

Музыкальный театр

Марина Нестьева

НОВЫЕ УЗНАВАНИЯ, СТАРЫЕ ИЗДЕРЖКИ, ВЕЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ...

В начале года я внезапно почувствовала себя как бы дежурной по оперному жанру. Впечатлений было много, они сильно отличались друг от друга. Но объединяло их то, что за каждым проглядывала какая-нибудь важная тенденция — попытки повернуть ракурс радикального «режиссерского театра» в сторону более бережного отношения к оригиналу, извлечения содержащихся в нем глубин; нынешние претензии композиторов, самоуверенно считающих себя абсолютно компетентными, когда дело касается понятия «современности»; очередное подтверждение главенствующей роли интонационной сферы в старинном заслуженном жанре.

Но прежде небольшое отступление. О ярком художественном явлении, с которым лично мне согласиться трудно и которое, опять же, на мой взгляд, подтверждает не раз высказанные претензии к режиссерам-современникам, придерживающимся радикальной позиции, чаще всего далекой от партитуры. На сей раз речь о спектакле метра очень крутого — Льва Додина, работы которого вызывают колоссальное уважение и неослабевающий интерес. И все же его «Пиковую даму» в Большом театре, о которой журнал уже когда-то писал в постановке на «Флорентийском мае», я принять никак не могу. Поэтому позволю себе лишь несколько реплик-вопросов. Почему именитый режиссер считает для себя возможным возродить такого Германа, от которого отказался Петр Ильич Чайковский? Даже Пушкин поместил героя в Обуховскую больницу только в конце повести. Над Германом Додина, который на протяжении всего спектакля находится в психиатрической больнице, Чайковский вряд ли бы плакал. Почему массовые сцены, в «Пиковой даме» столь разнообразные, стали в основном уныло однообразными? Куда делись лирические странички, такие проникновенные в этой опере? И, как и все, наверное, с особым почтением относился к Владимиру Галузину, бывшему для меня лучшим в мире Германом. Но здесь этот выдающийся артист был даже покалькой не на высоте (имею в виду пошатывание голоса). Конечно, Додин бы не был Додиним, если бы в этом спектакле не проявились бы его сильные стороны — причинно-следственная связь событий, бóльшая роль офицеров — знакомцев Германа, ради забавы провоцирующих его сумасшествие. Хор душевнобольных, ведущих себя, как и положено, неадекватно, постоянно трясущихся, окружают больного. Но, выстраивая массу, постановщик придает им выразительные скульптурные позы.

На этот раз мое «дежурство» открыла «Хованщина», увидевшая свет в Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немиро-

вичи-Данченко. Постановка стала в столице безусловным событием. Обращение к этому произведению Мусоргского — всегда особая ответственность, потому что мало кто из великих художников так глубоко сумел проникнуть в историю страны, да еще в столь сложный период, как смутное время, с прозорливой убедительностью отразил его в своем произведении и, к тому же, провидательно понял все главное о своем народе. Приведу для примера всего два его высказывания в письме к В. Стасову: «Ушли вперед!» — врешь, там же! Бумага, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось, — там же!». Разве не актуально это высказывание и сегодня, когда Мусоргского уже давно нет на этом свете!

«Прошедшее в настоящем — вот моя задача». И такое пророческое высказывание гениального композитора, подлинного историка должно было служить постановщикам путеводной звездой в их решениях. Оно и стало для них таковой, отбросивши все вульгарное осовременивание, так принятое ныне.

Счастливая идея — пригласить для музыкального руководства спектаклем известного дирижера Александра Лазарева, для которого эта эпическая фреска — его материал. Маэстро уже не раз доказал особую приверженность к монументальным русским концепциям, интерпретируя «Жизнь за царя», «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Младу», «Орлеанскую деву», «Леди Макбет Мценского уезда», ту же «Хованщину» наконец. Хотя с оркестровкой Дмитрия Шостаковича Лазарев встретился впервые.

Исходя из шостаковичских представлений и следуя своему пониманию, он воплотил масштабность, «крутость», остроту концепции с удвоенной силой. Достаточно послушать, как звучат в опере колокольные звоны — один из фирменных знаков Мусоргского. При этом никогда не терялась чувство меры. Мощно и величественно прочитывалась фреска без ложного пафоса и пустой трескотни.

И хоры здесь удались на славу (Спасибо С. Лыкову и замечательно отзывчивым артистам!). Как превосходно хористы преобразались, перевоплощались из роли пришедшего народа в стрельцов, а потом в раскольников. При этом всегда идеально строили и всякий раз по-разному выглядели. А насколько они естественны и свободны!

