

# Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45



## Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке



*Евгения Георгиевна Артемова*

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия,*

*e\_art@mail.ru, orcid 0000-0002-2850-6674*

**Аннотация:** В статье проанализированы современные режиссерские подходы в классической опере на примере новых спектаклей в московских музыкальных театрах. Автор принимает аналитический обзор спектаклей театрального сезона 2022/2023 года: «Стиффелио» Дж. Верди, «Иоланты» П. И. Чайковского, «Карлика» К. фон Цемлинского в театре «Новая опера»; «Богемы» Дж. Пуччини, «Медиума» Дж. К. Менотти, «Сельской чести» П. Масканы в Геликон-опере; «Нормы» В. Беллини в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Постановщики опер, среди которых сегодня режиссеры как музыкального, так и драматического театра, применяя разные подходы — от реалистичного до условного, — видят в новых постановках смысловое поле для философских размышлений. На фоне трагических событий в мире особенно остро звучат темы, поднятые в режиссерских интерпретациях известных классических сочинений: проблемы выбора, прозрения, истинной любви, жизни и смерти.

**Ключевые слова:** опера, спектакль, музыкальный, постановка, режиссер, театр, подходы, классическая

**Для цитирования:** Артемова Е. Г. Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 30–45. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45

# Musical theater

Review article

## Opera production in Moscow theaters at the present stage

*Evgeniya G. Artemova*

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,  
e\_art@mail.ru, orcid 0000-0002-2850-6674*

**Abstract:** The article analyzes modern directorial approaches to classical opera based on new productions in Moscow's musical theaters. The author provides an analytical overview of the theatrical season 2022/2023, including the performances of "Stiffelio" by G. Verdi, "Iolanta" by P. I. Tchaikovsky, and "The Dwarf" by K. von Zemlinsky at the New Opera Theater; "La Bohème" by G. Puccini, "The Medium" by G. C. Menotti, and "Cavalleria Rusticana" by P. Mascagni at the Helikon Opera; and "Norma" by V. Bellini at Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theater.

Opera directors, now predominantly coming from both musical and drama theater backgrounds, apply various approaches — from realistic to conditional — in their new productions, viewing them as a field for philosophical reflection. Against the backdrop of tragic events in the world, the themes raised in the directorial interpretations of well-known classical works, such as the problems of choice, insight, true love, life and death, resonate particularly strongly.

**Keywords:** opera, performance, musical, production, director, theater, approaches, classical

**For citation:** Artemova E. G. Opera production in Moscow theaters at the present stage. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):30-45. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45

Анализ постановочного репертуара оперных театров Москвы за последний театральный сезон (2022/2023) показывает, что классическая опера остается в приоритете у современных режиссеров: среди новых спектаклей московских музыкальных театров она занимает ведущее место. Дж. Верди, П. Маскани, В. Беллини, Дж. Пуччини, П. Чайковский, К. фон Цемлинский — вот неполный список композиторских имен, чьи оперные сочинения в течение последнего года увидели свет рампы в новых интерпретациях.

Очевидно, что в наше беспокойное время потребность осмысливать общечеловеческие ценности через классические шедевры возрастает. Анализ новых постановок позволит понять, как именно эта потребность реализуется в жанре оперы, и как изменились подходы постановщиков к классической опере сегодня.

Одной из первых постановок сезона стала премьера оперы Джузеппе Верди «**Стиффелио**» в московском театре «Новая опера». Это сочинение, созданное в 1850-м, было впервые представлено в России в сценической версии. Именно с него начался путь вердиевской лирической оперной драмы, получившей расцвет в его самых известных опусах. Премьеру подготовил авторский тандем, уже сработавшийся не на одной постановке «Новой оперы»: режиссер Екатерина Одегова, художник Этель Иошпа, музыкальный руководитель Александр Самоилэ при участии драматурга Михаила Мугинштейна.

«Стиффелио» Дж. Верди в свое время постигла незавидная судьба. Созданная на либретто Франческо Мария Пьяве по пьесе французских драматургов Эмиля Сувестра и Эжена Буржуа «Священник, или Евангелие и сердце» сразу после ее появления, опера оказалась в числе многострадальных опусов композитора, которые он пытался «спасти от забвения».

