

МАТУСЕВИЧ А. П.

МОСКОВСКИЙ ОПЕРНЫЙ СЕЗОН 2013–2014: БОРЬБА «МУЗЕЙНОГО» С «ИННОВАЦИОННЫМ»

Оперный сезон в российской столице получился в этот раз богатым и разнообразным. Хотя он ещё далёк от своего завершения, но некоторые промежуточные итоги всё-таки подвести уже можно. Основные премьерные и фестивальные события состоялись. Однако за пределами нашего обзора останутся три работы, которые Москва увидит только в конце мая – июне этого года. Это мировая премьера «Школы жён» В. Мартынова в постановке Ю. Любимова в «Новой опере» имени Е. В. Колобова, а также премьеры двух моцартовских опер – «Дон-Жуана» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко и «Так поступают все» в Большом театре, говорить о которых пока нет никакой возможности. Но даже и без этих спектаклей оперная жизнь получилась весьма насыщенной, и, анализируя это разнообразие, вполне можно заключить, что борьба между разными тенденциями на оперной сцене вступила в достаточно острую фазу.

Это противостояние касается, прежде всего, режиссёрских подходов к тем преимущественно классическим оперным произведениям (раритеты прошлого и плоды современной композиции по-прежнему представлены в московской афише очень эпизодически, что вполне объяснимо), которые обрели новую сценическую жизнь в российской столице в сезоне 2013–2014 годов.

С точки зрения прогресса театрального дела и влияния театральных новаций на оперный жанр, Москва переживала в своей истории самые разные периоды. Рутинность императорских театров и вторичность московской сцены по отношению к петербургской в XIX веке вдруг закончились исканиями и даже прорывами того же К. С. Станиславского и других в начале XX века, на тот момент опередивших европейскую театральную мысль и, безусловно, повлиявших на неё. Экспериментаторство 20-х годов, подчас не просто радикальное, а возмутительное, как многим тогда казалось, сменилось жёстким консерватизмом сталинской эпохи, ведь именно в 1930–1940-е годы сформировался тот самый стиль «большой оперы», который процветал в Большом театре, главном оперном театре страны, и тиражировался по всей стране ещё долгие десятилетия после завершения самой эпохи. При этом господство большого стиля даже тогда не было абсолютным – в послевоенные десятилетия в Москве творили, например, Б. Покровский и Л. Михайлов, хотя, конечно, при всех новациях их искания и подходы не отличались радикализмом, а по смелости решений уступали тому, что постепенно уже начало происходить в оперном театре Европы.

С наступлением новой эпохи в 1990-е годы Москва, как и вся театральная Россия, стремительно преодолевала известный изоляционизм советского периода: режиссёрский театр всё более и более начинает отвоёвывать позиции на столичной оперной сцене: появляются новые театры («Геликон-опера», «Новая опера»), новые постановщики, новые идеи. В Большом театре ещё довольно долго держатся за прежнюю эстетику большого стиля. Но в начале 2000-х и сюда проникают новые веяния, появляются такие удачные новаторские спектакли, как «Снегурочка» (2002) Д. Белова, «Похождение повесы» (2002), «Евгений Онегин» (2006) Д. Чернякова и др. 2002–2012 годы можно по праву считать декадой активного вторжения режиссуры театра в оперу: смелые, интересные, дискуссионные спектакли появляются во всех без исключения московских театрах – как академических, так и экспериментальных.

Однако наряду с этим идёт и другой процесс – недовольство определённых кругов публики и творческой интеллигенции (прежде всего дирижёров, вокалистов и пр.) этими новациями, разочарование в их результатах, ностальгия по всё более утрачиваемым образцам «большого стиля». Появился даже неологизм, термин с оттенком пренебрежительности, если не оскорбительный, характеризующий новые подходы в оперном театре – «режопера» (сокращённое – от «режиссёрская опера»), ставший весьма популярным в московских оперно-театральных кругах. В это десятилетие на страницах печатных изданий постоянно велись дискуссии о допустимости, границе эксперимента, о сохранении жанровых особенностей оперы, о примате музыки в оперном театре и пр. Маленькими шажками «большой стиль», или, как его ещё стали называть, «музейная опера», стал отвоёвывать обратно у «режоперы» те или иные островки: реконструировались старые спектакли, ставились новые, но с максимальным сохранением авторских ремарок, неприятием актуализаций сюжетов и стремлением быть «уважительными по отношению к великому жанру».