Мусоргский, как известно, был специально знаменит (во всем мире!) поисками и находками в области сочетания слова и музыки. Тут ему не было равных. Постановщики «Хованщины» Музыкального театра об этом думали и этим занимались. Каждый ар-



«Хованщина». Досифей – Денис Макаров,
Марфа – Ксения Дудникова, Иван Хованский – Дмитрий Ульянов.
Фото О. Черноуса

тист здесь на месте (я присутствовала на первом составе), в том числе исполнители второстепенных ролей. Хороши, органичны все – интерпретирующие Эмму, Сусанну, Подъячьего. Но для меня выделались четверо. В первую очередь Дмитрий Ульянов – Иван Хованский. Властный, лихой, тщеславный, самодур и сластолюбец, артист словно влез в шкуру своего героя. Не хочется даже анализировать, как он поет, как движется; всем подходит – и голосом, и интонационным разнообразием, и фактурой. Отмечу и молодую Ксению Дудникову. Она уже заставила говорить о себе после сложнейшей партии Амнерис в штайновской «Аиде». И здесь как Марфа вырастает до какого-то нарицательного образа, редким сочетанием гордости и смирения, чем-то напоминая эталонную Марфу Ирины Архиповой – безудержной силой характера, наверное, и бесконечным тембровым богатством. Послушать хоть, как молодая певица вжилась в знаменитую песню «Исходила младешенька»! Неожиданно вырастает в главного персонажа Антон Зараев в роли Шекловитого. Его арию «Ох ты, матушка Русь» он поет на авансцене, стоя на коленях. В его исполнении (и, конечно, по замыслу самого автора и постановщиков) она становится колоссальным ударным моментом спектакля, своего рода «выходом из сюжета».

Досифей, каким его создает Денис Макаров, я сначала не приняла. Притом что поет он отлично, все вроде при нем. Показался он мне слишком уж обыденным. Мы привыкли, что Досифей должен быть величественным, должен возвышаться надо всеми как по росту, так и по позиции, этакий Марк Рейзен на все времена. Тут он другой. За невыигрышной внешностью, небольшим ростом прячется настоящий фанатик, ради идеи готовый на любое безумство. Такого Досифея сразу воспринять трудно, но правда, скорее, за ним.

В режиссуре Александра Тителя и сценографии Владимира Арефьева много тонкостей. Мне показалось только растянутым, несколько размазанным начало, которое даже задействовано до звучания знаменитого Вступления. Но остальное...

Не собираясь подробно останавливаться на каждой сцене, отмечу лишь ударные для меня места. Прежде подчеркну удивительную простоту и остроумие режиссерско-сценографических идей, воплощаемых в том числе через решения пространства. Главное, что все постановщики тут в согласии, каждый добавляет свое, обогащая целое. Вот сцена в кабинете. Собранные князья пытаются договориться. Рассадка на разных краях большого стола – уже свидетельствует о тщетности попытки. Здесь впервые становится понятен такой Досифей, каким его прочли постановщики. В братании стрельцов со своим батькой Иваном Хованским подчеркнуто, что он для них

действительно батька, отец родной. Обычно в спектаклях по «Хованщине» князь стоит на балконе и вещает сверху, а стрельцы расположены внизу как толпа зависимых. Здесь же он рядом с ними, он *свой*, они его *дети*. Потрясает момент казни стрельцов. Они сидят, сняли с себя красные кафтаны и положили на них головы – проще некуда, а как впечатляет! Финал тоже очень прост. Сначала сверху спускается большая балка, на которую расставляются зажженные свечи. Потом она поднимается вверх. Конечно, тут искусно, как и во всем спектакле, работает свет Дамира Исмаилова. А в самом конце мы слышим маленькую реплику высокого сопрано, словно голос прощающего Ангела. Прощающего всех грешников, в том числе сжигающих себя...

Постановщики отказались от всех бытующих прежде финалов. Не нужны им были тут ни фанфары петровцев, ни «Рассвет на Москве-реке», ни концовка И. Стравинского. Данную реплику композитор Владимир Кобекин нашел в оставшихся материалах Мусоргского и счел ее наиболее подходящей для заключения этой грандиозной фрески.

Из Астрахани на «Золотую маску» привезли «Евгения Онегина» Чайковского – произведение, особенно любимое режиссерами радикального толка и, по правде говоря, предлагающими версии, чаще всего далекие и от Чайковского, и от Пушкина. Не устаю вспоминать потрясающий спектакль, для меня эталонный, немецких специалистов – режиссера Вилли Деккера, сценографа Вольфганга Гусманна, автора костюмов Мартина Рупрехта на сцене Кёльнского театра, необыкновенно поэтичный, будто в традициях Антона Чехова–Анатолия Эфроса, где Ленского пел В. Галузин. Можно представить себе, как давно это было! Интернациональная команда – дирижер Джон Фиоре – американец, американка же Сьюзен Энтони – Татьяна, певец из Польши Анджей Доббер – Онегин красноречиво опровергла мнение о том, что русская классика, дескать, недоступна иностранцам. Но вернемся к астраханскому спектаклю. Тут команда состояла в основном из бывших ростовчан: дирижер – Валерий Воронин, режиссер – Константин Балакин, Татьяна – Елена Разгуляева. Ожидалось, что это должно помочь цельности представления. Как только открылся занавес, сразу стало ясно, что постановщики стремились создать *поэтический* спектакль. Прежде всего по картинке. Перед нами возникают прекрасные сельские пейзажи, созданные искусством сценографа Елены Вершининой, использующей новую технологию письма на прозрачном пластике. В первое мгновение они кажутся несколько бутафорскими, но это ощущение пропадает благодаря искусному свету Ирины Вторниковой (тоже, между прочим, из Ростова). Именно эти меняющиеся пейзажи более всего создают атмосферу спектакля и корреспондируют с музыкой Чайковского и произведением Пушкина. Честно говоря, я

соскучилась и по красоте сценографического оформления, иногда и с таким трудом возвращающейся сейчас в нашу сценическую практику. Неужели только у меня возникает подобная потребность! Разве музыка Чайковского не вызывает к ней? Замечательно решены художницей и две последние картины — от взмывающих вверх огромных колонн веет холодным этикетом и безмерным равнодушием.

