

Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33



Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы)



Евгения Георгиевна Артемова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия,*

e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>

Аннотация: В статье на примере обзора новых постановок сезона 2023/2024 трех московских музыкальных театров предпринято аналитическое исследование современных репертуарных тенденций российских оперных театров. В поле внимания автора входят премьерные спектакли «Геликон-оперы», Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и «Новой оперы», в частности, рассматриваются следующие постановки: «Черевички», «Император Атлантиды» и «Мадам Баттерфляй» в «Геликон-опере», «Царская невеста», «Не только любовь» и «Русалка» в МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Война и мир. Наташа и Андрей», «Летучий голландец», «Почтальон из Лонжюмо» в «Новой опере».

Анализ новых оперных постановок, в которых театры в равной мере обращаются к отечественной и зарубежной, современной и классической опере, показывает, что курс сегодня по преимуществу ориентирован на разнонаправленный репертуар, отдельное место занимает военная тематика. Исключением стал МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, на сцене которого за прошедший сезон были представлены отечественные оперы; в целом они стали занимать более заметное место на российских музыкально-театральных сценах. В премьерных спектаклях проявляются тенденции к выявлению новых точек восприятия известных оперных шедевров, стремление открыть малоизвестные и возродить давно забытые оперы.

Ключевые слова: опера, театр, репертуар, премьеры сезона 2023/2024, постановка, тенденции, московский, музыкальный

Для цитирования: Артемова Е. Г. Современные репертуарные тенденции российских оперных театров (на примере обзора премьер сезона 2023/2024 московской оперы) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 10–33. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33

Musical theater

Scientific review

Current repertoire trends of Russian opera theaters (a review of the premieres of the 2023/2024 season of the Moscow opera)

Evgenia G. Artemova

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,
e_art@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2850-6674>*

Abstract: Using the example of a review of new productions of the 2023/2024 season of three Moscow musical theaters, the article undertakes an analytical study of modern repertoire trends in Russian opera houses. The author's focus includes premiere performances of the Helikon Opera, the Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre and the New Opera, in particular, the following productions are considered: "Cherevichki", "Emperor of Atlantis" and "Madama Butterfly" at the Helikon Opera, "The Tsar's Bride", "Not Only Love" and "Mermaid" at the MAMT K. S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko, "War and Peace. Natasha and Andrey", "The Flying Dutchman", "The Postman from Longjumeau" at the New Opera.

The analysis of new opera productions, in which theaters are equally turning to domestic and foreign, modern and classical opera, shows that the course today is predominantly focused on a multidirectional repertoire, in which military themes occupy a separate place. The exception was the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko MAMT, which presented domestic operas during the past season; in general, they began to occupy a more prominent place on Russian music and theater stages. The premiere performances demonstrate the tendencies to discover new points of perception of well-known opera masterpieces, the desire to discover little-known ones and to revive long-forgotten opuses.

Keywords: opera, theater, repertoire, premieres of the 2023/2024 season, production, trends, Moscow, musical

For citation: *Artemova E. G. Modern repertoire trends of Russian opera houses (a review of the premieres of the 2023/2024 season of the Moscow opera). Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(4):10-33. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-10-33*

Театр в разные времена называли зеркалом жизни или увеличительным стеклом, сквозь которое можно увидеть жизнь в деталях. И действительно, история показывает, что на разных этапах репертуарный курс был ориентирован на проблемы общества, отражая жизненно насущные темы. Современный оперный театр — не исключение. Анализ новых спектаклей сезона 2023/2024 в трех ведущих театрах Москвы позволяет проследить тенденции, раскрывающие репертуарный курс современной оперы.



«Черевички». Сцена из спектакля. Фото Антона Дубровского

"Cherevichki". A scene from the performance. Photo by Anton Dubrovsky

Премьерные спектакли «Геликон-оперы» в прошедшем сезоне демонстрируют интернациональный курс театра: опера «Черевички» П. И. Чайковского, впервые поставленная «Геликоном» в канун Старого Нового года — представление известного шедевра русской классики в новом сценическом формате, где новые визуальные, а также театральные технологии творят сказочные превращения на глазах у публики; «Император Атлантиды» В. Ульмана, памятник трагедии еврейского народа времен Второй мировой войны, — не только встреча с малоизвестным сочинением для российской публики, но и попытка аллегорического осмысления трагедии человека в период событий военного времени, поднимающая темы глубинных смыслов жизни и смерти; «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, впервые представленная в первой версии, созданной композитором, — это и знакомство с первоначальным замыслом сочинения, и стремление расставить новые смысловые акценты в одной из популярнейших на современных сценах опер.

Авторский состав новой постановки комико-фантастической оперы «**Черевички**» по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед рождеством» представлен Сергеем Новиковым (режиссер), Филиппом Селивановым (дирижер) и Ростиславом Протасовым (художник).

Ровно 150 лет назад П. И. Чайковский написал это сочинение для участия в конкурсе Русского музыкального общества на создание оперы по повести Гоголя, и оно сразу же оказалось отмечено главной премией в 1500 рублей. Однако премьера оперы в Мариинском театре в 1876 году под названием «Кузнец Вакула» была принята прохладно. Тем не менее композитор так полюбил это сочинение, что решил усовершенствовать: добавил во вторую редакцию вокальные номера, облегчил оркестровку и в 1877 году в Большом театре сам продирижировал премьерой оперы, поставленной под названием «Черевички». С тех пор она стала излюбленной рождественской сказкой многих музыкальных театров.

«Геликон», готовясь к премьере «Черевичек», организовал выставку живописи в фойе, приглашающую зрителя уже до начала спектакля проследить путь главного героя Кузнеца Вакулы на бесе через всю Российскую империю — от полтавской Диканьки через Харьковскую и Московскую губернии в Петербург. Калейдоскоп пейзажей и портретов — от небольших хуторков до августейших особ — готовил к атмосфере спектакля, в котором ярко передан колорит запорожского села и императорской столицы.

Постановщики не стали актуализировать шедевр двух великих мастеров, пытаясь приблизить его к современности, они пошли по пути раскрытия именно авторского колорита сочинения. Сергей Новиков посчитал, что сочетание крестьянской Диканьки и парадного Петербурга времен Екатерины II, контраст которых подчеркнут создателями спектакля, наилучшим образом отвечает на вопросы нашего времени: *«Дерзость рождает чудо, а настоящая любовь пробивается через бытовой меркантилизм. Характерный запорожский колорит и рождественский праздник дадут зрителям заряд позитива и уверенность в победе добра над злом»* [1, 3].

Следуя за оригинальными идеями самой веселой оперы Чайковского, постановщики приглашают слушателя в настоящую зимнюю сказку, в которой причудливо и неразделимо переплетаются серьезное и смешное, реальное и фантастическое, комическое и трогательное.

Сценография передает красочные образы заснеженной Малороссии и народного быта: изба мазанка с соломенной крышей и расписными стенами, украшенные национальной вышивкой салфетки, украинские костюмы, головные уборы с лентами, цветные тулупы, созданные Марией Высотской, — на этом фоне разыгрывается трогательная история любви Оксаны и Вакулы, персонажей, созданных и Гоголем и Чайковским живыми и яркими, полными противоречивых чувств, испытывающих вовсе нешуточные страсти. Оксана в исполнении звонкого сопрано Валентины Правдиной то игриво капризна, то грустна и тревожна. Вакула в исполнении чувственного тенора Игоря Морозова мечется между любовью к возлюбленной и страхом отвержения, но в итоге выходит победителем в этой игре. Яркий образ матери Вакулы Солохи создала Ирина Рейнард — ее чертовка соблазнительна и искусительна. Одна из колоритнейших фигур спектакля — Бес в исполнении Константина Бржинского. Актерский ансамбль органично дополняют Михаил Гужов (Чуб), Станислав Швец (Пан Голова), Дмитрий Хромов (Панас) и другие артисты.