Переломным моментом в этом процессе можно считать открытие осенью 2011 года исторической сцены Большого театра после многолетней реконструкции, когда инаугурационный спектакль – новая постановка оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» Д. Черняковым – буквально расколол московское оперное пространство на два яростно противоборствующих лагеря. С этого момента маятник отклонился в другую сторону и на сегодняшний момент движется к установлению некоего равновесия между экспериментальными и консервативными спектаклями на московской сцене. В то же время, есть немало спектаклей, занимающих промежуточное положение, когда, с одной стороны, новации носят умеренный характер, с другой, консерватизм не выглядит крайне устаревшим, «нафталиновым». Безусловно, очень многое зависит от таланта, меры, вкуса и такта создателей каждого конкретного спектакля – удачи и неудачи случаются как на том, так и на другом поле. Особняком стоят такие спектакли, как, например, «Князь Игорь» в постановке Ю. Любимова (Большой театр, июнь 2013). В нём новации коснулись главным образом не театрально-постановочной стороны, а радикального пересмотра музыкального материала: новая редакция, компоновка сцен, изменение общей композиции и отчасти драматургии, введение ранее не звучавших музыкальных фрагментов и удаление многих прежних, весьма популярных у публики, наконец, полная переоркестровка произведения.

За восемь месяцев текущего сезона в Москве появилось около двух десятков новых оперных спектаклей. Мы говорим только о московских постановках, сознательно оставляя за рамками нашего обзора многочисленные гастролы, которыми также был насыщен сезон – столицу посещали оперные театры из Петербурга, Перми, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону и пр., а также состоялись всевозможные полуконцертные версии *semi-stage*. Разумеется, проанализировать два десятка премьер в одной статье не представляется возможным. Остановимся лишь на некоторых новых московских спектаклях, наиболее показательных, иллюстрирующих тенденции противоборства различных эстетических парадигм.

Условно, все московские премьеры этого сезона можно разделить на три группы, хотя есть нюансы и некоторая дифференциация, естественно, внутри групп. К первой группе относятся спектакли, в которых ярко выражено режиссёрское стремление к новаторству, результат этих усилий, однако, скорее можно оценить в негативном ключе. Вторая группа – это также инновационные спектакли, но в которых новаторство не сводится к чистому эпатажу, но подлинно к поиску новых форм и смыслов, и оттого результат здесь более глубокий и обнадеживающий. Третья группа – спектакли традиционного стиля, в которых с большей или меньшей удачей создатели смогли привнести новшества, оставаясь в рамках консервативной «музейной» эстетики.

Надо сразу заметить, что в этом сезоне среди спектаклей консервативного направления не было откровенных неудач, все рассматриваемые спектакли можно отнести к очень достойным работам; естественно, такая ситуация в московском контексте складывается далеко не всегда.

К первой группе относятся два спектакля – «Бал-маскарад» Дж. Верди в «Геликон-опере», приуроченный, как и множество других премьер прошлого года, к 200-летию вердиевскому юбилею (режиссёр Д. Бертман), и «Пиковая дама» П. Чайковского в «Новой опере» (режиссёр Ю. Александров). «Бал-маскарад» «Геликон» играет на своей временной сцене – казённом зале заседаний в одном из небоскрёбов на Новом Арбате. Его московские власти «одолжили» театру на время реконструкции основного здания: более неподходящее помещение трудно себе даже вообразить – несоразмерно вытянутая сцена, отвратительная акустика, оркестр, сидящий чуть ли не на головах у публики первых рядов, всё это, конечно, не способствует рождению произведений театрально-музыкального искусства высочайшего качества.

В «Бале-маскараде» сцену от публики отгораживает ярко-красный занавес, на котором изображён зал одного из красивейших оперных театров мира – какого, даже не столь важно. Программка утверждает, что это вид Королевской оперы в Стокгольме (реверанс в сторону шведского «происхождения» фабулы). Однако он здорово смахивает и на парижскую «Гранд-опера», и на ещё на десяток приторно оформленных пространств времён расцвета оперного жанра. Это единственно запоминающаяся картинка за весь спектакль: занавес открывается, и публику встречает такое же уныние, какое царит в казённом зале новоарбатской высотки. Чёрные панели, офисные костюмы, секретарша, стучащая на ноутбуке... Всё это видно-перевидено в последние годы миллион раз и не вызывает ни малейшего энтузиазма. Полное впечатление, что у постановщиков спектакля вообще нет никаких новых идей и единственно на что они способны – это одеть по текущей европейской, а теперь и российской моде, героев оперы прошлого (по сюжету – век XVIII, по написанию – XIX) в современные костюмы.