Подчеркну, уходя от радикальной режиссуры, желательнее, а может быть, и необходимо, чтобы авторы спектакля этот уход чем-то компенсировали. Представление, на мой взгляд, оказалось очень неровным. В том числе в музыкальном отношении. Оркестр порой звучал хорошо, особенно в сценах с Татьяной или Ленским, но в целом не хватало легато, кантилены, которыми так знаменит Чайковский. Некоторые эпизоды выглядели совсем неубедительно. Например, по существу не была решена сцена приветствия крестьянами барыни Лариной. И пел хор слишком жирно, выглядел кондово реалистично и выпадал из контекста. А ларинский бал получился, картина живая, развивалась естественно, даже занимательно.

Постановщики, видимо, опасались, выбрав традиционную стезю для своего спектакля, впасть в мелодраматизм, может быть, стремились к некоторой сдержанности. Этим я пытаюсь объяснить недостаточную интонационную проработку партий основных персонажей. По-настоящему в спектакле из главных героев меня убеждал только образ Ленского (Александр Мальшко). В его образе были и неудержимая искренность, и молодая запальчивость. Такой Ленский вызывал настоящее сочувствие. Вокально-актерский комплекс выражен был у него очень органично. А вот артисты, трактующие и Татьяну, и особенно Онегина, по-моему, в спектакле как-то померкли. Казалось бы, профессионалы с хорошими голосами, пели корректно, добросовестно, даже качественно, все задания постановщиков выполняли. Однако чувство неудовлетворения не уходило. Повторюсь, в подобном спектакле надо особенно тщательно и разнообразно прорабатывать интонационную сферу — ведь Татьяна должна быть везде разной — с няней одной, реагирующей на отповедь Онегина — другой, в сцене письма, как известно, и вовсе настроение у героини меняется неоднократно, и в конце представления она тоже уже иная. А Разгуляева почти везде одинаково академична. То же с артистом в роли Онегина (приглашенный солист «Новой Оперы» Алексей Богданчиков). Он тут совсем уж лишен каких-либо эмоциональных проявлений. Не могу забыть, как работал над интонационными рисунками Евгений Колобов. Например, в том же «Евгении Онегине» требовал от певцов «не плакать», а реплику Татьяны «Как они страдали...» (герой книги Ричардстона) воспринимал как восторженную, мечтательно светлую. Она же бредит ожиданием любви!

И все же стоит подчеркнуть и позитивные стороны интерпретации спектакля. Безусловно, это художественное решение, смягченное и облагороженное освещением. Не забудем, как давно уже визуальная сторона стала важной, а подчас определяющей частью драматургии представления.

Режиссер К. Балакин, ростовской «Пиковой дамой» которого я в свое время сильно разочаровалась, в этот раз отказался от радикальных игр и попытался найти другие способы актуализировать известное произведение. Что-то вышло, что-то нет. Хуже всего, что

художественного согласия в постановщиках не наблюдалось. В отличие от «Хованщины».

Другой спектакль, который достоин серьезного внимания, приехал из Ростова в качестве гастрольного. Он претендовал появиться на фестивале «Золотая Маска», но не был отобран экспертами. Позже я выскажу свое предположение, по какой причине. Вместе с тем ростовский «Фауст» очень органичен. Каждый постановщик усиливает и обогащает решение партнера по интерпретации, и все вместе создали спектакль, как мне показалось, европейского уровня.

Две центральные постановочные идеи (режиссер Г. Исаакян, сценограф Э. Хайдебреخت, дирижер А. Аниханов, художник по костюмам Н. Земалиндина, художник по свету И. Вторникова) определяют его смысловую костяк. Это *манипуляция* толпой, чем виртуозно владеет Мефистофель. Вторая идея — «двойничество» Мефистофеля и Фауста.

По аналогии приходит в голову высказывание Н. Бердяева, которое рискну продолжить. Философ говорил о том, что человек нуждается в Боге так же, как Бог нуждается в человеке. К сожалению, мефистофельское начало заложено и в природе человека, и Сатана этим кормится.