Сочетание современных возможностей видеопроекции (автор Дмитрий Иванченко) и машинерии, механизмами которой оснащена сцена зала «Стравинский» «Геликон-оперы», творят чудеса: воровство луны, полет на бесе по звездному зимнему небу, лютая метель, исчезновение в огненной вспышке беся и черевичек — все это и многое другое происходит на глазах у изумленной публики.

Музыкальное целое под управлением Филиппа Селиванова выверено и стройно, рафинированные детали оркестровой ткани и отдельные голоса



«Император Атлантиды». Громкоговоритель — Андрей Орехов. Фото Ирины Шымчак

"Emperor of Atlantis". Loudspeaker — Andrei Orekhov. Photo by Irina Shymchak

встраиваются в общую архитектуру естественно и пластично, а настроение, заданное дирижером, заряжает и артистов, и слушателей. Замечателен хор, привычно оттеняющий у Чайковского основную любовную историю (хормейстер Евгений Ильин). А колядки с выходом хористов в зал вовлекают в постановку и публику. Спектакль украшают хореографические находки Эдвальда Смирнова, особенно привлекающие внимание на дворцовом балу, в который вторгается бес со своими шутками.

Для режиссера эта опера про любовь, которая превыше всего — мелких бытовых ссор и материальных благ, про любовь долготерпящую и всепрощающую, которая превосходит любую иллюзорную мечту. Именно поэтому царские черевички, за которыми отправился Вакула в столицу по желанию Оксаны, чтобы совершить невозможное, исчезают в конце, уступая место настоящей любви и всеобщей радости. А реалистичность волшебного воплощения любой мечты, которой руководит сила любви, — еще один красивый мотив, украшающий эту рождественскую сказку.

«Черевички» — одна из самых любимых опер Чайковского, идеи которой не раз проникали в его дальнейшее творчество. Партитура, сделанная с любовью, проникнутая рождественским настроением, в постановке «Геликон-оперы» заиграла новыми красками, и отныне она будет прекрасным подарком зрителю к зимним праздникам.

Еще одна премьера театра «Геликон-опера» — малоизвестная российскому слушателю одноактная опера чешского композитора еврейского происхождения Виктора Ульмана «**Император Атлантиды**». Ее постановка была приурочена к празднованию 79-й годовщины Великой Победы и 80-летию самого сочинения. Спектакль создан силами молодых постановщиков — режиссера Вадима Летунова, выпускника мастерской Дмитрия Бертмана, предложившего идею этой постановки для своей дипломной работы, Елены

Сосульниковой, дебютировавшей в качестве дирижера-постановщика, и художника-постановщика Ростислава Протасова.

Появление оперы связано с трагическими событиями в жизни композитора в годы Второй мировой войны: сочинение писалась в «образцовом лагере» для евреев, организованном нацистами в чешской крепости Терезин в 1942 году для фальшивой демонстрации миру милосердия Гитлера, даровавшего евреям город. В нем и правда допускалось творчество, которое было немыслимо на территории нацистской Германии. Но это лишь потому, что было понятно: за пределы Терезина оно не выйдет. Композитор провел в этом концлагере два года и успел написать 20 сочинений.

Опера «Император Атлантиды» — памятник трагедии еврейского народа времен Второй мировой войны. По словам Виктора Ульмана, эта опера о *«жизни, которая разучилась смеяться. И о смерти, которая разучилась плакать, в мире, разучившемся радоваться от жизни и умирать от смерти»* — этот текст звучит в прологе, знаменуя мироощущение узников концлагеря и в целом состояние сознания людей того времени [2, 3].

Литературный текст оперы основан на библейских и антропософских мотивах. Он содержит аллегорическое изображение реальных исторических лиц, воспоминания композитора о Первой мировой войне, в которой он участвовал, намеки на быт и жизнь обитателей Терезина, отсылки к литературным источникам — сказке братьев Grimm «Смерть в кумовьях», «Биологии войны» Г. Николаи, «Танталу» Ф. Брауна.

Несмотря на эзопов язык сочинения и аллегорические образы в духе масок комедии dell'arte, в котором едкая сатира пронизывает сюжет, в котором сама Смерть, наделенная телом и голосом, отказывается от своих обязанностей в ужасе от деяний деспота-императора, и люди перестают умирать, нацистская цензура распознала посыл авторов. В 1944 году после генеральной репетиции сочинение было запрещено, а композитор вместе с либреттистом оперы, 25-летним Петером Кином, были отправлены в газовую камеру в Аушвице. Партитура же была передана библиотекарю гетто, пережившему войну, а после ее обнаружения в 1975 году опера была впервые поставлена в театре Bellevue в Амстердаме, получив затем признание во всем мире.

Новый спектакль «Геликона» — это вторая сценическая версия «Императора Атлантиды» в России. Первая была поставлена Аллой Чепиной в мае 2022 года в Зале Полководцев Музея Победы в Москве силами оркестра и солистов института «Академия имени Маймонида» РГУ имени А. Н. Косыгина под дирижерским руководством Дмитрия Вакарчука.

Состав партитуры камерный — семь певцов и четырнадцать инструментов, среди которых саксофон, гитара, фисгармония, клавесин; весьма вероятно, что композитор был ограничен в творческом выборе и ориентировался на то, что было доступно для исполнения в условиях Терезина, но тем не менее он наделил своим инструментальным тембром каждого героя: Императору соответствует гобой, Смерти — фортепиано, Барабанщику — малый бара-

бан, Солдату — клавесин, Громоговорителю, комментирующему действие и отчасти олицетворяющему самого композитора, — труба.

Музыка талантлива и напоминает о принадлежности Виктора Ульмана к школе А. Шёнберга — она экспрессивна, эклектична и изобретательна в своем соответствии дерзкому сюжету. Она несет отпечаток не только позднего романтизма и экспрессионизма, на которых вырос автор, но также включает элементы самой разнообразной музыкальной культуры того времени — джаза, song-театра Курта Вайля, протестантского хора. Ульман интегрирует в музыкальный текст цитаты из известных сочинений, создавая тонкие смысловые намеки. Например, объявление Барабанщиком приказа Императора о начале священной войны происходит под музыку Гайдна из песни *Deutschland uber alles* («Германия превыше всего»), бывшей гимном Третьего рейха. В сцене, где Арлекин прославляет радости жизни, цитируется «Песнь о Земле» Густава Малера, запрещенного фашистами. Когда же, ближе к финалу, Смерть призывает Императора, звучит канкан. Финальный квартет «Приходи, Смерть, наш почетный гость» — это лютеранский хорал, исполняемый под аккомпанемент скрипки и гитары в стиле кантри. Елене Сокульниковой удастся акцентировать все эти детали партитуры, создав стройное и рафинированное вокально-инструментальное полотно.