При этом мизансцены – века XIX-го: скучно и трафаретно. Что даёт это переодевание – совершенно непонятно, поскольку как был костюмированный концерт, так и остался. Просто костюмы другие – неброские, унылые и очень неинтересные, такие же точно, в которых сидит публика в зале: ну разве что пару платьев Амелии могут привлечь ваше внимание. Возможно, постановщики хотели в очередной раз уйти от внешней декоративности и дать публике сосредоточиться на музыке, а не отвлекаться на «рюшечки и цветочки»? Возможно, но тогда честнее было бы дать концертное исполнение оперы, а не нагромождать на сцене мало убедительную псевдозначительность.

Некоторое разнообразие вносят сцена в ущелье и финальный бал, но разнообразие это – чисто «режоперного» типа, имеющее мало отношения к самой опере. Одно из самых зловещих и мрачных мест в итальянской опере – безлюдную пустошь, куда отправляется Амелия за колдовской травой – постановщики превращают в квартал красных фонарей: размалёванные проститутки выглядывают из оконца, а потные мачо периодически запрыгивают туда, чтобы удовлетворить свои насущные потребности. Что можно об этом сказать? Во-первых, не ново, проститутки – это изблюбленные героини постановок Д. Бертмана, во-вторых, пошло и вульгарно, в-третьих, совершенно не имеет никакого отношения к «Балу-маскараду». На финальном балу на потеху публике участники маскарада являются, прикрывая лица легко узнаваемыми физиономиями героев масскульта – политиков, артистов и пр., а в самом конце, когда уже Ричарда «порешил» его друг Ренато, выносят большой розовый торт и вся тусовка, забыв об убиенном властелине, устремляется отщипнуть себе кусок пирога пожирнее. Конечно, эффектно и можно порассуждать на тему рав-

нодушия и жестокости окружающего мира. Лишь одна нестыковка – у Дж. Верди хор в этот момент поёт совсем об ином: он искренне оплакивает своего графа, который был, если быть верным тексту оперы, неплохим правителем.

К сожалению, в новом спектакле «Геликона» нет ни внешней красоты, ибо смотреть на сцену откровенно скучно, ни красоты внутренней, поскольку исходные смыслы Дж. Верди искажены и, согласно «режоперным» канонам, в очередной раз подсунута семантическая подложка «не из той оперы». В отличие от некоторых режиссёрски экстремистских спектаклей, показанных в последнее время в Москве, геликоновский продукт отличает не просто вульгаризация жанра, но откровенная скука – это не вызывающе и не эпатажно, это просто не интересно.

Вторым эпатажно-бездарным спектаклем московского сезона стала «**Пиковая дама**» Ю. Александрова. Новая московская работа Ю. Александрова разочаровала дважды. Во-первых, это, фактически, ремейк его же работы начала 2000-х годов в «Санктъ-Петербурзь-опере», показанный в Москве в 2001-м на «Золотой маске»: откровенное дежавю, причём не самого высокого пошиба. По сравнению с питерским вариантом, усилиями маэстро А. Самоилэ, музыкального руководителя постановки, в московской версии сохранена сцена в Летнем саду, плохо встраивавшаяся в прежнюю александровскую концепцию, превратившую «Пиковую» в музыкальное сопровождение для иллюстрации сталинского безвременья. Поэтому режиссёр несколько скорректировал исходник и расширил его временные рамки: картины, с третьей по шестую, по-прежнему воссоздают сталинскую Россию (разгул репрессий в 1937-м на фоне победных реляций о достижениях социализма и показушных празднеств всесоюзного масштаба, блокадный Ленинград, «холодное» лето 1953-го). А вот в первой, второй и седьмой картинах появляются новые сюжетные линии: действие оперы начинается в благодушной обстановке 1914 года с умильными картинами единения народа и такого «домашнего» царского семейства, далее следует расстрел Романовых, госпиталь времён Первой мировой, а в финале уже Россия нашего времени, помешанная на лёгких деньгах, игре, праздности и нечистоплотности.

С исторической точки зрения, концепция не выдерживает никакой критики: чудовищная хронологическая путаница. Но что самое обидное – и именно это является вторым глобальным разочарованием продукции – вся эта придуманная псевдо-историческая концепция не имеет никакого отношения к «Пиковой даме». Если, положим, в «Хованщине», «Псковитянке» или «Жизни за царя», в операх с большим социальным напряжением и гипотетическими историческими переключками с днём сегодняшним, такие экстравагантные «думы о России» ещё более-менее органичны, то в «Пиковой», полностью базирующейся на личностных переживаниях, фатализме, мистицизме и романтических чувствах, весь этот «вульгарный историзм» совершенно неуместен. Как этого не понимает опытный режиссёр, да ещё и музыкант по образованию, – уму не постижимо! Не спасают и мастерские декорации В. Герасименко и костюмы, местами очень даже симпатичные.