Сформулированные идеи — вечные и, конечно, в том числе современные, в спектакле они представлены очень выпукло. Добавлю, что постановщики, расширяя в своем решении драму до философской притчи, подчеркивают и раскрывают, опираясь на первоисточник, еще несколько всегда актуальных идей — таких, как вечное противостояние добра и зла, подстерегающие человека в этом мире соблазны, необходимость спасительного раскаяния. Удачно сформулировал свой замысел, который и убедительно воплотил режиссер Исаакян: «Не имея сил и смелости вести ежесекундную битву — внутри себя самого, с самим собой, за себя самого, — человек прикрывается неким «искусителем» извне, тем самым снимая с себя ответственность за нежелание защитить божественное в себе от низменно-животного» (текст из буклета).

Тут нет вампучности, нередко сопровождающей на театре страшил-Мефистофеля, этакое Карабаса-Барабаса. Нет и сентиментальной сладости любовной истории. Маргарита чиста, наивна, но она хоть и жертва, но в итоге побеждает ее сила духа. Валентин же здесь вовсе не абсолютной положительный герой. Он по сути держал в заточении сестру, деспотично огораживая ее от радостей жизни.

Мефистофель как даровитый актер театра представления показан уже в самом начале, появляясь в традиционном роскошном одеянии — афретной шляпе с пером, расписном камзоле — это его привычный вид, знакомый публике, потом будет много других превращений-масок — в фартуке официанта на Ярмарке, в сутане в монастыре, в нескольких эпизодах в современных костюмах. До чего искусство он управляет толпой! Замечательная находка режиссера — танцующая толпа на Ярмарке. Народ движется в пластике заведенных механических кукол. Мефистофель же в роли завсегдатая-кукловода. Он же, именно он протыкает грудь Валентина, а потом вкладывает шпагу в руку Фауста, затевая этим убийством очередную злую интригу. Он ведь манипулятор — опытный интриган.

Известный своим незаурядным искусством, мастер своего дела, сценограф Эрнст Хайдебреخت здесь, в отличие от других своих работ, скорее лаконичен, экономен, задает основные задачи свету (они с Ириной

Вторниковой работали рука об руку). Достаточно сказать, что в представлении много пустого пространства. Так, вначале в Прологе черное зияние сцены прорезается прожекторами, что уже готовит встречу с ирреальным миром. Однако фирменные приемы Хайдебрехта при нем. Скажем, верхняя черная падуга с кулсами, спускаясь, приобретает разные обличья, вплоть до изображения монастыря (лишь красивейший витраж свидетельствует об этом). Беседка в саду, овитая цветами, оборачивается в нужный момент тюремной клеткой. На контраблосе света движутся фигуры в черном, переставляя скупой реквизит — почти не замечаешь, как некий мистический шюанс незаметно входит в восприятие. Свето-цветовая партитура выполнена виртуозно, меняется со сменой ситуаций, настроений героев. Происходит это плавно, словно используя музыкальный прием легато, но эмоционально-смысловое влияние необыкновенно. Костюмы Натальи Земалиндиной очень удачно сочетающие условность с выразительной функциональностью, разнообразны, изобретательны и красивы.

За таким качественным воплощением музыкальной стороны спектакля чувствовалась большая тщательная работа. Речь и об оркестре, о солистах, о хоровых сценах (хормейстер-постановщик Елена Клиничева), которые столь же разнообразно решены музыкально, сколь и воплощены сценически. Когда требуется, масса дифференцирована, в других обстоятельствах она монолитна, но звучит неизменно отлично. Именно благодаря руководству дирижера-постановщика Андрея Аниханова в первую очередь звучание оперы было столь впечатляющим, красивым, драматургически выстроенным. На редкость свежо воспринимались много раз слышанные «хиты», в частности сложные ансамбли. Певцы с умелой подачи постановщиков каждую знакомую арию превращали в психологически мотивированную сцену, изменяя характер реприз, подчеркивая взаимозависимость интонационного рисунка и мизансцены. Особо выделю двух исполнителей — Наталью Дмитриевскую — Маргариту и Бориса Гусева — Мефистофеля. Первая идеально воплощала задачу, сформулированную и поставленную режиссером-постановщиком: «Только ее чистота залог спасения Мира; но самое невероятное, что, даже предав ее, заставив ее пасть, сделав последней из грешниц, приведя ее на путь преступления, мужчины по-прежнему видят только в ней — свою последнюю надежду и спасение» (текст из буклета). Многокрасочность выразительного тембра, удивительная цельность внешнего и внутреннего облика певицы, ее драматическая одаренность в высшей степени корреспондировали с характером главной героиней «Фауста». Как и Дмитриевская, Гусев — очень харизматичный певец-актер. В роли Сатаны он предстал во всем разнообразии превращений, в органичном взаимодействии вокальной и актерской составляющих, в том числе замечательно носил каждый раз новый костюм, а однажды возник перед нами даже полуобнаженным, демонстрируя мускулистое тренированное тело этакое супермена. Исаакян воспользовался гибкостью и мобильностью талантливых солистов для обогащения спектакля приемами своего рода пластической партитуры. А когда нужно, он не брезговал и статичными фронтальными мизансценами.