Нетривиальный и вызывающий для того времени сюжет о женатом протестантском пасторе, терзающемся страстями в попытках простить супруге ее неверность, после первого же представления в театре Гранде в Триесте вызвал бурную негативную реакцию цензоров и публики католической Италии. Такой сюжет, несомненно, послужил одной из причин неудачной сценической судьбы этой оперы. Другой причиной стала сама музыка, не обладающая такой композиционно-драматургической цельностью, как последовавшая затем знаменитая оперная триада («Риголетто», «Трубадур», «Травиата»). Вердиевские мелодии и ритмы здесь, несомненно, прекрасны, однако истинно драматических музыкальных моментов, которые раскрывали бы трагедию сюжета, объединившего страдающих людей, и трогали бы глубоко за живое, не так много. Музыка большей частью мажорно-танцевальная, даже в моменты наивысшего эмоционального накала.

Попытка Верди реконструировать оперу, перенеся сюжет на семь столетий назад в Средневековую Англию, превратив священника в рыцаря и переработав музыкальный материал, тоже не привела к успеху — представленная в 1857 году опера с новым названием «Арольдо» не получила признания.

Почти век после этого оригинальная партитура оперы считалась утерянной, пока не была обнаружена в 1960-х в Неаполитанской консерватории. Вслед за постановкой в пармском театре Реджо в 1968 году началось возрождение этого опуса Верди в театрах Европы.

Концертная премьера «Стиффелио» прозвучала в «Новой опере» на Крещенском фестивале два года назад. Музыкальное исполнение, осуществленное тогда Александром Самоилэ, заслужило высоких оценок критики и публики. Сегодняшняя постановка сделана тоже под его руководством, именно музыкальная часть спектакля вызвала не меньший восторг зала. Признанный знаток итальянской оперы в целом и творчества Верди в частности, Александр Самоилэ называет «Стиффелио» «оперой-наслаждением», и это его восприятие сполна отражено в дифференцированном темброво-дина-

мическом рисунке звучания, во внимании к интонационным нюансам, в том, с каким вкусом и стилистической тонкостью выстроены сольные, ансамблевые и хоровые линии, расставлены смысловые акценты партитуры.

Сценарные идеи Этели Йошпы соединили принцип минимализма и образы Викторианской эпохи, через которые традиционно подчеркиваются пуританские ценности: сдержанность и благопристойность на схематических лицах с подобающим выражением лица. Черно-белая эстетика спектакля отсылает к первым образцам кинематографа, и режиссер Екатерина Одегова в своих мизансценах и движениях героев также апеллирует к ней. Местами, где страдания героев сопровождаются по нотному тексту танцевальным мажором, это оказывается вполне уместно. Но вот избиение разъяренным пастором неверной супруги и кровавая расправа с виновником измены, легкомысленным Рафаэлем, все поворачивает в неожиданное русло: на сцене оказываются люди с кровавыми руками, на стене — красная дорожка, а в последней сцене в символическом храме, где звучат евангельские слова о прощении, сбоку сидит жена пастора Лина с головой убиенного — видимо реминисценция на ветхозаветную Юдифь, хотя по сюжету Лина вовсе не победительница...

Режиссер анонсировала, что главный вектор ее внимания направлен на кризис веры протестантского священника Стиффелио, для которого измена жены становится испытанием на прочность. Этот герой в исполнении обладателя полетного тенора Сергея Полякова довольно экспрессивен — он мечется между манипуляциями кающейся жены, желанием убить легкомысленного соперника Рафаэля и чувствами к Богу, который в конечном счете приводит его к прощению. А соперник все-таки оказался убит отцом Лины Станкаром — колоритным персонажем в исполнении Артема Гарнова, пытающимся оскорбленное поведением дочери чувство чести заглушить дракой с ее соблазнителем и почему-то юмористически поставленными попытками самоубийства, но в конечном счете, не добившись от Рафаэля дуэли, он удовлетворяется его убийством.

Еще один пребывающий в страдании персонаж, кающаяся грешница Лина в исполнении Елизаветы Соиной, выразителен и остается единственным, кто вызывает в этом спектакле толику сострадания.

Имеет ли пастор право на сомнение? В состоянии ли сам придерживаться Закона Божия, который проповедует? Эти вопросы, поставленные авторами спектакля, так и остаются без ответа, хотя очень вероятно, что резонируют сегодня многим зрителям.

Вторая премьера прошлого сезона в Новой опере впервые объединила в единое целое одноактные оперы, написанные с разницей в 30 лет и никогда не звучавшие рядом. Первая имела счастливую сценическую судьбу и после премьеры в 1892 году ставилась на многих мировых сценах, благодаря чему обрела широкую известность. Второй повезло меньше — после премьеры

в 1922-м в Кельнской опере она была редким гостем на сценах, а в России впервые увидела свет рампы в Самарском театре оперы и балета в 1996-м.