Московские удаchi режиссёрски ориентированных оперных спектаклей в этом сезоне связаны с Камерным музыкальным театром имени Бориса Покровского: и премьера к столетию Б. Бриттена «Блудного сына», и премьера «Лунного мира» Й. Гайдна отличаются новациями самой высокой пробы, органичные в своём стремлении прочитать раритетные классические произведения современно. «**Блудный сын**» входит в триптих вместе с «Рекой Керлью» и «Пещным действием», хотя первоначально намерения создать именно триаду у композитора не было. Она необычна даже для творчества самого мастера. С одной стороны, совершенно логично, что она появилась, ибо Б. Бриттен наряду с большими оперными полотнами типа «Питера

Граймса», «Билли Бадда» или «Сна в летнюю ночь», всегда тяготеет к камерному формату оперного театра, основное место всё-таки принадлежит малым оперным формам. С другой стороны, даже среди камерных опер Б. Бриттена «Блудный сын» смотрится очень необычно – он настолько поражает новизной, нетрадиционностью, необычностью, что воспринимается как новое слово, своего рода поставангард даже сегодня, почти полвека спустя после написания партитуры.

Это музыка не для удовольствия. Это музыка для размышления, для скрупулёзного, внимательного вслушивания, это произведение – очередной диалог с самим собой, со своей совестью. Сверхактуальный библейский сюжет – он абсолютно про нас, забывающих настоящие ценности бытия и поддающихся соблазну сиюминутного. Эта опера о любви, о милосердии, о прощении – не о чувственности, не о любовной страсти-лихорадке, а о высшей любви – о понимании. Её музыкальный язык скуп и не цветист, строг и даже где-то монотонен, в нём совсем нет «оперных красотостей», привлекающих в театр меломанов во все времена. Не случайно Б. Бриттен планировал исполнять весь триптих в храме – театральные условия казались ему слишком неподходящими для воплощения таких сильных, больших мыслей.

Чтобы постичь это произведение, нужна подготовка, нужна настройка: сюда не придёшь «с кондачка». Нет в нём ничего, воздействующего на первый уровень восприятия, на неглубинный, поверхностный слой – веселить, поражать, ужасать. Здесь всё глубже, многомернее и сложнее, хотя внешне – скупое, строгое, лаконичное. Без определённого настроения души это может показаться даже скучным – к такой опере нужно готовиться, проникнуться идеей. Хотя притча, лежащая в её основе проста и известна, наверное, всем.

Б. Бриттен усиливает, обостряет драматизм ситуации, вводя в действие такого персонажа, как Искуситель, дьявола, который постоянно с нами, всегда уводит с пути истинного, вернуться на который совсем не просто. Прозрачный оркестр – даже не оркестр, а инструментальный ансамбль – смещает центр тяжести на вокалистов, выводит их на первый план. Их партии – трудные и не очень-то вокальные, словно говорят слушателю: не наслаждайся, а думай, не получай удовольствие, а сопереживай, если можешь, если способен. «Блудный сын» – это, скорее, драматическое действие, драматический спектакль, лишь пользующийся оперной формой весьма своеобразно, необычно.

Создатели спектакля уловили эту особенность блестяще. Режиссёр и хореограф М. Кисляров, художник А. Мухина и художник по свету В. Ивакин создают минималистичную визуальную оболочку звучащего слова – омузыкаленной притчи: три чёрных планшета, ограничивающих сценическое пространство, почти полное отсутствие реквизита и прочих декораций заставляют концентрироваться на омузыкаленном слове и на взаимоотношениях главных героев. Яркими, словно не из этого спектакля вкраплениями смотрятся явления блудниц в блёстках и с гигантскими коньячными фужерами – вот уж лучшая, действенная визуализация грехопадения, столь понятная современной аудитории. Поют по-английски, а субтитров нет – словно в немом кино лишь некоторые ключевые фразы даются по-русски – они выплывают как анимационные элементы из глубин сцены и оттого воспринимаются выпукло, значимо, весомо...