Любопытно было сравнить ростовских солистов с исполнителями главных партий в показанном по ТВ «Фаусте» из Ковент-Гардена. Конечно, Рене Пале в трактовке Мефистофеля был, как и во всех своих ролях, незаменим. Кстати, основная инпостась и его Ме-

фистофеля — изощренное манипуляторство. А вот Наталья Дмитриевская, по моему мнению, «переиграла» Аижелу Георгиу как Маргариту. Знаменитая опытная певица предлагала установившуюся привычную интерпретацию, несмотря на формальную качественность от нее веяло некоей академичностью. В прочтении Дмитриевской героиня была целомудренна, свежа, непосредственна, одновременно и наивна, и сильна как в любви, так и в духовном величии. В соотношении толкований молодых Фаустов все было равным счетом наоборот. Заслуженный тенор ростовского театра Александр Лейченко был вроде бы всем хорош как настоящий профессионал, но тембр его голоса слишком характерен, к тому же он скорее придерживался общепринятой трактовки. А ковенгардовский исполнитель Витторио Григоло при соблюдении меры вел партию очень темпераментно, даже страстно, и скорее верилось, что его внезапно возникшая молодость — все же от лукавого.

Теперь о «Вальпургиевой ночи». Думается мне, что именно из-за такого решения этой финальной сцены спектакль не был выдвинут на «Золотую маску». Дань уважения старой редакции Михаила Лавровского обернулось резким контрастом всему остальному спектаклю, и этот вариант воспринимался как механически прилепленный к нему. Вначале сцены соответствующие месту костюмы Н. Земалиндиной, некоторые декорационные штрихи Э. Хайдебрехта погоды не меняли. Все происходящее отличалось красотью, что вполне корреспондировало с музыкой, но в наши дни соблазнительное зло должно бы иметь совсем другой облик. Да, в данном случае дело нелегкое. Однако в Ковент-Гардене предложили свой вариант. Перед нами возникал как бы обычный балет в белых пачках, но вскоре он приобретал гротесковый вид, артисты гримасничали, преобладали резкие жесты-сломы. В конце появлялся Мефистофель в виде трансвестита. Бесовский абсурд правил бал! Наверняка можно было что-то придумать свое по линии того же абсурда. Скажем, попробовать поэкспериментировать в интерпретации темпоритма музыки, ее динамики, агогики... Разумеется, это должно быть решением самих авторов представления. Но что-то сделать было, мне кажется, необходимо.

Любитель радикальных решений, режиссер Дмитрий Бергман в концертной полусценической версии «Демона» Антона Рубинштейна, показанной в зале имени Чайковского, выступил совсем в другой роли, красноречиво продемонстрировал большие художественные возможности подобного прочтения (дирижер М. Татарников с симфоническим Госоркестром имени Е.Ф. Светланова, солистами и хором Геликон-оперы).

Скорее всего появился этот проект на сцене Московской филармонии по настойчивому желанию знаменитого российского баритона Дмитрия Хворостовского, который давно мечтал исполнить партию Демона. Действительно, эта партия для него оказалась звездной — по необыкновенно органичному вхождению в образ вселенского распространителя зла. Все воздействует — трансформации многокрасочного голоса, то отдающего холодом металла, то заражающего страстным волнением; походка властителя, гордая осанка, костюм и парик со свисающими белыми прядями. Появляясь и на портиках, и на основной сцене, он постоянно гипнотизирует зал своим харизматическим искусством.

Ему под стать по силе проникновения в образ молодая певица Асмик Григорян в роли Тамары. Она ве-



«Демон». Демон – Дмитрий Хворостовский,
Тамара – Асмик Григорян

ликопелно использует весь набор присущих ей незаурядных талантов. Интонационное разнообразие богатого оттенками голоса, сильное драматическое дарование, глубокость пластического рисунка, которому режиссер придал здесь громадное значение. Много выразительного движения и у хора, с чем он отлично справился, как артистически, так и вокально.

Реквизит минимален — два глобуса — большой и малый да стол с двумя рюмками. Явно символическое значение имеют и разбросанные по сцене белые подушки. Однако наиболее важная сценическая роль принадлежит решению венгерского 3D-художника Ласло Бордоса, применяющего объемные свето-цветовые проекции, с помощью которых как бы раскрываются повороты «сюжета», все его драматические события, в том числе эпизод с внезапно «налетевшими» по воле Люцифера татарками — убийцами жениха Тамары. Соревнование за владение девушкой разыгрывается здесь между уставшим от вечной жизни искусителем-Демоном и Ангелом, которого в отличие от обычного меццо-сопрано исполняет тут контратенор (Вадим Волков).

Если известный режиссер Дмитрий Бертман, как правило, пытается соответствовать распространенной моде на осовременивание оперного материала и в то же время ищет разные другие подходы, только что продемонстрированные, то некоторые нынешние отечественные композиторы среднего и молодого поколений

принципиально задерживаются на музыкальном языке, которые они считают новаторским. Именно такая претензия лежит в основе оперы «Носферату», заказанной композитору Дмитрию Курляндскому Дягилевским фестивалем, проходящим в Перми и оттуда привезенным на «Золотую маску». Инициатор проекта, дирижер Теодор Курентзис, привлек к его осуществлению своих соотечественников, греческую команду. Либреттистом выступил Димитрис Яламас, режиссером и хореографом стал специалист по античному театру Теодорас Терзопулос, куратором сценографического решения один из предводителей направления *arte povera* Яннис Куннелис. Сюжет «Носферату» основан на древнегреческом мифе о судьбе Персефоны, дочери Деметры — богини плодородия и земледелия. Плененная Аидом (Носферату — одно из имен графа-вампира Дракулы — в данном случае аналог Аида), она должна перейти в царство мертвых, так как он решил на ней жениться.