Визуальное решение спектакля, как и костюмы героев, даны в черно-белых тонах, словно бы старинная пленка проматывается перед взором в газовой дымке. Отдельно выделим работу художника по гриму Натали Блинковой, создавшей на лицах персонажей яркие маски.

Сценография отличается минималистичностью. Центр композиции — кабинет Императора, расположившегося за столом с металлическими шахматными фигурами и телефоном, по которому он отдает свои приказы. Кабинет находится в глубине сцены Белоколонного зала княгини Шаховской, а основное действие разыгрывается на черном квадрате авансцены, окруженном зрительскими рядами. Артисты двух поколений театра, участвующие в этом спектакле, блестяще освоили непростой музыкальный текст, продемонстрировав одновременно яркие вокальные возможности и драматический дар.

Последней премьерой сезона в «Геликон-опере» стала одна из любимых опер хударука и главного режиссера Геликона Дмитрия Бертмана «**Мадам Баттерфляй**» Джакомо Пуччини. Эту постановку театр приурочил к двойному юбилею — 100-летию со дня смерти композитора и 120-летию самого сочинения, представив его публике в первой редакции композитора, провалявшейся в Ла Скала на премьерном показе в 1904 году. С тех пор мировая оперная общественность не слышала этой редакции, потому что в обиход вошла последующая, более короткая и более понятная публике — представление этой версии в Брешии (1907) положило начало триумфальному шествию сочинения по мировым оперным сценам.

Постановка «Геликон-оперы» первой редакции «Мадам Баттерфляй», партитуру которой театр не без труда нашел в Италии, — одно из значимых



«Мадам Баттерфляй».
Баттерфляй — Валентина
Правдина. Фото Ирины
Шымчак

"Madame Butterfly".
Butterfly — Valentina
Pravdina. Photo by Irina
Shymchak

событий не только для театра, но и для сценической истории оперы: впервые с 1904 года слушатель имеет возможность познакомиться с первоначальным замыслом композитора. Первая редакция по звучанию более продолжительная, впоследствии первый акт был сокращен на восемь минут за счет редуцирования сцены с многочисленными родственниками Чио-Чио-сан, представленными, кстати, менее гротескно, а второй акт был разделен на два. Позднее композитор изменил и вокальную линию главной героини. Кроме того, в первой редакции иначе распределены смысловые акценты: Пинкертон представлен более человечным — ему даже дана финальная ария раскаяния. Также в этой редакции происходит личная встреча Чио-Чио-сан с Кэт Пинкертон, вымаливающей прощения у Баттерфляй.

Поставить новый спектакль Дмитрий Бертман пригласил итальянского дирижера Марко Бозми, чье руководство оказалось весьма плодотворным. Музыкальная часть звучит симфонически цельно и логично, слушается на одном дыхании. Оркестр освоил знаменитые пуччиниевские контрасты и виртуозно переходил от пианиссимо к фортиссимо, а солисты были немало вдохновлены этой работой и показали прекрасную драматическую игру вместе с великолепным вокалом, к которому в операх Пуччини предъявляются повышенные требования — в труппе «Геликона» солистов, способных справиться с вокальными сложностями пуччиниевской партитуры, набралось на три состава. Именно поэтому театр продолжает расширять список опер великого вериста в своем репертуаре: «Мадам Баттерфляй» пополнила ряд уже имеющихся в афише постановок по операм Пуччини — «Богемы», «Тоски» и «Турандот».

Привлекает внимание работа Валентины Правдиной в роли Чио-Чио-сан: ее мягкое и искристое в верхнем регистре сопрано как нельзя лучше подходит к образу непосредственной влюбленной девушки, созданному артисткой, — голос звучит почти импрессионистически, мягко паря в изысканных вокальных линиях, а сильнейшая драматическая трансформация героини при-

ковывает внимание слушателя. Мадам Баттерфляй в исполнении Валентины Правдиной — центр спектакля. Не менее яркую трансформацию проходит и Пинкертон (Иван Гынгазов) — от бравого морского офицера, с пренебрежением и насмешками относящегося к японским обычаям и смотрящего на Баттерфляй вожделенными глазами, до раскаявшегося человека, оставшегося навсегда с чувством тягостной вины. Прекрасный ансамбль главным персонажам составили Лариса Костюк в роли служанки Судзуки, Константин Бржинский в роли консула Шарплесса и другие артисты.

Режиссер вместе с Ростиславом Протасовым (сценография), Аллой Шумейко (костюмы), Дамиром Исмагиловым (свет) и Александром Андроновым (видеопроекции) создает условное пространство вне времени: под гиперболизированными крыльями бабочки, свисающими над сценой, японская культура в первом действии обозначена пастельной цветовой палитрой, в которую вписываются национальные костюмы и кресла из бамбука, а американская — пластиковыми креслами и интерьером в цветовой гамме Энди Уорхола. Не обошлось и без кока-колы — красный ящик с бутылками напитка занимает заметное место на авансцене. А по краям сцены во втором действии стоят статуи Девы Марии и Будды, напоминая не только о противоположных мирах двух полярных культур, но и об отречении героини от своей веры во имя человека, которого она даже не знала, бездумно отдавшись идее идти за своей мечтой, приведшей ее к личной трагедии. Режиссер намеренно подчеркнул этот момент, сделав акцент на чувствах, которые сопровождают человека в выборе отречения от своих корней и от своей культуры во имя «проекта», подобного тому, какой предприняла Баттерфляй в этом сюжете, — эта тема остается острой и в наши дни, когда погоня за чужестранной мечтой превращается в иллюзию.

Вторая в истории попытка представить первоначальную версию «Мадам Баттерфляй» в «Геликон-опере», в отличие от попытки в Ла Скала в 1904 году, увенчалась абсолютным успехом: бурные овации зрителей, не отпускавшие артистов со сцены, длились более 15 минут. Несомненно, эта постановка станет репертуарным украшением театра.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в этом сезоне взял курс на пополнение афиши за счет отечественного репертуара, причем такого, в котором акцент делается на внутреннем мире людей в непростое время, где показывается зависимость человека от исторических и социальных обстоятельств: «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова была представлена публике в режиссерской интерпретации, в свете которой обнажились смыслы, заставляющие задуматься над цикличностью в истории судьбы России; в опере Р. Щедрина «Не только любовь» обнажилась трагическая составляющая — режиссер показал людей, чьи души изломаны событиями войны и послевоенного времени; в завершившей сезон «Русалке» А. С. Даргомьжского также вскрыты глубинные психологические перипетии героев в поле социального конфликта.



«Царская невеста».
Пирушка у Грязного
(сцена из спектакля).
Фото Миланы Романовой
"The Tsar's Bride". A feast
at Gryazny's (a scene from
the play). Photo by Milana
Romanova

В «Царской невесте», поставленной режиссером Дмитрием Белянушкиным и дирижером Арифом Дадашевым, создатели спектакля предложили зрителю заглянуть в будущее через призму прошлого и перенестись на полвека вперед — именно так был анонсирован авторский замысел. Если бы не этот анонс режиссера, то сценический образ постановки, несмотря на следование авторской партитуре и либретто (за исключением неожиданного финала), можно было бы трактовать как вневременной и подстраивать к нему индивидуальные смыслы.

С ремаркой постановщиков о переносе в будущее режиссерско-сценографическое решение напоминает больше апокалиптическую антиутопию.

