

**СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА В РОССИЙСКИХ ТЕАТРАХ**

Рассмотрены основные тенденции в интерпретации современных опер на российской оперной сцене в течение последних двух сезонов. Для анализа выбраны десять опер, охватывающих значительную часть российской оперной жизни, поставленные в театрах Москвы, Петербурга, Перми, Нижнего Новгорода и Екатеринбурга. Большая часть спектаклей – московские, что вполне объяснимо, учитывая, что в российской столице шесть профессиональных оперных театров, множество студий и экспериментальных площадок. Представленный срез, несмотря на безусловную репрезентативность, никак не является исчерпывающим – оперная жизнь богата и разнообразна, и даже в условиях, когда современные оперы не являются приоритетным направлением в российских театрах, общее число постановок таких произведений впечатляюще. Показаны как удачные современные оперы, так и эксперименты, представляющие собой скорее отрицательный опыт. Современная опера в российских театрах – это и произведения отечественных композиторов (они превалируют и на сцене, и в нашем анализе – Р. Щедрина, А. Маноцкова, А. Журбина, Д. Курляндского, Ш. Чалаева, Л. Клиничева), и наиболее интересные оперы зарубежных композиторов (Ф. Гласса, Дж. Тавенера, Г. Скупинского).

**Ключевые слова:** оперный театр, интерпретация современных опер, постановка опер в современном российском театре.

Репертуар современного оперного театра в большинстве состоит из произведений XIX века. Лишь в последние десятилетия его стал немного теснить репертуар барокко, таким образом, в практику современного оперного театра вводятся произведения, не звучавшие ранее часто (а зачастую, не звучавшие столетиями). Сегодня его афиша уже не столь однозначно принадлежит XIX веку, а скорее XVIII–XIX, иногда даже XVII–XIX, охватывая первую четверть XX века. Но в любом случае, XX век представлен гораздо скромнее, а что касается современных опер, написанных ныне живущими композиторами в последние десятилетия, то их удельный вес ничтожен по сравнению с классикой. Даже в Германии, стране высокой музыкальной культуры и давних традиций, в которой множество фондов поддержки современного искусства, по меткому выражению Эрвина Хеберле, «щедро финансирующих какие-то струнные квартеты, выступающие на развалинах замков», современная опера, главным образом, – завсегдатай фестивальных площадок и специальных проектов, а отнюдь не оперных театров. Подавляющее большинство оперных театров отдают предпочтение, как говорят немцы, «железному репертуару» – проверенным временем хитам преимущественно XIX века, а весь пыл современных средств самовыражения направлен на активное вторжение в авторский текст, перекраивание партитур, переименование сюжетов, переносы действия классических опер в другие эпохи и даже миры – словом, во всей полноте задействуется арсенал средств так называемой «режиссёрской оперы». Таким образом, ситуация является уникальной и прямо противоположной тому, что наблюдалось в XVIII–XIX веках, когда на сценах ставили новинки.

Тем не менее, оперы наших современников исполняют. В России – в оперных театрах Москвы, Петербурга и крупных провинциальных городов – проходят мировые премьеры ныне живущих русских композиторов, а также вводятся в репертуар

иностранные оперы, сочинённые нашими современниками. И хотя, как правило, современная опера пользуется гораздо меньшим вниманием публики, нежели классическая, а их постановки относительно редки, и держатся такие оперы в репертуаре несравнимо меньше, чем оперы XIX века, российские оперные театры представляют внушительный перечень премьер, просмотрев которые, мало кто скажет, что оперный жанр вымирает. На этом многотрудном пути есть как удачи, так и откровенные провалы, что лишь свидетельствует о живом творческом процессе. Цель статьи – рассмотреть наиболее интересные оперы современников.

Начнём с северной столицы. В декабре 2015 года в результате плодотворного сотрудничества Родиона Щедрина и Мариинского театра пополнился перечень мировых оперных премьер на сцене прославленного петербургского оперного дома. Внезапный уход Майи Плисецкой весной 2015 года не изменил их планов: **Родион Щедрин** завершил оперу-феерию «**Рождественская сказка**», а Валерий Гергиев, в свойственной ему манере мобилизовал все силы труппы, чтобы к новогодне-рождественским праздникам 2015/2016 дать очередную премьеру нового сочинения. Оперы о новогодних чудесах поставили на высокотехнологичной сцене Мариинки-2, сшили костюмы и задействовали пусть на небольшие, но всё же сольные партии – огромное количество солистов (и штатных, и молодежи из академистов – у премьеры три полноценных состава).