Постановочная команда Новой оперы во главе с режиссером Денисом Азаровым, создавшим на этой сцене «Мадам Баттерфляй» пятью годами ранее, и приглашенным дирижером Кареном Дургаряном решила соединить два сочинения и сделать не просто вечер одноактных спектаклей, а целостный диптих. Основой такого решения стала единая содержательная идея в либретто обеих опер — прозрение главного героя.

Центральными персонажами в обоих сочинениях выступают юные, но противоположные по характеристикам принцессы: Иоланта — символ чистоты и непосредственности, донна Клара — жестокая инфанта, насмехающаяся над внешним уродством подаренного ей в день рождения Карлика. Кроме того, и в «Иоланте» и в «Карлике» имеется мотив белых роз как символа душевной чистоты, а образ самих цветов проходит красной нитью через оба сочинения. Не случайно режиссер в последней сцене объединяет двух главных героев, выводя на сцену Иоланту с цветами, дарящую Карлику белую розу.

Главный вопрос, который задают себе постановщики спектакля — какова цена прозрения: «*Прозрение несет в себе не только свет, но и знание, — говорит режиссер. — А готовы ли мы его принять? Готовы ли мы к правде? Как у Островского: “Правда — хорошо, а счастье лучше”*» [1, 3]. И действительно, центральные персонажи и первой, и второй оперы счастливы именно в незнании. Иллюзию нормальности Иоланте поддерживает богатый отец, Король Рене, поместив ее по замыслу режиссера в фешенебельную клинику. Карлика же окружающие не допускают до зеркал, потешаясь над тем, как он, не ведая о своем уродстве, ощущает себя красавцем и героем.

Если в первом спектакле прозрение приносит героине счастливую жизнь, то во втором — ужасную смерть. Иоланта и Карлик обнаруживают свою физическую неполноценность, но Иоланта страстно хочет выздороветь, и жизнь предоставляет такую возможность — ей помогает мавританский целитель. Карлик же, осознав в зеркале свое уродливое отражение, молит о любви Инфанту, но получив в ответ лишь насмешки, умирает от невыносимости своего бремени.

Почему такой разной оказывается цена прозрения для героев? Ответ на главный режиссерский вопрос дается авторами опер, поставившими в центр своих сочинений любовь как главное исцеляющее чувство. Переполненные любовью к миру, который оказывается не таким дружелюбным, каким кажется, Иоланта и Карлик прекрасны душевно — именно поэтому и Чайковский, и Цемлинский наделяют их музыкальными характеристиками, полными прекрасных лирических страниц. Именно во имя любви Иоланта соглашается на любые испытания, осознав свое несовершенство, и за прозрением духовным следует прозрение физическое. Именно из-за невозможности обрести во внешнем мире любовь жизнь Карлика становится смертельно невыносимой.





Илл. 1. Новая опера.  
«Карлик». Карлик — Михаил  
Губский. Фото Евгения  
Эмирова

Рис. 1. Novaya Opera.  
"The Dwarf". The Dwarf —  
Mikhail Gubsky. Photo by  
Evgenia Emirova

В первом случае режиссер попытался усилить трагедию Иоланты, поместив ее в больничные условия в окружении довольно безразличного медицинского персонала, снующего в смартфонах. Этой же задаче, видимо, служат непрерывно жующие быковатые охранники Короля Рене с непроницаемыми лицами, а также валяжно расположившиеся на сцене молчаливые друзья Роберта и Водемона, оказавшиеся по замыслу постановщиков горнолыжниками, невесть как пришедшими в фешенебельную клинику. Сценическую идею трудно назвать убедительной, ибо слишком выразительная музыка Чайковского, великолепно исполненная Мариной Нерабеевой (Иоланта), Алексеем Антоновым (Король Рене), Василием Ладюком (Роберт), Хачатуром Бадалянном (Водемон), упорно повествует о другом. Да и сценография Алексея Трегубова, ограничивающая действие авансценой и зеленой стеной, внутри которой зритель может наблюдать в видеозаписи тесное пространство палаты Иоланты, весьма отдаленно отвечает музыкальному содержанию.

Постановочная идея «Карлика» оказалась немного более убедительной. Звонкую инфанту донну Клару, исполненную Анастасией Белуковой, ее горничных и подруг, поющих на авансцене, отчасти дублируют удивительные куклы, спроектированные Артёмом Четвериковым — они возникают во внутренней рекреации сцены и воспроизводят картину «Менины» Диего Веласкеса, с поправкой на то, что их лица, выполненные невероятно приближено к естественным, не столь привлекательны, как на картине. Именно среди этих кукол, превосходящих вдвое-втрое размеры Михаила Губского, проникновенно исполнившего Карлика, разыгрывается основное действие. Через них постановщики словно бы обнажают истинное лицо окружения главного героя, противопоставляя бездушность кукол душевной красоте Карлика. В момент его прозрения куклы рушатся и ломаются, как будто отражая то, что происходит у него в душе.