На сцене — некий пессимистический вариант, когда на руинах истории, обозначенных полуразрушенной старинной башней (сценография Владимира Арефьева), в России возродилась средневековая монархия с соответствующими атрибутами. На улицах — распятые люди, разбой опричнины, одетой в костюмы палачей с дубинками, развязные нравы, а вместе с этим национальные ценности, на которые указывают псевдорусские костюмы, созданные Светланой Тегин. Арочные мотивы и старинная кладка на башне многозначны: с одной стороны, они отсылают к Александровской слободе, где вновь, по замыслу постановщиков, происходит действие, с другой — к архитектурным образам античности. Этот ассоциативный ряд напоминает о властных играх, которые становились фатумом для человеческих судеб во все времена. На античность отчасти указывает и первая сцена в доме Григория Грязного, развлекающегося с опричниками и девочками в бане, — их простыни повязаны как древнеримские тоги, а возникающие мизансцены отсылают к античным фрескам. Всей этой древности контрастирует интеллигентный с виду немецкий лекарь Бомелий в очках, лаковых ботинках и жилетке.

Из нашей современности в гипотетическом будущем остаются галогенные лампы, кожаные диваны, сигара с мундштуком у Дуняши, виски, к которому

регулярно прикладывается Грязной, и кольт в его руках, сыгравший ключевую роль в неожиданном режиссерском финале.

Григорий Грязной, в качественном вокальном исполнении Дмитрия Зуева, — уставший от жизни, запутавшийся, постоянно жаждущий обладания Марфой, в конце концов закалывает вместо бывшей возлюбленной Бомелия и со словами «страдалица невинная» обращается к ней, однако затем переключается на Марфу.

Любаша предстает беременной, — видимо, постановщики таким образом хотели усилить трагичность ее положения, но получилось немного наигранно и не очень реалистично, особенно в свете приставания к ней Бомелия. Однако это нисколько не умаляет исполнения роли Екатериной Лукаш, чье меццо звучит красиво, экспрессивно и убедительно.

Прекрасное открытие в этом спектакле — Елизавета Пахомова, бывшая артистка хора, вошедшая в группу солистов в этом году. Ее звонкое, выразительное и кристально чистое сопрано как нельзя лучше подходит к образу Марфы.

Органично дополняют ансамбль солистов Михаил Басенко (Иван Лыков), Кирилл Матвеев (Бомелий), Роман Улыбин (Малюта), Вероника Вяткина (Дуныша), Станислав Черненко (Собакин), Наталья Мурадымова (Сабурова).

Но главное, на чем делается акцент постановщиков, — это, как и задумывал композитор, трагедия человеческих судеб, глубинный психологизм, который пронизывает музыкальную ткань и заставляет сопереживать героям. Это то, что вне времени: людские страсти и пороки, власть и ее влияние на человеческие судьбы, мечты о любви и препятствия на пути к их воплощению — все это было как в античности и средневековой Руси, так остается и в наше время. И очевидно, что вряд ли изменится через 50 лет.

Оркестр под управлением Федора Безноскова в целом звучит аккуратно и рафинированно, ясно обозначая интонационный и тембровый рельеф многокрасочной партитуры Римского-Корсакова, в которой содержится много психологических подтекстов.

Антиутопия, сделанная постановщиками из классического оперного шедевра, безусловно, может быть поводом для споров и разночтений, но столь же несомненно — это повод поразмышлять как над историей, в которой многое повторяется, так и над неизменностью человеческих мотивов и поступков.

Инициатором и музыкальным руководителем постановки оперы **«Не только любовь»** Родиона Щедрина выступил главный дирижер МАМТ Феликс Коробов. Режиссером-постановщиком пригласили художественного руководителя Московского драматического театра имени Пушкина Евгения Писарева, зарекомендовавшего себя не раз в музыкальном театре. Декорации к спектаклю сделал главный художник театра имени Евгения Вахтангова Максим Обрезков, а костюмы — Мария Данилова.

«Не только любовь», созданная на либретто Василия Катаняна по мотивам рассказов Сергея Антонова в 1961 году, стала первой оперой Щедрина. Композитор называл ее «колхозным “Евгением Онегиным”» — в ней и прав-



«Не только любовь». Сцена из спектакля. Фото Сергея Родионова

"Not Just Love". A scene from the play. Photo by Sergei Rodionov

да прослеживалось немало параллелей с шедевром П. Чайковского, начиная от обозначения жанра («лирические сцены») и заканчивая сходным финальным объяснением главной героини, председателя колхоза Варвары Васильевны, с молодым парнем Володей, связь с которым повергла ее в пучину страстей, поставив перед сложным выбором между чувством и долгом.

Несмотря на то, что сочинение Щедрина написано в лучших традициях русских опер, оно отличается колоритом музыкального языка и силой драматических контрастов; первая его постановка в Большом театре в 1961 году потерпела фиаско и была снята с афиши, став поводом для бурного обсуждения критиками. Причиной тому сам композитор назвал преждевременность его реформаторских идей в привычном для всех жанре. В общем неудивительно, что на фоне общего патриотического тонуса и славословия в послевоенной стране откровенно фрейдистские мотивы, одобренные колхозными частушками, игрой в карты и сельскими танцами, не вызывали вдохновения у руководства по культуре. Однако время восстановило справедливость, и эта опера Щедрина, спустя всего десятилетие, стала занимать свое место в репертуаре разных театров, а ее автор в 1972 году был удостоен Государственной премии СССР за новую редакцию.

В истории Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко это не первое обращение к опере «Не только любовь», предыдущая постановка была осуществлена в 1981 году дирижером В. Кожухарем, режиссером О. Ивановой и художником С. Бархиным.

Концепт нынешней постановки, по замыслу Евгения Писарева, полностью определен либретто: действие происходит в советской колхозной деревне спустя десять лет после окончания Великой Отечественной войны. Авторы спектакля создали прекрасную стилизацию, в которой оказались близки к подлинной обстановке эпохи и передали ее колорит в костюмах, взаимоотношениях персонажей, общей атмосфере.

В спектакле, так же как в самой музыке, соседствуют два контрастных мира: реалистичный и фантазийный, внешний и внутренний, мир безудержного ве-

селья и потрясающего драматизма. И эти «русские горки», по меткому определению Евгения Писарева, не только великолепно переданы в исполнении под руководством Феликса Коробова, с тонкостью подметившего все нюансы и контрасты партитуры, но и в режиссерском видении действия, являющегося одной из сильнейших сторон спектакля.

На сцене — ирреальное пространство: пустая ультрамариновая земля со стойками ЛЭП уходит за горизонт. В этом пространстве действие происходит сразу на нескольких планах, и главный из них — на авансцене. Именно здесь во множественных постановочных деталях разыгрывается жизненная драма главных героев, связанная с неразрешимыми страстями в любовном треугольнике между одинокой Варварой, переживающей сильнейшие внутренние трансформации от вспыхнувших в душе чувств, наивной Наташей, юной дояркой и ревливой возлюбленной, и Володей, который олицетворяет свободный дух нового времени, шокируя своим вызывающим поведением не только местных женщин, но и мужчин. В этой постановке никто не остается счастлив. И серые кучевые облака на заднике сцены периодически раздражаются дождем, отвечая этой безысходности...