Под финал 2013 года Камерный театр преподнёс ещё один отличный подарок российским меломанам: впервые в России прозвучала гениальная опера великого Й. Гайдна «**Лунный мир**». Первого венского классика справедливо почитают как одного из столпов европейской музыки, но его выдающимися заслугами всегда считают достижения в инструментальных жанрах. К сожалению, многочисленные оперы Й. Гайдна – а его перу принадлежит более двадцати партитур – всегда пребывали в

тени его симфоний и других инструментальных опусов, и это ещё мягко сказано. По сути, они были вообще забыты, и возрождение интереса к некоторым из них началось только в прошлом веке. Некоторые исследователи полагают, что забвение это в известной степени справедливо – не выдержали де эти сочинения «неумолимого суда Истории», который всегда объективен и справедлив, поэтому и не звучат, а сегодняшней интерес к ним, в известной мере, искусственный, дань моде на раритеты, которую подстёгивает, помимо прочего, ещё и кризис сочинительства современных опер.

Однако с этим вердиктом весьма трудно согласиться, прослушав хотя бы раз любую из опер Й. Гайдна: чувство прекрасного не изменяет великому симфонисту и в его вокально-театральных сочинениях. Очевидно, что его оперы забыты совершенно несправедливо, а пресловутый «суд Истории» (если таковой вообще существует – ведь сегодняшний день, надеюсь, ещё далеко не «конец Истории», чтобы говорить об окончательных итогах и приговорах) не так уж и справедлив!

«Лунный мир» – редкий образец комической оперы с элементами фантастики, точнее, мистификации на фантастическую тематику. И хотя фантастика в нём гротескная, буффонная, она воспринимается весьма свежо и неординарно и выгодно выделяет эту оперу среди многочисленных опер-зигшпилей, опер-водевилей, опер-буффа, в которых был заострён либо социальный, либо матримониальный, либо откровенно развлекательный мотив.

В Театре Б. А. Покровского режиссёр О. Иванова в содружестве с художником В. Герасименко мастерски подчеркнула буффонную фантастику произведения. Радующая глаз сценография, необычные, «марсианские» костюмы сделаны с тонким юмором и очень эстетично. Живые, занимательные мизансцены не имеют целью поразить зрителя небывалой концепцией, а выполняют совсем иную задачу – они знакомят российскую публику с абсолютно новым для неё произведением. Для этого делают значительное послабление – поют по-русски (чего почти совсем не встретишь сегодня в российском оперном театре), что помогает аудитории живо реагировать на комические положения и хитросплетения сюжета.

Среди московских оперных спектаклей, поставленных традиционно, но в целом удачно, без «нафталина», хочется говорить прежде всего о трёх: о двух работах Большого театра («Царская невеста» и «Дон Карлос») и об «Аиде» Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Одна из главных русских опер, не очень популярная на Западе, но столь важная для нашей национальной идентичности – **«Царская невеста»** Н. Римского-Корсакова – вернулась на своё законное место, причём в более чем традиционном варианте, но реставрированном бережно и со знанием дела. У «Царской» сложился в Большом свой канонический видеобраз: дважды (в 1927 и 1955-м) декорации к ней создавал великий театральный художник Ф. Федоровский. Последняя версия, которую завершала уже его дочь, оказалась на редкость гармоничной и жизнеспособной. Именно в этом антураже создана новая режиссёрская редакция 1966 года (она шла здесь до 2012-го), именно этот спектакль фактически копировали многие театры на просторах бывшего СССР.

Расстаться с величественными декорациями Ф. Федоровского Большой театр не решился и на этот раз: их не отреставрировали, а воссоздали заново с использованием всех новейших технологий. А. Пикалова поработала на славу: в содружестве с художником по костюмам Е. Зайцевой она вдохнула новую жизнь в идеи более чем полувековой давности и создала настоящий шедевр сценографического искусства. Глаз радуется на протяжении всех четырёх актов – роскошь костюмов и монументальность декораций не кажутся излишними, поскольку в них соблюден вкус, та мера, которая не даёт переступить черту, после которой начинается китч, аляповатость и

вампучность. Кроме того, хорошо видно, что технологически всё сделано безупречно, с исследовательской точностью художницы воспроизвели не только грандиозный замысел Ф. Федоровского, но и копнули глубже – до старинных артефактов эпохи Грозного. В целом оформление спектакля стало гораздо ярче и богаче, чем это было все последние годы, но яркость эта – не кричащая, не «новодельная», а очень дорогая, респектабельная. Пожалуй, именно воссоздание визуального образа спектакля – самая очевидная и не подлежащая сомнению удача новой работы Большого. С прочими компонентами спектакля такой однозначности уже не наблюдается, хотя в целом его стоит отнести к позитиву сезона.