Илл. 2. Геликон-опера. «Богема». Мюзетта — Юлия Щербакова.  
Фото Ирины Шымчак

Рис. 2. Helikon Opera. "La Bohème". Musetta — Yulia Shcherbakova.  
Photo by Irina Shymchak

Однозначно не вызывает сомнений в премьерной постановке исполнение музыки под управлением опытного дирижера из Армении Карена Дургаряна, успевшего снискать славу на мировых сценах и весьма удачно дебютировавшего на сцене Новой оперы в этом спектакле. Стройная архитектура звучания обеих опер, внимание к тембровым и интонационным деталям, тонкость нюансировки, выразительность лирического высказывания, прекрасные голоса солистов и хора под управлением Юлии Сенюковой не оставят слушателя равнодушным.

Московский музыкальный театр «Геликон-опера» открыл свой 33-й сезон премьерой хрестоматийного шедевра Джакомо Пуччини «Богема». Новый спектакль создан силами молодого поколения постановщиков и инициирован бессменным основателем и художественным руководителем театра Дмитрием Бертманом. В команду авторов вошли режиссеры Елизавета Корнеева, Дмитрий Отяковский, Михаил Сабелев, Ляйсан Сафаргулова, ставшие победителями конкурса молодых режиссеров, который театр объявил весной именно для постановки «Богемы». Художественную часть под чутким кураторским оком художника-сценографа Ростислава Протасова спроектировали лауреаты Национального чемпионата творческих компетенций ArtMasters художники Елизавета Холмушина, Максим Греллер вместе с Ириной Сид и Федором Ар-

хиповым. Музыкальную часть поставил победитель Первого международного конкурса пианистов, дирижеров и композиторов имени С. В. Рахманинова Филипп Селиванов.

Давно признанная одной из вершин оперного веризма, «Богема» на либретто Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы по роману Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», после блистательной премьеры в туринском театре Реджио под руководством Артуро Тосканини, получила мгновенную популярность, заняв по исполняемости ведущие позиции в мире наряду с «Кармен» и «Аидой».

Жизнь молодых людей, прототипами которых стали творческие завсегда-тай парижского кафе «Момюс», и по сей день привлекает внимание постановщиков. Едва ли не каждый молодой режиссер мечтает поставить это сочинение. И в Геликон-опере, находящейся в авангарде по поддержке и развитию молодых талантов, такую возможность предоставили. Не случайно в театре уже доброй традицией стало проведение конкурсов молодых режиссеров и исполнителей. Прошедшие самый строгий отбор, юные творцы представляют собой цвет нашей оперной культуры. И новый спектакль — яркое тому доказательство. Он поставлен четверьмя молодыми художниками и четверьмя молодыми режиссерами, каждому из которых был поручен отдельный акт — их в опере четыре, и довольно независимых, так что такой собирательный подход оказался не только возможен, но при руководстве Дмитрия Бертмана и Ростислава Протасова вполне органичен.

В заглавных ролях в этом спектакле также блистали многократные победители известных вокальных конкурсов и участники оперной программы Геликон-оперы Елизавета Кулагина с выдающимся вокально-драматическим даром, чья хрупкая и одухотворенная Мими заставляла слушателя сопереживать каждому душевному движению героини, и Шота Чибиров с не менее ярким тенором и артистическим талантом, чей Рудольф также не оставил равнодушным зрителя. Их дуэт покоряет с первых нот. А та драматическая податливость, с которой исполнители выполняют волю режиссеров, еще более очаровывает. Достойный ансамбль им составили другие молодые артисты театра: Юлия Щербакова в роли Мюзетты, Максим Перебейнос в роли Марсея, Александр Бокарев, исполнивший Шонара и Григорий Соловьев в роли Коллена.

При таких богатейших вокально-драматических возможностях, умножающихся из года в год в Геликон-опере, у театра открываются безграничные перспективы для исполнения любого репертуара.

«Богема» пополнила ряд пуччиниевских шедевров в репертуарном списке Геликона — это третий спектакль великого итальянца, особенно любимого Дмитрием Бертманом. Он будет теперь идти на этой сцене наряду с «Турандот» и «Тоской».

Театр анонсировал суть этого спектакля как оперу о молодых, которую ставят молодые. И действительно, кто лучше, чем молодые творцы, может по-



чувствовать нерв переживаний молодости, творческих чаяний, которыми живут юные художники, артисты, музыканты, писатели?