Три Грайи готовят Персефону к обручению, постепенно лишая ее чувств: зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса, а также боли и памяти...

Сам композитор довольно внятно охарактеризовал свои намерения:

— Здесь речь не о сказочном вампиризме, а об идее вампиризма глобального — социального, морального, эстетического — какого угодно. Вампиризм, который разъедает нашу цивилизацию, наши души. Болезнь, которая убивает нас, отравляет нашу кровь, но в то же время является условием нашего существования. Поэтому наш Носферату — это некий архетип внутреннего саморазрушения, которому мы зачастую добровольно подчиняемся и от которого даже получаем иллюзию удовольствия.

Важно, что авторы спектакля использовали только ту часть мира, которая связана с царством мертвых. Другую же его часть, где Аид время от времени отпускает Персефону к матери и к ней возвращаются прежние чувства, наступает весна и лето, они упустили. Это симптоматично. Никак нельзя, по замыслу авторов, допустить хоть какое-то просветление. Забыли, видно, совсем завет Аристотеля о необходимости катарсиса.

Музыка спектакля избегает собственно музыкальных звуков, господствуют скрипы, шорохи, стоны, хрипы, вздохи. В пояснении к представлениям «Золотой маски» написано, что постепенно эта звуко-шумовая партитура должна захватить зрителя-слушателя и погрузить в атмосферу типичного греческого ритуала. Лично на меня обилие подобного материала скорее действовало раздражающе, хотя исполнено все это было отменно (оркестр и хор MusicAeterna под управлением Т. Курентзиса и солисты работали мастерски). Может быть, если бы спектакль не длился без малого два часа, эффект был другой.

То, что творилось на сцене, далеко не всегда читалось — много ползущих персонажей, балетных в белых пачках, на заднем плане проходящие статисты либо с закрытыми черной повязкой глазами, либо держащие в руках ботинки. Ножи, бутылки и гробы, видно, аксессуары Ада. Ярко-красная туфелька в финале призвана была, наверное, поставить драматическую точку. По всей вероятности, все эти приемы несли символическую нагрузку, но чтобы это оценить, требуется подготовка. Из пластических приемов преобладал «эффект Паркинсона», которым солисты потрясающе овладели (постоянные драматические артисты Терзопулоса Тасос Димас и София Хилл). Как всегда безупречно исполняли свои роли известная специалистка по экстремальному авангардному пению Наталья Пшеничникова и наша знаменитая Алла Демидова, выразительно и стильно передающая текст на русском языке (опера идет на двух языках — латыни и русском).

Что же касается собственно музыкального материала, то он, увы, совсем не новый. И мне странно, как образованный, информированный Курляндский мог в данном случае претендовать на новаторство языка.

Вместе с тем само качество показанного спектакля говорит о том, что его стоило привезти на фестиваль «Золотая Маска».

В то же время у меня нет уверенности, что он способен войти в репертуар Пермского театра. Все же это типичный фестивальный продукт.

Словно в споре с «Носферату» воспринималась премьера «Свадьбы Фигаро» в Большом театре. В пермском представлении — мрак, ужас, страх, тут — праздник, карнавал, юмор. Скажете: трактовку подсказывает материал. Верно. Но «Свадьбу Фигаро» как только не ставят, в том числе меня поразили приведенные в одной статье слова культового певца Р. Раймонди, который счел, что в этой опере никто никого не любит. Здесь — все иначе.

Она, эта сегодняшняя «Свадьба Фигаро» Большого, утверждает: «жизнь прекрасна!». Несмотря на все случающиеся неприятности и проблемы. Этого осознания ныне ох как не хватает нашему бытию!

Главная особенность постановки «Свадьбы Фигаро» — ее *музыкальность*, почтительное, хотя и не заискивающее академическое отношение к оригиналу. И все авторы спектакля сошлись в такой позиции, каждый внес свою лепту в построении гармоничного целого. В то же время команда была разной и по опыту работы в музыкальном театре, и по происхождению. Наряду с опытными сценографом Зиновием Марголиным, художником по свету Дамиром Исмагиловым, хормейстером Валерием Борисовым, в нее входили и относительные новички — режиссер Евгений Писарев, для которого это второй спектакль в опере, и его постоянная партнерша, создательница костюмов Виктория Севрюкова. Хореограф Альберт Альбертс как специалист по пластике неоднократно сотрудничал с Писаревым в разных проектах. Музыкальное руководство осуществлял не впервые работающий в России англичанин Уильям Лейсли.