Перед режиссёром Ю. Певзнер стояла сложная задача: вписать новый спектакль в старую художественную реальность, не реконструировать постановку, а придумать её новое, современное прочтение. В целом она с этой задачей справилась: спектакль стал более динамичным, из него почти ушла старомодная статика, взаимоотношения героев стали более живыми, человечными, кроме того, он получил то, чего был лишён многие последние годы – профессиональное внимание грамотного режиссёра, поскольку в сотни раз игранном спектакле, созданном в незапамятные времена, естественно многое шло по накатанной, часто – весьма формально. По-новому были решены многие мизансцены, Ю. Певзнер придумала и какие-то совершенно новые моменты в постановке, например, мающегося эротическим сном Грязного, которому под музыку финальной части увертюры грезится юная красавица Марфа, раскачивающаяся на качелях, или царские смотрины невест, жемчужно-парчовой шеренгой шествующих по авансцене под звуки вступления к третьему акту. Фирменный стиль Большого проявился в выезде царя Ивана на гнедом скакуне – ранее в спектакле этого маркёра имперской дороговизны не было. Бомелий и Сабурова получили дополнительные актёрские задачи – они действительно присутствуют даже в тех сценах, в которых не поют; более раскованной стала Любаша, стремясь удержать охладевшего любовника, она расплетает шикарную косу и жарко льнёт к Грязному. Марфа в финале действительно больна всерьёз, это видно невооружённым глазом – мертвенно-серый грим на лице, седеющие и редеющие волосы: ранее габтовские царские невесты, все как одна, пышели здоровьем и демонстрировали чёрную «косу до пят». Грязного более не уводят на пытку в застенки, а тут же закалывает кинжалом Малюта. Все эти новации абсолютно оправданны, уместны или, как минимум, вполне допустимы.

Неудачным вышло только решение первой картины: пирушка у Грязного оказалась суетливой, перенаселённой, слишком грубой, в целом противоречащей музыкальному строю оперы. Игрище, развёрнутое Ю. Певзнер на сцене, показалось развесистой клюквой, слишком прямолинейно обозначающей современные представления о нравах эпохи Грозного. Однако эта недоработка (а может быть, «переработка», слишком дотошное воспроизведение «духа жестокого времени» – что называется, переусердствовали) была изрядно компенсирована мастерски проработанными сценами прочих картин оперы.

«Дон Карлос» пополнил коллекцию больших спектаклей Большого, сделанных на высоком уровне, таких как «Чародейка», «Кавалер розы», отчасти «Сомнамбула». Умеренный постановочный стиль, лишённый экстремизма и дурновкусия, ориентация на музыкальный перфекционизм – вот стратегия, достойная первой академической сцены России. Поврачевать уставшую от режиссёрских экстравагантностей сцену Большого позвали британского режиссёра Э. Нубла, который в буклете к спектаклю честно признался, что он не относится к модному клану препаратов оперных сюжетов, и у него нет никакой концепции. «Мне не нужно “создавать” сюжет или персонажей. Всё это уже сделал автор, а моя задача – перенести это на сцену... Прежде всего меня интересуют люди, интересуют персонажи сами по себе,

их характеры, существующие независимо, в том числе и от режиссёра. Это не модный подход, но я в него верю»¹.

Традиционная постановка может оказаться абсолютно интересной и живой, если не стремиться искать в ней несвойственные произведению «пикантности и актуальности», а довериться музыкальной драматургии авторов. Почему современный театр так часто признаёт право на эксперимент за современными деятелями и отказывает в наличии драматургического и режиссёрского таланта у великих композиторов, которые в своих партитурах, как правило, выстроили уже абсолютно всё? Партитура – это не только ноты, которые надо «изобразить», визуализировать в театре, это намного больше и глубже! Изощёрённый постмодернистский ум в поисках скрытых смыслов разучился видеть то, что лежит на поверхности, что совершенно очевидно. Стремление докопаться до глубин, до «первопричин» нередко уводит в такие эмпирии, далёкие от существа произведения, что узнать замысел автора уже совершенно невозможно. Утрачена чистота восприятия, эмоциональная открытость, доверие к простым и естественным чувствам. Любителям экстравагантности хочется всё время «чего-нибудь эдакого», чтобы им показали что-то невиданное, чего доселе в данном произведении никто не усматривал. А зачем? Новый взгляд – это ещё не гарантия, что это адекватный взгляд. Таким людям кажется, что только через современную картинку, только через отождествления характеров персонажей и самих ситуаций с аналогами дня сегодняшнего возможно достучаться до сегодняшнего зрителя. Но откуда такое недоверие и такое высокомерие? Почему сторонники актуализаций полагают, что вся прочая публика столь глупа, необразованна и эмоционально глуха? Почему им кажется, что только воспроизводя на оперной сцене картинку из телевизора можно быть услышанными? Ну а как быть с теми, кто телевизор не смотрит вовсе, а читает умные книжки, кто воспитывает свой ум и душу на более высоких и качественных образцах, нежели поделки современной индустрии развлечений? Полагаю, что именно такой публики приходит в оперный театр совсем немало – сложность этого жанра уже во многом отсекает тех, чей вкус невзыскателен и возвращён исключительно на продукции масскульта. И, в конце концов, как же быть с ушами, в которые хочешь – не хочешь, но льётся на великих операх божественная музыка? Без какого-либо дополнительно разжёвывания и актуализирования она способна сказать об очень многом, если не обо всём!