Дирижеру Филиппу Селиванову, которому всего на год больше, чем Артуро Тосканини, продирижировавшему премьерой «Богемы» более ста лет назад, удалось создать удивительно красочную и изысканную музыкальную палитру, внутри которой слышны тончайшие нюансы тембров и интонаций. Звучащая фактура необычайно живая и гибкая, контрастная и эмоциональная.

Сценографический и драматический образ спектакля отличается цельностью, несмотря на участие групп четырех художников и четырех режиссеров.

На сцене — атмосфера парижских трущоб: мансарда, напоминающая декорационный цех с рабочими столами, трансформационной будкой, тканями и ширмами (в ней начинается и заканчивается действие), кафе в галогеновых лампах, старая карусель.

Постановщики, внимательно вслушиваясь в музыку, делают акцент на отпояниях героев, которые подаются крупным планом, в деталях. Причем большее внимание привлекают именно женские образы. Личность Мими приобретает новую характерную амплитуду: она не просто романтическая чахнувшая натура, она переживает серьезную трансформацию — в начале спектакля феминистски-соблазнительным напором берет Рудольфа, после оказывается в плену лирических чувств, а к финалу оперы Мими подавлена болезнью и страданием, не снижающимися, однако, градус ее любви.

В Мюзетте подчеркнута взбалмошная натура — она мечется между мужем и брошенным Марселем, которого то соблазняет, то пренебрежительно отталкивает. Она доминирует над своими мужчинами, и только сострадание к Мими придает ей человеческие черты. Образы четырех друзей, одетых в рабочие комбинезоны, наслаждающихся жизнью и творчеством вопреки бедности, достаточно единообразны.

Ноу-хау спектакля — это шумовая ритмическая интродукция в урбанистической стилистике, исполненная вместо не написанной Пуччини увертюры, видимо, как ныне модно говорить, для привлечения внимания, ибо она ни прибавляет, ни убавляет никаких смыслов.

Новая «Богема», поставленная молодыми о молодых, станет удачным украшением репертуарного списка Геликон-оперы.

Вторая премьера сезона в театре «Геликон-опера» — опера «Медиум» американского композитора итальянского происхождения Джана Карло Менотти. Из 25 опер, написанных им, эта стала самой знаменитой и вознесла автора на вершину славы. Новый спектакль создала уже сработавшаяся команда Геликона под руководством художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана: режиссер-постановщик Илья Ильин, дирижер-постановщик Валерий Кириянов, художники Ростислав Протасов (сценография), Ника Велегжанинова (костюмы), Денис Енюков (свет).



Илл. 3. Геликон-опера.  
«Медиум». Моника девоч-  
ка — Ангелина Сазонова,  
Мадам Флора — Лари-  
са Костюк. Фото Ирины  
Шымчак

Рис. 3. Helikon Opera.  
"The Medium". Monica —  
Angelina Sazonova, Madam  
Flora — Larisa Kostyuk.  
Photo by Irina Shymchak

Сюжет для либретто, написанного самим Менотти, почерпнут из жизни. Лежащий в его основе случай произошел в одном из мрачных районов Чикаго в начале XX века. В центре сюжета — известная как медиум мадам Флора, по сути шарлатанка, наживающаяся на несчастьях убитых горем людей. В своих спиритических сеансах она использует собственную дочь Моника и приемного глухого сына Тоби, которые имитируют голоса призраков и прочие звуки. Однако во время одного из сеансов разыгранный как по нотам спектакль выходит из-под контроля: Флоре кажется, что кто-то схватил ее за горло, ей чудятся крики, сводящие с ума, в которых она подозревает Тоби. Этот момент делит спектакль на до и после. До — наглая и бесцеремонная мадам без моральных и физических преград. После — сжавшаяся и помешавшаяся от страха старуха, пытающаяся отомолить грехи и найти объяснение случившемуся с ней казусу. И несмотря на то, что на ее раскаяние не реагируют клиенты, молящие о продолжении сеансов — единственной для них иллюзорной связи со своими умершими детьми, мадам Флора непреклонно возвращает им деньги и продолжает молить Высшие силы о прощении.

Два разных мира главной героини, разделенные постановщиками временем, представляют ее в динамике: это два разных психологических портрета, ярко и драматично срежиссированные Ильей Ильиным и блестяще сыгранные Ларисой Костюк.