Р. Щедрин вновь обратился к своему любимому писателю Н. Лескову, положив на музыку его пересказ литературной записи чешской писательницы Божены Немцовой известного европейского сюжета о капризной самодурной властительнице, злой мачехе и о её достойной воспитаннице – родной дочери, доброй падчерице и справедливых волшебниках-месяцах, сторицей вознаграждающих сироту, терпящую многочисленные обиды. Рождественского в узком смысле, то есть христианского, в этой истории – ни на йоту, скорее, – лишь в ожидании чуда, веры в него можно уловить некоторые аллюзии.

Волею автора оперы (Р. Щедрин написал не только музыку, но и либретто) и её постановщиков (режиссёр Алексей Степанюк) история перекочевала в Россию, частично сказочную и иносказательную (ведь никакой царицы у нас сегодня нет), частично современную (в сцене заклинания Апрель без обиняков велит задержать ход времени и остаться в 2015 году, а народ в массовых сценах одет вполне по моде нынешнего дня): в пропеваемых текстах много примет нашего времени, откровенно сленговых выражений и недвусмысленных намёков на текущие события, в том числе и политические, изрядно веселящих публику (текст по-русски и по-английски отражён на бегущей строке, ни одно слово не теряется).

Однако известный сюжет для новогодних утренников (знакомый нам преимущественно по версии С. Маршака) и квази-политическая актуализация – только ширма для создания произведения глубокого и увлекательного, в котором подняты вечные темы. Музыка Р. Щедрина – и узнаваемая, и новая одновременно: фольклорные мотивы, острые диссонансы в стиле балаганного театра, пошленькие эстрадно-киношные ритмы и обрывки мелодий для характеристик нелицеприятных персонажей (прежде всего Мачехи и её дочки Злыдни), с одной стороны; с другой, – неизбывная лирика яркого мелодизма у позитивных героев (прежде всего у падчерицы Зама-рашки). Много пиано и *mezza voce* в пении, много воздуха и какой-то невесомой, сверкающей ажурности в оркестре, создающей ощущение волшебства и неизбежности чуда. Вроде, это тот же оперный Р. Щедрин, каким знаем его ещё по «Мёртвым душам»,

а много позже – по «Боярыне Морозовой», «Очарованному страннику» и «Левше», с его колючими созвучиями в стиле фолк и парадоксальным использованием необычных инструментов (маримба, коровьи колокольцы, челеста и синтезатор), подробными речитативами и заострённым гротеском, доходящим до сарказма. Но в этом опусе привычные, казалось бы, щедринские темы не главенствуют – здесь царит светлое начало, доброта, изначальная заданность на позитивный финал, и для такого решения композитор находит краски света, нежности, не трескучей торжественности.

Принцип кинематографичности, столь важный для композитора (множество небольших сцен, стремительно сменяющих друг друга), без технических сбоев легко реализуем на новой сцене театра. Сценограф Александр Орлов мастерски использует тёмные планшеты различной конфигурации, благодаря чему звёздное ночное небо с яркой луной, тотально господствующее в спектакле, в мгновение расстилается то над заснеженным лесом, то над жилищем Мачехи, то над царскими чертогами. Чародеи-месяцы, собираясь впервые вокруг ритуального костра (гигантским алым пламенем низвергающегося с верхних колосников), сначала являются исполинскими великанами, одинаковыми и пугающими. Но потом художник придаёт каждому индивидуальный образ, подчёркивая оригинальными костюмами радость весенне-летних братьев (и сестёр – у Р. Щедрина задействованы и женские голоса) и угрюмость осенне-зимних. Помешанная на живых цветах Царица, без которых она никак не согласна встречать наступающий календарный год, облекает свой двор в фиалковый пурпур – камзолы, ливреи, ленты через плечо и её мантия в этом «Петергофе» неизменно фиолетового цвета (художник по костюмам Ирина Чередникова). Волшебные сцены (явления месяцев, сон Замарашки в ночном зимнем лесу) блестяще решены благодаря продуманной и очень тонкой работе света (Александр Сиваев), создающего иллюзию чуда, эфемерности и невесомости, словно в дурмане сновидений, происходящих с главной героиней.