Драматичные отношения в любовном треугольнике воспринимаются особенно остро в сопоставлении с веселыми народными сценами, в которые они органично вписаны. Эти сцены представлены многолико и ярко, в том числе благодаря мастерству хористов под руководством Станислава Лыкова и хореографии Сергея Землянского, последовавшего за ритмом частушек, кадрили и тонко подметившего в танцах жизненные детали того времени.

Варвара Васильевна в исполнении Ларисы Андреевой, наполнившей образ драматизмом большой силы, становится центральной фигурой спектакля. Трогательна и трепетна страдающая Наташа (Мария Макеева), провокационен и легок Володя (Кирилл Матвеев).

По словам режиссера, этот спектакль — *«об изломанности души сильных людей. Люди эти изломаны войной, задушены жестокой реальностью колхозного быта. И тем не менее гармоничны и полны желания жить и любить»* [3, 15]. Их душевное богатство, раскрытое в гениальной музыке Родиона Щедрина и яркой драматической постановке нового спектакля, не может оставить равнодушным его зрителей.

Премьеру оперы «Русалка» А. С. Даргомьжского по неоконченной драме А. С. Пушкина театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко подарил зрителю к 225-тилетнему юбилею поэта. Эту незаслуженно обделенную вниманием оперу редко ставят на сцене, хотя ее художественное и историческое значение трудно переоценить; в свое время, в 1856 году, когда была представлена премьера «Русалки» в Санкт-Петербурге, она стала первой русской оперой в жанре психологической бытовой драмы. В ней композитор вынес на сцену глубокие психологические переживания героев, поставив на первое место чувства простых людей — Мельника и его дочери Наташи, брошенной Князем, вынужденным жениться по сословному этикету.



«Русалка». Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова
"Rusalka". A scene from the
performance. Photo by Sergei
Rodionov

В то время, когда создавалась эта опера, подобные социальные моменты звучали особенно остро, находя отражение во многих произведениях искусства, но и сегодня подобная модель отношений, даже вне социальной дискриминации, не редкость, поэтому чувства героев, раскрывающиеся в этом сочинении, будут близки и понятны многим.

«Русалка», в XIX веке довольно популярная у зрителей, к сожалению, редко стала появляться на сценах в XX веке. Одна из причин тому, вероятно, — весьма непростые вокальные партии, ориентированные на созданный великим М. И. Глинкой вокальный речитатив. По этой же причине оперы последнего постигает та же сценическая участь.

В «Русалке», музыкальный текст которой основан на национальной, крестьянской и городской мелодике, вокальный речитатив чутко передает через интонацию душевные движения героев — как в соло, так и в дуэтах, терцетах дивной красоты. Артисты МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где опера поставлена в трех составах, не только легко справляются со сложнейшими вокальными задачами, но и транслируют через изысканный вокальный рисунок драматические движения души, которые занимают центральное место в партитуре Даргомыжского.

Художественный руководитель и главный режиссер театра Александр Титель, инициировавший и поставивший новый спектакль в сотрудничестве со своими постоянными соавторами художником Владимиром Арефьевым и дирижером-постановщиком Тимуром Зангиевым, следует за идеями композитора.

На первое место режиссер выводит личную драму героев — Наташи, ее отца Мельника, Князя и Княгини. Он начинает спектакль с пролога, отсутствующего у Даргомыжского, который возникает из перенесенной сюда предфинальной картины, когда Наташа, ставшая Русалкой, отправляет дочку на берег Днепра, чтобы та заманила в пучину вод своего отца — Князя. Этим

сразу расставлены смысловые акценты: возмездие неминуемо, а линейный сюжет превращается в воспоминание, обретая кольцевую композицию.

Трогательный и трагичный образ Наташи, чувства которой мечутся от страстной влюбленности к крайним страданиям, заставившим найти покой в водах Днепра, создает Елена Гусева. Ее прекрасное пластичное сопрано передает все нюансы душевных перипетий. Великолепен образ Мельника в исполнении раскатистого баса Дмитрия Ульянова — яркий, характеристичный персонаж проходит трансформацию от добродушного старика-отца к обезумевшему страдальцу, мнящему себя вороном. Пожалуй, артист не уступает в актерской и вокальной харизме своим великим предшественникам, прославившимся этой ролью, — Осипу Петрову и Федору Шаляпину. Чуть менее трагичными, но вызывающими не меньше сочувствия, выступают персонажи Владимира Дмитрука и Екатерины Лукаш — Князь и Княгиня, не находящие счастья после утопления Наташи, голос которой слышится повсюду. Князь, сжигаемый чувством вины, неприкаянно ходит на берег Днепра, куда его «влечет неведомая сила», и в итоге, увлекаемый маленькой Русалочкой, дочерью Наташи, следует за ней.

Лаконичное сценическое пространство обостряет личную драму героев; эпоха, воспроизведенная стилизованно в крестьянских потертых одеждах, монохромных темных платьях и сюртуках, обозначена символически. Однако театру пришлось потрудиться, чтобы создать главный символический образ деревенского быта — сосновый пандус, составивший каркас декораций, на его оформление ушло три километра доски. Еще один важный визуальный образ постановки — это созданный видеосредствами подводный мир вод Днепра, находящийся в постоянном движении. Разное освещение реки меняет его манящий образ. Особенно красив Днепр ночью в лунном свете — в нем все приобретает черно-белые очертания, теряется грань между реальностью и вымыслом, и русалки выходят на берег... Именно такой предстает река во второй части действия, когда Наташа скрывается в его водах.

Сочно и красиво поставлены массовые сцены — крестьянские песни и пляски, оттеняющие основную душевную драму героев, представления на свадьбе Князя и Княгини.

Для этой постановки театр создал около двух с половиной сотен костюмов для главных героев и артистов хора, а также для артистов миманса и приглашенных артистов театра «Ромен».

Грандиозная постановка завершила в МАМТ сезон, в котором обозначилась новая тенденция: приоритет русских и российских опер, занявших достойное место в его репертуаре.

«Московский театр “Новая Опера” имени Е. В. Колобова» также представил в сезоне 2023/2024 три оперные премьеры. Весьма радикальная режиссерская версия «Летучего голландца» Рихарда Вагнера вызвала контрастные реакции критики и публики. Приглашенный для ее постановки драматический режиссер Константин Богомолов известен неизменным поиском во всех

драматических и музыкальных опусах фрейдистских мотивов. Не избежала эта участь и ранней оперы Вагнера. Свой ежегодный Крещенский фестиваль театр открыл премьерой творческого проекта «Война и мир. Наташа и Андрей» по мотивам знаменитой оперы С. С. Прокофьева, созданного силами молодых артистов и постановщиков. Постановщики выбрали для новой версии «Войны и мира» девять из тринадцати картин, написанных С. С. Прокофьевым, сосредоточившись на камерной линии сюжета — истории Наташи Ростовской и Андрея Болконского. И блестящим финалом сезона оказалась позабытая на сценах комическая опера А. Адана «Почталъон из Лонжюмо» — одна из немногих современных постановок, выбранных по принципу контраста современным обстоятельствам в мире, предлагающая слушателю отвлечься от забот, погружившись в мир легкой французской комедии.

Первой премьерой сезона в «Новой опере» стала одна из ранних опер Рихарда Вагнера «**Летучий голландец**». Этот спектакль, пополнивший вагнеровский репертуар театра после «Лоэнгрин» и «Тристана и Изольды», был посвящен 210-летию со дня рождения композитора (1813–1883) и 180-летию со дня мировой премьеры оперы в Дрездене (1843). Подготовила его команда креативных постановщиков, заслужившая репутацию низвергателей шаблонов: режиссер-постановщик Константин Богомолов, музыкальный руководитель и дирижер Филипп Чижевский, художник-постановщик Лариса Ломакина.