Вместе с изменением мадам Флоры в версии постановщиков взрослеют и ее дети, между которыми разыгрывается эротический роман. Запуганный мальчик Тоби, исполненный юным Иваном Новоселовым, превращается в красивого юношу (Николай Пацок), накопившего агрессию против неродной матери, которая приводит к неожиданному исходу. Моника-девочка в исполнении трепетного сопрано дебютировавшей Ангелины Сазоновой

становится игривой молодой леди (Александра Соколова), но так и не может окончательно вырваться из-под власти уже помешавшейся матери.

Развязка спектакля, согласно концепту оперы, оставляет ощущение недосказанности и широкое поле для размышлений, заставляя задуматься о природе человеческой психики, поступков и отношений.

Спектакль поставлен так, что непрерывно держит слушателя в напряжении, да и музыка оперы, кинематографичная по своей природе, изобилующая мелодическим и декламационным разнообразием, богатой оркестрово-тембровой палитрой, создает непрерывное напряжение, превращая эту оперу в психологический триллер. Недаром «Медиум» стала первой американской оперой, по которой был снят кассовый фильм — он широко демонстрировался в кинотеатрах Америки, а бюджет на экранизацию оперы уже через два года после ее премьеры на Фестивале музыки в Колумбийском университете в 1946 году превысил два миллиона, композитор же попал на обложку журнала «TIME».

Камерный оркестр под управлением Валерия Кирьянова, скрывающийся за ширмой салона мадам Флоры, с точностью и выразительностью доносит до слушателя все музыкальные детали партитуры, в которой соединились не только элементы мюзикла и джаза, но и влияния Мусоргского, Дебюсси, Пуччини. Именно прием омузыкаливания интонации человеческой речи Мусоргского, использованный Менотти, создает психологичность и напряженность музыкально-сценической драматургии. Постановщикам и артистам удалось адаптировать эту действенную интонацию и в русском переводе, в котором идет спектакль.

Мистическая таинственность и напряжение в спектакле создается также благодаря сценографии и свету. Зрителя психологически готовят со входа — уже в холле театра его встречает полумрак, освященный синими прожекторами снизу. Полумрак сохраняется на протяжении всего спектакля. Инфермальную атмосферу дополняет обстановка на сцене, занимающей центральное место в окружении зрительских рядов в Белоколонном зале княгини Шаховской, где идет спектакль: вращающийся диск, на котором круглый стол со всей полагающейся атрибутикой для спиритического салона — с одноногими крылатыми львами, подпирающими его, с полупрозрачной светящейся сферой по центру. Над резным креслом для главной устроительницы действия — светящаяся голова Медузы Горгоны, олицетворяющей, согласно древнегреческому мифу, отвратительное существо, воплотившее страх и смерть, но вместе с тем и глубоко несчастную красавицу, которая по стечению роковых обстоятельств стала безвинной жертвой из-за обрушившегося на нее проклятия богини. Подобно ей, и главная героиня спектакля соединяет черты монстра и жертвы. Но если история Медузы Горгоны всем известна, то история мадам Флоры покрыта таким же полумраком, какой царит в спектакле — ее начало остается за скобками сюжета оперы, а ее окончание оставляет больше вопросов, ответить на которые предстоит зрителю.

Премьерой оперы композитора-вериста Пьетро Масканьи «Сельская честь», впервые представленной в Геликон-опере, театр завершил свой сезон. В создании нового спектакля принял участие основной состав постановщиков театра: режиссер Дмитрий Бертман, дирижер Евгений Бражник, художники Игорь Нежный (сценография) и Татьяна Тулубьева (костюмы), Дамир Исмагилов (свет), хормейстер Евгений Ильин, хореограф Эдвальд Смирнов.

«Сельская честь», высоко оцененная в свое время Дж. Верди и П. Чайковским и удостоенная высшей награды на конкурсе издателя Эдоардо Сонзоньо, для которого была написана, после премьеры 17 мая 1890 года в римском Театре Констанци в одночасье прославила композитора, покорив многие сцены мира и обеспечив ему на полвека безбедное существование. Впечатляют цифры из сценической биографии этого сочинения: только в Италии «Сельская честь» была исполнена 14 000 раз — примерно 21 спектакль каждый месяц 55 лет подряд! С тех пор градус интереса к ней не упал — она ставится повсеместно и в наши дни.

Успех этой оперы не случаен. Несмотря на то, что в сочинении всего один акт, либреттисты Джованни Тарджони-Тоццетти и Гвидо Менаши, создавшие сюжет по одноименной новелле Джованни Верги, раскрыли в нем кипящую страстями жизнь главных героев — сельской девушки Сантуцци, ревнующей своего жениха Туридду к его бывшей возлюбленной Лоле, которая успела выйти замуж за состоятельного Альфио, пока тот был в армии. Любовь и ревность, отчаяние и месть, доведшие до трагической развязки, — чувства, находящие отклик у всех и во все времена. Они нашли прямое отражение в выдающейся музыке — экспрессивной и контрастной, яркой и захватывающей столь сильно, что темы ее давно вышли за рамки оперных постановок и используются в театре и кино.