Э. Нобл верит Дж. Верди и верит слушателю-зрителю, верит в его ум, образованность и культуру, в его чуткую и чистую душу, достучаться до которой можно не только и не столько с помощью изощёрённой иезуитской иносказательности – и, безусловно, выигрывает. Мы видим в его спектакле образы, шекспировские по масштабу: неумолимого Инквизитора, прозорливого, честного и благородного, но именно в его понимании честности и благородства; короля Филиппа, поставленного в сложнейшие условия, вовсе не монарха-монстра, но человека, зажатого волею судеб между разными проявлениями долга, требующими от него роли правителя, охранителя государства, но одновременно – и отца, и мужа; Родриго ди Позу, непоколебимо, фантастически, до самоотречения благородного; мятущегося Карлоса; ангелоподобную, но не бесхребетную, с характером и волей королеву Елизавету; высокого пошиба интриганку Эболи, прозревающую ближе к финалу и тщетно пытающуюся исправить свои роковые ошибки. Это ли не подлинный театр, где столкновение этих характеров высекает искру? Но это не заслуга Э. Нобла – всё это есть у Дж. Верди, – воскликнет иной читатель! Да, да,

¹ Цит. по: Тимофеев Я. Большой театр проник в тайны мадридского двора / Ярослав Тимофеев // Известия. – 2013. – 23 декабря.

и ещё раз да! Это всё есть у Дж. Верди – и честь и хвала режиссёру, дающему возможность увидеть на сцене эти бередящие душу замыслы композитора.

Мрачная, в известной степени скупая сценография Т. Хохайзеля абсолютно соответствует строю музыки, угнетающему колориту этой запредельной в своей безысходности драмы: анфилады мертвящих холодом и избытком простора покоев условного Эскориала словно говорят о бесперспективности борений и противостояний неумолимому року. Высохшее дерево, иссякший фонтан, грязноватые, несвежие сугробы, чёрное пространство ночи вместо потолков в этих гулких апартаментах – этот совсем неаутентичный декор (кто бывал в загородной резиденции Филиппа Второго близ Мадрида знает, что настоящий Эскориал совсем не такой) усиливает музыкальные впечатления, дополняет их, созвучен им. Роскошны костюмы М. Юнге – не дотошно историчные, но всё же определённо отсылающие к Испании XVI века – они яркими пятнами расцветают на фоне скромного, монохромного одеяния сцены, как бы подчёркивая контраст между живыми людьми – персонажами драмы и сложными условиями, неумолимыми обстоятельствами, в которые все они помещены волею провидения.

Наипопулярнейшая и, бесспорно, одна из лучших опер Дж. Верди, несравненная «Аида», вернулась в московскую афишу после двенадцати лет отсутствия. Устранить досадное недоразумение на этот раз решил второй столичный оперный театр – Музыкальный имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, впервые обратившийся к этому шедевр за свою почти столетнюю историю. «Аида» появилась здесь в качестве своеобразного послесловия к громким мировым торжествам по случаю 200-летия композитора, которые охватили планету в 2013 году. «Аида» была одним из «лидеров проката» в юбилейном году. Каких только «Аид» не появилось по этому случаю в мире, а знаменитая Арена ди Верона предложила сразу две постановки – роскошную, в стиле «колоссаль», кропотливо воспроизводящую инаугурационный оригинал 1913 года от легендарного Э. Фаджуоли, и новаторскую от скандально-знаменитой каталонской театральной группы «La Fura dels Baus».

Театр К. С. Станиславского должен был сказать своё слово: если уж ставится столь массово востребованное произведение, то во сто крат важно оказаться небанальным. Вышли из положения оригинально – позвали великого П. Штайна, который гарантированно не предложил бы ни циклопическую громаду в стиле Ф. Дзеффирелли, ни обскурантистское псевдонаторство а ля новосибирский экзерсис Д. Чернякова. И действительно, результат оказался впечатляющим: истинное новаторство, ибо оно – полностью в рамках традиции. Штайновская «Аида» лишена пошловатого попугаисто-павлиньего цветения прямолинейных визуальных эффектов, но она, тем не менее, именно про то, про что писал свою оперу Дж. Верди – про любовь и её жертвенность, про жестокость власти, про древний Египет, наконец.