Этот спектакль — первый опыт копродукции двух российских театров, «Новой оперы» и Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, где он был представлен в апреле 2023 года. В истории российских постановок «Летучего голландца», начало которым было положено немецкой труппой Ганса Рихтера 125 лет назад, уже был опыт творческой синергии в международном поле: в 2004 году постановка этой оперы стала первым спектаклем, осуществленным вместе с Баварской оперой в Большом театре. На этот раз опыт внутрirosсийской копродукции, инициированный директором Антоном Гетьманом, — способ наиболее активно и менее затратно выпускать достаточное количество спектаклей для поддержания зрительского интереса к театру.

Новая постановка «Летучего голландца» примечательна также тем, что впервые в истории этой оперы она звучит в самой первой композиторской редакции 1841 года — в одном акте из трех сцен без перерывов. При жизни Вагнера эта редакция не исполнялась, она была опубликована только в 1983 году издательством Schott. Композитор неоднократно возвращался к переработке этого сочинения на протяжении жизни, но музыку именно этой редакции руководитель и дирижер постановки Филипп Чижевский считает «шедевром точности, графичности, структурности»¹.

На музыкальной части, выстроенной Филиппом Чижевским, как всегда, со вкусом и стилистическим пониманием, заканчивается привычный Вагнер.

¹ Цитата приведена из интервью с Филиппом Чижевским.

В сценической части «бал правит» Константин Богомолов, известный своим вольным обращением с оперными партитурами. Несмотря на то, что в этот раз он не стал вторгаться в структуру сочинения и прославлять его сторонним материалом, как сделал это с партитурой Генделя «Триумф времени и бесчувствия» в МАМТ, он со свойственным ему нигилизмом подставил собственные смыслы к задуманному Вагнером.

Сюжет был переписан режиссером и нетривиально соединен с партитурой Вагнера, составившей здесь «музыку к спектаклю»: в то время как артисты поют на языке оригинала вагнеровский текст, овертитры показывают текст Богомолова об истории одного маньяка, сбежавшего в далеком 1993 из Соликамской колонии «Белый лебедь» и порезавшего по дороге двух охранников. Здесь, как и в постановке Генделя, не обходится без популярных песен 1980–1990-х — их тексты транслируются бегущей строкой, местами даже встраиваясь в ритм музыки. Режиссера не обвинишь в игнорировании музыки: и текст, и движения артистов, и мизансцены в целом вполне вписываются в эмоционально-ритмический посыл Вагнера, хотя повествуют совсем о другом. Собственно, романтическая опера здесь превращается в маргинально-бытовую трагикомедию.

Отдадим должное драматическому таланту Константина Богомолова: интересующая его тема психоаналитических истоков поведения маньяков раскрылась оригинально и даже легла на сюжетную канву оперы, развернув вагнеровскую идею спасения несчастного скитальца через любовь в новую плоскость.

Маньяк-скиталец, с детства наблюдавший женские измены, наказывает по жизни всех «шалав», перерезая горло каждой изменившей ему, и продолжает мечтать о той единственной непорочной, которую не придется убивать. В этой роли выступает увлекающаяся психологией героиня Сента, проживающая, по Богомолову, в соседней пермской деревне Бураново. Девушка с бурным воображением, не выпускающая из рук тюремное фото маньяка, влюбляется в образ, собранный ее фантазией из телевизионных передач. Во имя спасения души убийцы она готова быть верной ему до гроба, бросив своего жениха-метеоролога, переименованного здесь из Эрика (по либретто) в Жорика. Папаша Сенты, тоже переименованный из Даланда в Дональда, замечает маньяка в лесу в костюме мистера Икса, который тот подобрал среди погибших в авиакатастрофе артистов Московской оперетты, и мгновенно кладет глаз на «богатого жениха из столицы», сватая его дочери. Текст арии Мистера Икса сопровождает и арию Голландца, тогда как чувства любителя бардовской песни Эрика, отправившегося в конце оперы на Грушинский фестиваль, сопровождаются в его арии текстом Визбора на овертитрах «Ты у меня одна словно в ночи луна». Дальнейшие сюжетные перипетии приводят к закономерному финалу в историях про маньяков.

Визуальное решение спектакля органично связало вагнеровский северный эпос с идеями режиссера: Лариса Ломакина передала атмосферу старинной



«Летучий голландец». Сцена из спектакля. Голландец — Андрей Борисенко. Фото — Екатерина Христова

"The Flying Dutchman". A scene from the performance. The Dutchman — Andrei Borisenko. Photo — Ekaterina Hristova

легенды, положенной в основу либретто, через колорит русского севера, природа которого условно воспроизведена на сцене. Сценографическую картину дополнили национальные коми-пермятские костюмы на бурановцах и периодически вторгающиеся в повествование видеоряды, транслирующие содержание бессознательного героев.

В общем, зрелище на сцене вполне увлекательное, несмотря на то что к Вагнеру имеет весьма отдаленное отношение. Для невзыскательного зрителя, не слишком знакомого с немецким реформатором оперы, это, вероятно, и не суть важно. А для опытного меломана, который придет именно на Вагнера и не воспримет идеи режиссуры Богомолова, останется возможность не смотреть на титры и послушать музыку Вагнера — благо, визуальный ряд не сильно ей противоречит.

Музыка Вагнера в этом спектакле — одна из сильных его сторон; благодаря постановке Филиппа Чижевского, труду дирижера Федора Безносикова и артистов театра она звучит стилистически точно — контрастно, напряженно, со свойственным композиторским текстам бесконечным дыханием и интонационной экспрессией. Голоса солистов Андрея Борисенко (Голландец), Марины Нерабеевой (Сента), Хачатура Бадаляна (Георг), Михаила Первушина (Дональд) прекрасно вписываются в общее оперное полотно. Хор новой оперы под управлением Юлии Сеньюковой, как всегда, на высоте.

Вот только после таких постановок неизменно возникает вопрос: зачем? Зачем замысел гениальной оперы, обладающей концептуальной цельностью, трансформировать настолько, чтобы из нее получилась музыка для сопровождения спектакля? Ведь подобные небесталанные режиссерские фантазии можно подставить под любую музыку, более уместную для авторского полета мысли. Зачем провоцировать ожидания зрителей? Ведь среди них оказались не только те, кто с удовольствием развлекся, но и те, кто остались немало разочарованы?

Впрочем, кассу в «Новой опере» тандем Вагнер–Богомолов, несомненно, соберет. А значит, как минимум, один — коммерческий смысл — имеется.

Постановка «**Война и мир. Наташа и Андрей**» — пример коллаборации различных театральных коллективов: сделанный совместными силами «Новой оперы» с Молодежной оперной программой Большого театра и Мастерской Брусникина, он реализован при поддержке Попечительского совета Большого театра. Музыкальным руководителем постановки и дирижером выступил Тимур Зангиев, режиссером — Алексей Мартынов.

По замыслу постановщиков, участие в проекте исключительно молодых солистов возвращает нас к первоисточнику, роману Л. Н. Толстого, в котором на момент знакомства Наташе Ростовой было 16 лет, а Андрею Болконскому 31 год.