Дмитрий Бертман справедливо отмечает прежде всего непреходящую красоту музыки оперы: *«Она задевает все струны человеческой души, потому что каждый из нас пережил и предательство, и измену. Мир стал очень жестоким, и иногда кажется, что история “Сельской чести” — уже атавизм, но ведь эта история происходит вне политики, вне контекста»* [2, 2].

Этот «вневременной контекст» режиссер вместе со своей постановочной командой решил подчеркнуть в новом спектакле, перенеся действие сюжета из сицилийской деревни в античные здания и населив их современными жителями — по аналогии с современным Римом, где модные бренды и рестораны соседствуют с архитектурной стариной. О деревенском антураже из либретто напоминают только аккуратные стога сена на авансцене, заменяющие столы и стулья.

Постановщики намеренно усилили акцент на *«истории человеческого чувства, которое неподвластно никаким маркетинговым манипуляциям»* [там же], по словам режиссера. Мощные, захватывающие эмоции, искренние и правдивые — вот основная ценность веризма в опере. В Геликоне они уси-

лены не только контрастной оркестровой экспрессией и режиссерским действием, но и по-настоящему прожиты артистами — так, что никто в зале не может остаться равнодушным. Качественное исполнение вокальной партии не мешает артистам передавать мощный градус чувственных перипетий. Огромной силы трагизм пронизывает исполнение роли Сантуцци Еленой Михайленко и матери Туридду Ларисой Костюк. Рисунок ролей обеих героинь эмоционально рельефен и многообразен, и они великолепно с ним справляются. Душераздирающую страсть, которой поддается в момент ревности Альфио, готовый защитить попорченную честь кровью, передает исполнивший его Константин Бржинский. Образ Туридду, созданный Иваном Гынгазовым, претерпевает мощную метаморфозу от вальяжного задиры, пренебрегающего невестой, до раскаявшегося страдальца, чувствующего близкую смерть. И даже самая легкомысленная из всех персонажей Лола в исполнении Валентины Гофер наделена роковым шармом.

Премьера «Сельской чести» стала безусловным событием на театральной карте Москвы в текущем сезоне. Этот спектакль напоминает нам о том, что безразличие и грубость, стремление к удовольствиям без ответственности за свои действия во все времена ведут к страданиям и трагедии, и только чуткость и бережное отношение друг к другу питают истинную любовь.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко впервые в своей истории поставил «**Норму**» Винченцо Беллини — сочинение сколь популярное на мировых сценах, столь редкое на отечественной. Эта опера, которую сам композитор считал едва ли не главным своим шедевром, — один из лучших образцов итальянского искусства бельканто, владение которым доступно далеко не всем оперным певцам. В свое время в роли Нормы блистали Полина Виардо, Мария Каллас, Джоан Сазерленд, Монтсеррат Кабалье. В театре имени К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко спектакль поставлен в расчете на прима этой сцены Хиблу Герзмаву. Во втором составе партию Нормы исполняет Дарья Филиппова.

Хибла Герзмава, освоившая партию главной героини впервые в Мадриде два года назад, теперь вышла с ней на сцену родного театра, где 13 лет назад уже представляла свое виртуозное владение бельканто в роли Лючии ди Ламмермур в опере другого знаменитого итальянца — Гаэтано Доницетти.

И «Лючию», и «Норму» в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко поставил драматический режиссер Адольф Шапиро. Известный своим деликатным подходом к музыкальному театру, он создает сценические опусы, в которых режиссерское действие не перекрывает, а раскрывает музыкальные смыслы, что является существенным достоинством в современном оперном театре. Он работает в тесной связи с художником, а режиссерские мизансцены, в которых движения умеренны и позволяют певцам блеснуть своим вокальным искусством, являются органической частью живых картин-инсталляций, насыщенных многозначной символикой. Именно так по-





Илл. 4. МАМТ. «Норма».  
Норма — Хибла Герзмава,  
Адальджиза — Лариса  
Андреева. Фото Сергея  
Родионова

Рис. 4. МАМТ. "Norma".  
Norma — Hibla Gerzmava,  
Adalgisa — Larisa Andreeva.  
Photo by Sergey Rodionov

ставлена «Норма» в творческом тандеме с художником Марией Трегубовой, создавшей сценографию и костюмы в монохромной гамме, объединяющей все оттенки серого. Они возникают словно бы в бликах света, отражающегося от диска луны, который встроен в визуальный ряд постоянным символом загадочных друидов, совершающих свои обряды в лесном полумраке.