Лейсли уже в начале своей карьеры посещал мастер-классы в «Моцартеуме», занимался с Альфредом Бренделем, общепризнанным специалистом по творчеству австрийского гения, в дальнейшем не раз обращался к его произведениям. Как и можно было ожидать, партитуру он прочел великолепно. Помимо ощущения особой эlegантности стиля, слух не покидало чувство естественности и легкости музидирования в преодолении головокружительных трудностей текста.

Редко встречаются в наши дни случаи, когда дирижер и режиссер идут рука об руку. Один подхватывает смысл и настроение, выраженные другим в той или иной сцене. Это касается и ее темпоритма, и динамики. Так, в целом дирижер склонялся к более быстрому, чем принято, темпам (в Увертюре даже мне показалась чрезмерно подчеркнутой акцентировка). В других эпизодах усиливал лирическое начало, в частности некоторым замедлением темпа. Это наблюдалось, например, в Каватине Графини и в самом конце в сцене раскаяния Графа («Графиня, простите!»). А с каким блеском прозвучали все многочисленные ансамбли — не только дуэты и трио, но и сложнейшие квинтеты, сексты. Тогда, чтобы легче и удобнее целось, постановщики применяли фронтальные мизансцены.

По всей территории спектакля была разлита дивная эротическая атмосфера, в которую втягивались все действующие лица. В отличие от выше приведенных слов Раймонди, что в «Свадьбе Фи-



«Свадьба Фигаро». Сюзанна — Анна Аглатова.
Графиня Альмавива — Анна Крайникова. Фото Д. Юсулова

гаро» никто никого не любит, в этом спектакле все любят друг друга, пусть и по-разному, правда, не всегда синхронно, но, в конце концов, именно любовь правит бал.

Плодотворный дуэт сценографа с режиссером привел к очень остроумному решению пространства. Разрез двухэтажного дома Графа, с по-разному окрашенными частями по цвету и композиции отсылает к графическому стилю Мондриана (цвет — вообще важнейшая драматургическая составляющая представления. Но об этом позже). Такое решение дает возможность режиссеру и хореографу создавать постоянные сценические пластические контрапункты к тому или иному эпизоду, разыгрываемые в разных отсеках дома. Иногда они столь подробно разработаны, что требуют от артистов настоящего драматического мастерства. Скажем, во время Каватины 2-го действия грустящей о потерянной любви Графини в соседнем отсеке Сюзанна в сопровождении двух девушек играет с белой тканью, примеря на себя роль жены, как бы иллюстрируя таким образом прошлое своей хозяйки и в какой-то степени свое будущее.

В спектакле царствует игровое начало. Прежде всего действие перенесено в 60-е годы прошлого века, что удивительным образом не противоречит, а скорее согласуется с озорством моцартианства. Тут и Керубино с гитарой — явно ассоциирующийся с Элвином Пресли, по временам непридуманно твистующие герои, когда это позволяет музыка и что вписывается в праздничную карнавальную стихию зрелища. Тут и Фигаро, ползающий под шикарной машиной, желая подглядеть за «неверной» Сюзанной в сцене в саду. Вот группа слуг-статистов (их — целая армия, даже, на мой взгляд, слишком много), что демонстрируют наказания Фигаро и изображают военные перспективы субличного Керубино, втягивая его в военизированный марш. И нигде ни тени вульгарности. Некоторые сцены словно дописывают содержание, не зафиксированное в опере. Например, мечты Марцелины, примеряющей фату Сюзанны, которая видит себя невестой Фигаро.

Игровых эпизодов в спектакле тьма, и они, как правило, изящны и остроумны. В момент, когда переодевая в платье Сюзанны Графиня в сцене в саду «поет» арию, на самом деле ее исполняет сама Сюзанна, притаившаяся в беседке, а Графиня лишь открывает рот. Это словно поклон в сторону

аналогичного эпизода из «Дон Жуана», где Лепорелло «поет» за своего хозяина любовную арию Эльвиры.

Некоторые контрапункты, правда, выглядят, на мой вкус, излишними. Когда, предположим, Базилио подслушивает за происходящей за стеной беседой Фигаро с Сюзанной, пользуясь для этого телефонной трубкой.

Совершенно особая и очень примечательная роль принадлежит в этой «Свадьбе Фигаро» художнице по костюму. Ей слово: «У нас очень ограниченное количество цветов... всего пять... Сначала ... все в черном и желтом, потом костюмы потихонечку прорастают синим, и в начале второго акта появляется синий цвет, а свадьба получается бело-красная... большой красный квадрат выливает на сцену вот эту цветную массу... Важно, чтобы герои всегда были нарядны» (текст из буклета).

Костюм в этом спектакле не просто красив и функционален, он будто сливается с образом персонажа, свидетельствует о его характере и даже об изменении его поведения. Так, Граф, врывающийся в комнату к Сюзанне, одет в пеструю аляповатую пижаму, что подчеркивает его бесцеремонность и даже наглость. Граф, прерывавший жену во втором акте, в costume охотника совсем иной — нервный, обеспокоенный.