Кроме того, директору театра «Новая опера» Антону Гетьману видится важным вектор развития театра, направленный на привлечение молодежи к работе в новых постановках, — выходит своего рода лаборатория поддержки начинающих артистов и площадка для открытия новых имен.

В спектакле звучат все семь «мирных» картин: от сцены в Отрадном, где князь Болконский услышал признания девочки, которая «так бы вот села на корточки... и полетела бы», первого бала Наташи Ростовой со знаменитым вальсом до сцены с письмами в кабинете Пьера Безухова. Либретто именно этих картин, максимально приближенное к тексту Л. Н. Толстого, представляет собой монтаж из разных фрагментов романа. Эти картины более всего сохранили в себе «голос» романа Толстого и первоначальное звучание музыки Прокофьева.

Завершают действие две картины из второй части, посвященной Отечественной войне 1812 года (Восьмая и Двенадцатая) — в этих сценах, перед Бородинским сражением и в темной избе в Мытищах, Андрей Болконский вспоминает о Наташе. И в час последней встречи героев перед смертью князя трагическим рефреном звучит вальс, напоминающий о несостоявшейся любви. Именно эту сцену, помещенную Прокофьевым в Двенадцатую картину, по воспоминаниям второй жены композитора М. А. Мендельсон-Прокофьевой, он представил сразу же, когда она читала ему роман вслух, — именно она его вдохновила на написание оперы, продлившееся долгих двенадцать лет, и именно эта сцена выбрана создателями новой постановки для ее финала.

При жизни композитора «Война и мир», многократно им отредактированная, прозвучала только в концертном варианте (1944). Позже, в Ленинградском Малом оперном театре (1946), ставились первые восемь картин, и только в 50-х полноценная сценическая версия оперы увидела свет рампы целиком в МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1957) и в Большом (1959), а также позднее в ряде зарубежных театров.

Новая постановка отражает кредо основателя театра Евгения Колобова, открывавшего малоизвестные сочинения или новые углы зрения на известные шедевры. В первые годы существования «Новой оперы» он воплотил мечту с молодым коллективом, поставив своего «Евгения Онегина» — этот трагичный, правдивый, близкий драматическому спектакль, в котором жизнь прокатилась по всем роковым колесам; до сих пор он остается своеобразной визитной кар-

точкой театра. Постановка творческого проекта «Война и мир. Наташа и Андрей» продолжила эту линию. Собственно, и само сочинение «Война и мир» Прокофьева имеет ряд параллелей с известным шедевром Чайковского по поэме А. С. Пушкина: начиная от драматургии композиции (строение из ряда сцен) и заканчивая тонкостью музыкально-психологического рисунка каждого героя, акцентом на лирической стороне сюжета и даже ролью вальса — всем этим сочинение Прокофьева напоминает оперу Чайковского, в свое время написанную для студентов Московской консерватории. А режиссер Алексей Мартынов, выпускник Школы-студии МХАТ из мастерской Дмитрия Брусникина, дебютировавший в оперном жанре, создал столь же пронзительную драматическую постановку, идущую без антракта, на одном дыхании, идеи и динамика которой напоминают колобовского «Онегина».

Анонсируя формат этой постановки как semi-stage, авторы спектакля несколько поскромничали — несмотря на минималистичное решение сценографии, она воспринимается не как полусценическая, а как полноценная сценическая версия с трагедийно-драматическими акцентами, полная ярких символов и метафор, пронизанная атмосферой тревожного романтизма и духом роковых событий, сплетающихся в причудливый рисунок.

Художественное решение постановки Сергеем Рябовым лаконично: на сцене симметрично расположены тонкие белые колонны и три перекатывающиеся банкетки. Ключевыми элементами в создании визуального образа спектакля становятся отсылающие к эпохе первой половины XIX века силуэты монохромных костюмов и видеопроекции 4D Веры Ахмеджановой, передающие все — от настроения героев до метели, военного пожара и пепелища. Немаловажную роль для создания единого целого играют световые решения Татьяны Мишиной. Спектакль органично дополнен стильными хореографическими эпизодами Александра Шуйского.

Музыкальный руководитель проекта и дирижер Тимур Зангиев, приглашенный из МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, соединил в единый и стройный ансамбль это масштабное музыкальное полотно, в котором под его чутким управлением переданы все нюансы авторской партитуры. Из них складываются яркие и контрастные музыкальные образы оперы — от нежных мечтательных интонаций до танцевального блеска парадных номеров и ужасов войны. Как всегда, на высоте оказался хор театра под управлением Юлии Сеньюковой.

Отдельно надо сказать о молодых солистах, абсолютное большинство которых — артисты или выпускники Молодежной оперной программы Большого театра. Яркие одухотворенные голоса, вовлеченность в драматическую игру стали отличительной особенностью молодого состава. Более всех надо выделить исполнителей главных ролей — Илью Кутюхина, обладателя выразительного тенора, исполнителя роли Андрея Болконского, Елену Гвритшвили, чувственную и драматически глубокую исполнительницу роли Наташи Ростовой.



«Почтальон из Лонжюмо». Сен-Фар — Ярослав Абаимов, Альциндор — Дмитрий Орлов. Фото Евгении Христовой

"The Postman from Longjumeau". Saint-Far — Yaroslav Abaimov, Alcindor — Dmitry Orlov. Photo by Eugenia Hristova

Для режиссера Алексея Мартынова эта опера — философское размышление о жизни: *«Эта история, конечно же, о том, как сложно удержать хрупкое чувство, коммуникацию, которая вот-вот может наладиться между людьми. Конечно, финал совсем не жизнерадостный, но он ставит вопрос: возможно ли, чтобы это чувство возникло снова, возможно ли жить как-то по-другому? Мне хочется не догматизировать, а размышлять, задавать вопросы. При этом я не знаю ответы, думаю, что и Лев Николаевич их не знал»* [4, 22]. Этот вопрос обращен и к зрителю — и каждый ответит на него по-своему...

Свой театральный сезон «Новая опера» завершила премьерой opéra-comique **«Почтальон из Лонжюмо»** Адольфа Адана, известного зрителю больше как автора балетов «Жизель» и «Корсар», без которых редко обходятся афиши музыкальных театров. Между тем в XIX веке он был более известен как автор опер, в частности самой популярной из них «Почтальон из Лонжюмо», которая после премьеры в Опера-Комик в 1936 году за ближайшие полвека прозвучала в Париже более 500 раз, а в Берлине — более 800. В последние 100 лет сочинение вышло из театрального обихода, перестав украшать оперные сцены так часто, как раньше.

Театр «Новая опера» впервые обратился к этой незаслуженно забытой опере год назад, представив ее в концертном исполнении. Теперь он создал полноценную сценическую версию «Почтальона из Лонжюмо». Авторами ее стали драматический режиссер Евгений Писарев, в послужном списке которого числится постановка уже трех комических опер в ведущих театрах Москвы, музыкальный руководитель и дирижер из Франции Клеман Нонсьё, тесно сотрудничающий с российскими театрами после получения премии на Первом международном конкурсе пианистов, дирижеров и композиторов имени С. В. Рахманинова в Москве в 2022 году, многократно отмеченный на-

градами сценограф Зиновий Марголин, художник по костюмам Ольга Шаиш-велашили и художник по свету Александр Сиваев.