Старинные наскальные знаки, ритуальные животные, стволы деревьев, уходящие в бесконечную туманную даль, — все это создано средствами театрального реквизита и видеодекораций Ильи Старилова, формирующих органичное пространство, в котором разворачивается действие. Атмосфера таинственности дополнена находками со светом Ивана Виноградова.

Авторы намеренно избегают исторической достоверности — режиссерская концепция достаточно условно передает борьбу древних друидов с римлянами-завоевателями в I веке до нашей эры. Излагая свои представления о древнем мире в духе современной стилизации, постановщики придают сюжету актуальное звучание, делая акцент на непреходящих ценностях. Сюжет либретто Феличе Романи, в котором пересекаются политическая и личная трагедии, раскрывается через темы любви, веры, ревности, смерти, свободы, а во главе угла стоит внутренний конфликт главной героини между чувством и долгом, показанный сквозь призму представлений языческого сознания и отношений в любовном треугольнике.

Декорации меняются пять раз, но при этом остаются в едином стиле. В серый символически проникают оттенки красного, связанные с образом Нормы: в начале спектакля главная героиня, о которой поют ее возлюбленный Поллион и его друг Флавий, безмолвно скользит по сцене в красном, а в финале алое пламя уносит вверх Норму и Поллиона, трагической кульминацией завершая земной путь жрицы друидов и освобождая ее от тяжелого бреме-

ни выбора между запретной любовью к римлянину, ставшим отцом ее детей, и долгом перед своим народом.

Норма в чувственном и трагичном исполнении Хиблы Герзмавы — безусловный центр этой постановки. Певица создает образ, который некогда точно и емко характеризовал Иван Тургенев, услышавший партию Нормы в исполнении Полины Виардо: *«Эти великие и простые движения страстей в первобытной душе, это жестокое и нежное смешение всего, что есть самого дорогого в жизни и смерти, этот исступленный взрыв при конце, этот столь сильный и столь горячий дух, который в минуту наступления смерти, наконец, всецело предается самой горячей нежности, восторгу самопожертвования»* [3, 8].

Блистательный ансамбль солистов составляют Сергей Кузьмин (Поллион), Лариса Андреева (Адальджиза), Максим Осокин (Оровезо), Валерий Микицкий (Флавий), Ксения Мусланова (Клотильда).

Музыкальным руководителем постановки стал приглашенный американский дирижер Кристиан Кнапп, сотрудничающий с Мариинским театром уже 11-й год. Его интерпретация направлена на передачу стилистически точного музыкального смысла. Подчеркивая детали, свойственные раннеромантической музыке, дирижер делает акценты на чувственности интонаций, тонкости нюансировки и чутко следует за певцами, которым вслед за Беллини отдает пальму первенства.

«Норма», впервые увидевшая свет рампы в Ла Скала в 1831 году, а затем ставшая одним из мировых символов бельканто, теперь займет свое достойное место в ряду сценических жемчужин Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Обзор ряда московских оперных спектаклей театрального сезона 2022/2023 гг. выявляет, что независимо от режиссерских подходов в сфере как музыкального, так и драматического театров, современная постановка становится преимущественно смысловым полем для философских размышлений. На фоне трагических событий в мире особенно остро звучат темы, поднятые в режиссерских интерпретациях известных классических сочинений, — проблемы выбора, прозрения, истинной любви, жизни и смерти, а на первое место в музыкальном театре выходят человеческая жизнь и человеческие чувства — те непреходящие ценности, над которыми не властно время и войны.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. «Иоланта», «Карлик». Программа к спектаклю. Музыкальный театр «Новая опера». — Москва, 2023.
2. «Сельская честь». Программа к спектаклю. Геликон-опера. — Москва, 2023.
3. «Норма». Программа к спектаклю. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. — Москва, 2023.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

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

## REFERENCES

1. "Iolanta", "Karlik". Programma k spektaklu. Novaya opera ["Iolanthe", Dwarf. The program for the performance. Musical Theater "Novaya Opera"]. Moscow, 2023.
2. "Selskaia chest". Programma k spektaklu. Gelikon-opera ["Rural honor". The program for the performance. Helikon Opera]. Moscow, 2023.
3. "Norma". Programma k spektaklu. Muzikalniy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko [The "Norm". The program for the performance. Musical Theater named after K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko]. Moscow, 2023.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

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

Поступила в редакцию / Received: 06.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 26.12.2023