Графиня сначала появляется в бледной голубовато-желто-серой гамме, что отвечает ее грустному настроению. Задумав интригу с надувательством мужа, она уже одета в красное платье, фасон которого более смелый, призывно-весело-озорной.

Исполнители разыгрывали эту «Свадьбу Фигаро» с видимым удовольствием и потрясающим мастерством, в том числе артистическим. Очень естественно интонация как бы породила изобретательную мизансцену, пение и пластическое движение словно сливались воедино. Сколько надо было потрудиться, чтобы достичь такого результата! Не только в вокальном искусстве и особенно ансамблевым музицировании, но и овладевая подчас весьма непростыми пластическими рисунками. Виртуозно работали все, кого мне пришлось слышать-видеть: Анна Аглатова и Ольга Кульчинская в роли Сюзанны, Александр Виноградов как Фигаро не только замечательно пел, но просто акробатически ловко двигался. То же можно сказать о трактовке партии Керубино, в образ которого две тоненькие девушки вжились на редкость органично (Юлия Мазурова и Александра Кадурина). Хороши были обе Графини — и у Анны Крайниковой и у Екатерины Морозовой. А вот Графы получились немного разными — у Константина Шупакова он был достаточно развязный и иногда настырный, а у Андрея Жилиховского вальяжный обаятельный жизнелюб. Постановщики выиграли, призвав молодую команду, которая прекрасно справилась с их намерениями и с творческим горением воплотила замысел.

Под конец уйду ненадолго в другой жанр. На фестиваль «Российская оперная панорама», который проводит Георгий Исаакин, — президент возрожденной Ассоциации музыкальных театров (ростовский «Фауст» привезли в Москву тоже по этой программе) приехала Свердловская оперетта. Этот театр, справедливо лидирующий в данном жанре, показал в столице два своих мюзикла — «Скрипача на крыше» Джерри Бока и Джозефа Стайна (русский текст Полины Мелковой) и «Яму» с музыкой Сергея Дрезнина на либретто Михаила Бартенева по мотивам повести А. Куприна.

Последнюю мне не пришлось посетить. А о первой не могу удержаться, чтобы не сказать несколько поощрительных слов.

Как и многие, я была знакома с разными интерпретациями этого выдающегося произведения. Свердловчане предложили свой эксклюзивный вариант. Сила спектакля в том, что соблюдена идеальная мера между национальной спецификой, раскрываемой через жизнь маленького еврейского местечка, и общечеловеческой, гуманистической идеей, пронизывающей «Скрипача на крыше». Гармоничность, цельность представления была обеспечена согласием всех авторов и исполнителей — дирижера Бориса Нодельмана, режиссера Кирилла Стрежнева, хормейстера Светланы Асуевой, хореографа Гали Абайдулова, художника Сергея Александрова, художницы по свету Ирины Вторниковой. Назвала всех авторов, потому что каждый, дополняя другого, внес свою лепту в воплощение этого «раскрученного» сюжета, и в итоге общий результат обогатился.

Массовые картины с многолюдием на сцене тут уместно и драматургически обусловлено чередуются с индивидуальным выражением персонажей, несущих, как правило, символическую нагрузку. Это и сам Скрипач на крыше (стильно играет Аркадий Клейн), который подчас приковывает к себе особое внимание при пустой затемненной сцене. Это и Нохем-ниций в замечательном исполнении Алексея Литвиненко — также символический персонаж, который можно трактовать как обобщенную душу народа. В его интерпретации выявился недюжинный пластический талант Абайдулова, придумавшего столь выразительную партию, корреспондирующую с лучшими образцами современного танца. Данным сценам противостоят массовые эпизоды, в частности, начало спектакля, где монолитно звучащий хор исполняет концептуальный номер «Обычай», о необходимости соблюдать национальные традиции. Примечательно, что постановщики выстраивают в этом хоре, как и позже, целую пластическую партитуру, используют ладонь, как и положено в культуре, в качестве оберега, божьей защиты.

По-другому решены танцы на свадьбе, где, наоборот, каждому действующему лицу придан индивидуальный облик. И в органичном сочетании многонаселенных фрагментов спектакля с камерными эпизодами, где проявляются характеры отдельных персонажей, развивается драматургия целого.

Конечно, дирижер Борис Нодельман руководит всем этим зрелищем как настоящий музыкальный стратег, точно воплощает повороты сюжета в изменениях динамики и темпоритма.

И еще одно важное замечание. Конец спектакля, несмотря на все переживаемые общиной беды, скорее оптимистический. Публика верит, что несправедливо выселяемые люди местечка все же построят новую жизнь где-то еще, может быть, и в Чикаго... (реплика одного из героев).

Справедливо было бы назвать всех исполнителей представления. Но я ограничусь только двумя главными как образцовыми толкователями — Тевье в прочтении Анатолия Бродского и Светланы Качановой в роли его жены Голды.

Остается сделать обнадеживающий вывод: да, у страны, у культуры в частности, сегодня большие сложности, но оперный жанр и даже трудно приживаемый на нашей почве мюзикл живы, развиваются, иногда плодотворно.