Скупое сценографическое решение (художник Ф. Вёгербауэр) запоминается: оно играет с предельными контрастами света, с массивными объёмами, с редкими, но яркими цветовыми доминантами. Уже первая картина впечатляет и убеждает: чёрный проём величественного храма – и более ничего на сцене нет, но сомнений не возникает – это он, легендарный Египет, торжественный и непреклонный, давящий и манящий одновременно. Потом будут и таинственная мистерия в храме с золочёными идолами и лёгкими как пёрышко жрицами-виллисами, и торжественная встреча войск с развевающимися знамёнами, и романтическая луна в Сцене Нила – все атрибуты привычной «Аиды» П. Штайн оставляет, но при этом умело переносит центр нашего внимания с любования декором на нешуточную драму главных героев.

Здесь режиссёр копает вглубь, а не скользит по поверхности, не предлагает интерпретаций и идей, не предусмотренных авторами произведений. Лёгкие акценты, небольшие штрихи достаточны для П. Штайна, чтобы его Радамес получился по-насто-

ящему охваченным ужасом от своего невольного предательства, Аида – решительной и смелой, упорной и непреклонной, Амнерис – раздираемой противоречиями, мятущейся, словно загнанная львица. Относительный радикализм является лишь однажды, в финале: самоубийство Амнерис – слишком простое решение для этой истории, почти акт милосердия к разрушенному душевному миру египетской царицы.

Каждая партия в штайновской «Аиде» – выпукло, зримо сделанная роль. И статуйный декоративный мастодонт, чем часто предстаёт эта опера, превращается в живой театр, который в иные моменты нешуточно берёт за душу, переворачивает твоё нутро, заставляет испытывать редкие ощущения сопричастности. С точки зрения театра, эта «Аида» – достойное и самое естественное решение для Дома К. С. Станиславского.

Матусевич О. П. Московський оперний сезон 2013–2014: боротьба «музейного» з «інноваційним». Розглянуто основні тенденції в оперному театрі російської столиці в сезоні 2013–2014 років. Для аналізу обрано шість московських спектаклів, які охоплюють практично всю палітру московського оперного життя. Вистави згруповані в три блоки, у кожному з яких при всій різноманітності підходів, спостерігаються спільні естетичні установки. Відзначено протиставлення між різними естетичними парадигмами на московській оперній сцені: режисерським радикалізмом, помірним режисерським самовираженням, традиційним підходом до оперного історичного спектаклю, що до певної міри кореспондує і з аналогічними тенденціями в Європі та США.

Ключові слова: режисерська опера («режопера»), музейна опера («великий стиль»), опера на московській сцені, протиставлення естетичних тенденцій в оперному театрі.

Матусевич А. П. Московский оперный сезон 2013–2014: борьба «музейного» с «инновационным». Рассмотрены основные тенденции в оперном театре российской столицы в сезоне 2013–2014 годов. Для анализа выбраны шесть московских спектаклей, охватывающих практически всю палитру московской оперной жизни. Спектакли сгруппированы в три блока, в каждом из которых, при всём разнообразии подходов, наблюдаются общие эстетические установки. Отмечено противоборство между разными эстетическими парадигмами на московской оперной сцене: режиссёрским радикализмом, умеренным режиссёрским самовыражением, традиционным подходом к оперному историческому спектаклю, что до известной степени корреспондирует и с аналогичными тенденциями в Европе и США.

Ключевые слова: режиссёрская опера («режопера»), музейная опера («большой стиль»), опера на московской сцене, противоборство эстетических тенденций в оперном театре.

Matusevich A. P. Moscow Operatic Season of 2013–2014: “Museum” versus “Innovative”. The main tendencies at the opera houses of the Russian capital in the season of 2013–2014 are considered and analysed. Six Moscow performances are chosen for the analysis, covering practically the entire palette of the Moscow opera life. Performances are grouped in three blocks, in each of which, at all variety of approaches, the general esthetic installations are observed. The antagonism between different esthetic paradigms on the Moscow opera scene is noted: the director’s radicalism moderated by the director’s self-expression, traditional approach to opera historical performance that to a certain extent corresponds and to similar tendencies in Europe and the USA.

Keywords: the director’s opera (“regieopera”), the museum opera (“grandiose style”), the opera on the Moscow scene, an antagonism of esthetic tendencies at opera theater.