Сюжет, начинающийся с простодушной пасторали и свадьбы деревенского почтальона Шаплу на трактирщице Мадлен, разворачивается в неожиданных выражах комической оперы, где по законам жанра не обходится без интриг, переодеваний и превращений. Обнаруженный столичным маркизом певческий талант у почтальона возносит его внезапно до ведущего тенора Парижской оперы, и недавний жених забывает свою вновь обретенную супругу на долгих десять лет. Меж тем она успевает столь же внезапно разбогатеть, унаследовав богатство тетушки. А затем начинается самое интересное: встретив мадам де Латур, бывший почтальон не узнает в ней свою супругу, однако это не мешает ему вновь положить глаз на богатую красавицу, которая решает его проучить. Интриги чуть не приводят беднягу на эшафот, но не будем раскрывать все карты и рассказывать, чем дело заканчивается, иначе зрителю будет неинтересно, а это постановка, которую непременно стоит увидеть и услышать, — редкий случай, когда все ее стороны абсолютно органичны и хороши.

Спектакль сделан так, словно зрителю приоткрывают волшебную шкатулку, в которой происходит интригующее представление из театра двухсотлетней давности. Этот эффект достигается, с одной стороны, благодаря тому, что Евгений Писарев использует прием «театра в театре», дополнив сюжет двумя конференсье, которые комментируют происходящее остроумными стихами Сергея Плотова на русском языке вместо имеющихся в опере разговорных диалогов на французском, как бы поясняя запутанные моменты сюжета, раскрывающиеся в пении на языке оригинала, а параллельно импровизированно высказывают собственное мнение в прозе, иронически развенчивая несуразные сюжетные повороты для зрителя, смотрящего на эту историю из сегодняшнего дня. Один из конференсье — бывалый опероман, выступающий с музыковедческими комментариями в духе Святослава Бэлзы, второй — молодой восторженный новичок. Их беседа — словно парафраз на миниатюру Александра Ширвиндта и Андрея Миронова «Встреча со зрителями», но она перенесена из мира кино в мир оперы. Этот диалог существенно усиливает комическую составляющую оперы, упрощая ее и приближая к современному слушателю. Конференсье исполняют приглашенные артисты театра и кино Сергей Епишев и Олег Савцов.

С другой стороны, эффект условного старинного театра, к которому постановщики предлагают прикоснуться зрителю, достигается благодаря находкам художников, поместивших героев в стилизованных однотонных костюмах со всей атрибутикой барочного театра — кринолинами, париками, треуголками, сюртуками — в игровое сценическое пространство. Пол размечен шахматными клетками, а основные декорационные детали представляют собой гиперболизированные старинные голубые конверты — из них вынимаются такие же гиперболизированные открытки с пасторальными гравюрами, с которых словно бы только что сошли нарядные разноцветные герои оперы. Ре-

жиссерские находки, наполняющие разворачивание действия комическими мизансценами и оригинальными придумками, оживляют этих условных персонажей, приближая их к зрителю.

«Почтальон из Лонжюмо» — бенефис тенора. Главный герой почти все время находится на сцене. Ярослав Абаимов в роли почтальона Шаплу, обаявший публику еще год назад в концертном исполнении оперы, — центр постановки. Его полетный тенор и игривый тон как нельзя лучше подходят к этой роли. А коронный номер — рондо почтальона с высочайшим *d* второй октавы, легко исполненный артистом, — своеобразный рефрен всей оперы: сначала его поет Шаплу для невесты, затем этот напев Мадлен слышит издалека, когда Шаплу уже уехал покорять Париж, и наконец рондо звучит в счастливом финале.

Оригинальные тембровые находки Адана, сопровождающие рондо, такие как хлыст и колокольчики, рысь лошади, — очаровательные изобразительные моменты, составившие «код успешной комической оперы» Адана, по словам Клемана Нонсьё, дирижировавшего ранее и концертным исполнением этого сочинения. Он намеренно подчеркивает подобные нюансы партитуры, создавая рафинированное, изящное и стройное оркестровое звучание, заражая и артистов и публику искрометностью музыкального языка и искренней интонацией, содержащей отсылки к старинной французской песне.

Великолепен ансамбль солистов, прежде всего Мария Буйносова, исполнившая Мадлен, — ее партия развернута и технически весьма не проста; артистка, чей голос льется, словно ручей, естественно и легко показала высший класс, справившись с вокальными трудностями; достойный ансамбль главным героям составляют Олег Шагоцкий в роли Маркиза де Корси и Дмитрий Орлов в роли ревнивого кузнеца Бижу.

Как всегда, на высоте хор «Новой оперы» под руководством Юлии Сенюковой, а также танцовщики Балета Москва, украсившие спектакль оригинальной хореографией Албертса Альбертса и Александры Конниковой.

Легкость и искрометность, с которыми играет новый спектакль, передается зрителю, заряжая его позитивной энергией, которой так не хватает в наши дни.

Резюмируя обзор оперных новинок на сценах Москвы в 2023/2024 году, надо отметить, что репертуарный курс театров сегодня в значительной степени ориентирован на военную и поствоенную тематику, отражающую чаяния человека в связи с мировыми событиями современности. Эта тематика неизменно присутствует во всех театрах и вызывает к жизни режиссерские размышления, затрагивающие темы власти и народа, личных трагедий людей, связанных с государством и его курсом, — темы, заставляющие рефлексировать над судьбами российской истории. Другая репертуарная тенденция современных оперных театров ориентирована на обращение к отечественным шедеврам — востребованным на сцене и позабытым, — которые в свете трактовок режиссерского театра приобретают новое звучание. И по-прежнему важным видится режиссерам необходимость как возрождать малоизвестные

сочинения, так и обращаться к популярным на сцене опусам, в которых чуткое режиссерское видение обнаруживает коннотации с современностью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Черевички. Программа к спектаклю. — Москва: Геликон-опера, 2023.
2. Император Атлантиды. Программа к спектаклю. — Москва: Геликон-опера, 2024.
3. Не только любовь. Буклет к спектаклю. — Москва: МАМТ имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 2024.
4. Война и мир. Наташа и Андрей. Буклет к спектаклю. — Москва: Новая опера, 2024.
5. Цодоков Е. С. Визуализация оперы или типология оперной режиссуры. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 11.10.2024).
6. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 365 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

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

REFERENCES

1. Cherevichki. Programma k spektaklyu [Program for the performance]. Moscow: Gelikon-opera, 2023.
2. Imperator Atlantidy. Programma k spektaklyu [Program for the performance]. Moscow: Gelikon-opera, 2024.
3. Ne tol'ko lyubov'. Buklet k spektaklyu [Booklet for the performance]. Moscow: MAMT imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko, 2024.
4. Voyna i mir. Natasha i Andrey. Buklet k spektaklyu [Booklet for the performance]. Moscow: Novaya opera, 2024.
5. Tsodokov Ye.S. Bizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury. [Visualization of Opera or Typology of Opera Directing]. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (accessed: 11.10.2024).
6. Chepinoga A. V. Problemy interpretatsii v rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Possii [Problems of interpretation in directing an opera performance on the stage of the 20th–21st centuries in Russia]: spetsial'nost' 17.00.01 Teatral'noye iskusstvo: dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya. FGBOU VO Possiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS, 2018. 365 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

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

Поступила в редакцию / Received: 10.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised : 08.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.07.2024