Петь щедринские опусы, конечно, не просто – к этому нужна привычка и сноровка. Лучше всего это удаётся зрелым мастерам труппы: Злате Булычевой (Царица), Анне Кикнадзе (Мачеха), Ларисе Юдиной (Злыдня) и др. При всей выученности и красоте голосов, молодёжи порой банально не хватает выдержки, умения грамотно озвучить гигантский зал новой сцены, акустика которого благоприятна, но не идеальна. На такое пространство нужен уверенный посыл звука: частенько мелодичные полутона и попытки тонкой нюансировки и игры с тембровыми переливами оказывались попросту «съеденными» дистанцией между сценой и публикой, хотя оркестр под управлением маэстро Владислава Карклина нельзя упрекнуть в невнимании к солистам.

В Москве в последние годы наблюдается всплеск интереса к современным партитурам. Одно из таких событий – мировая премьера **«Тития Безупречного» Александра Маноцкова** в Камерном музыкальном театре Бориса Покровского. Здесь никто никого не обманывает, никто ни на чём не спекулирует. Классику оставили в покое и занялись своим прямым делом – созданием абсолютно нового искусства, созвучного нашему времени и менталитету. При этом сумели остаться, при всей инновационности, в рамках оперного жанра – основным средством выразительности является голос, академическое пение. У произведения необычный, захватывающий сюжет, увлекательное драматическое развитие, словом, опус современного российского композитора убеждает, что хоронить оперный жанр рано – надо уметь работать в его рамках, по его законам, и тогда оказывается, что он очень гибок и пластичен, его средствами выразительности можно сказать о многом!

Появление именно такого произведения на сцене Театра имени Б. А. Покровского очень логично: с момента своего создания в 1972 году эта оперная компания планомерно сотрудничает с современными композиторами, на её сцене воплощён не один современный опус. В последние годы Театр Б. Покровского ничуть не снизил своей заинтересованности современными оперным партитурами, свидетельство чему – простой перечень поставленного на его сцене за текущие пять лет: «Альтист Данилов» Александра Чайковского, «Холстомер» Владимира Кобекина, «Русская тетрадь» Валерия Гаврилина, «Дневник Анны Франк» Григория Фрида, «Блудный сын» и «Маленький трубочист» Бенджамина Бриттена, «Пиноккио» Пьеранджело Вальтинони (Pierangelo Valtinoni), «Медведь» и «Юбилей» Сергея Кортеса, «Бег» Николая Сидельникова. Если добавить ещё и «Лазаря» Франца Шуберта, как известно, дописанного Эдисоном Денисовым (поэтому третий акт оперы – абсолютно современное сочинение, хотя и с уважением относящееся к стилистике венского классика), то перечень окажется поистине впечатляющим, причём большинство названий – это мировые премьеры. Театр Б. Покровского обращается к ним первым, способствуя таким образом рождению нового и создавая традицию в интерпретации этого нового – редко какой оперный театр столь плотно взаимодействует с современными авторами. Премьера «Тития» продолжает линию отца-основателя театра, идущую ещё от «Ростовского действия», но своими средствами, на своём уровне и своим языком.

В сложнейшей партитуре А. Маноцкова поражает работа композитора с голосами – как с сольными, так и с хоровым ансамблем, готовность плести из вокальных строчек необычную и удивительную звуковую вязь. Это хорошо известно ещё по его хоровой опере «Гвидон», тем не менее, производит впечатление и в новом сочинении. Владение приёмами полистилистики, тонкой стилизации, умение придать опере свой звуковой образ, неповторимое лицо. Такое мастерство дорогого стоит.

Одноимённая пьеса Максима Курочкина, взятая за основу оперы, – чистой воды театр абсурда, пародия, доведенная до крайней точки кипения, когда нарочитая бессмыслица порождает ощущение сопричастности событиям века нынешнего и выстраивается в логическую цепочку смыслов, ощущений, настроений. В интерпретации режиссёра Владимира Мирзоева абсурдистская эстетика сочинения высвечена с бескомпромиссной остротой и ясностью, а мастерское владение сценическим пространством делает его полифоничным, выпуклым, каким-то многомерным и всеобъемлющим. Вечно живой приём – «театр в театре» – оборачивается новой стороной: его рама разомкнута, не вполне понятно, где эта игра начинается и где заканчивается, что вне её, и что в ней самой. «Космический» мотив оперы выразительно подчёркивают причудливые костюмы Нины Васениной, в то время как сценограф Александр Лисянский вписывает спектакль в пространство известных артефактов человеческой цивилизации (античные статуи, химеры Нотр-Дама и пр.).

Титаническая работа труппы театра, ведомой талантливым молодым маэстро Айратом Кашаевым: сложнейшие вокальные партии (солисты – Александр Полковников, Алексей Мочалов, Виталий Родин, Анна Костылева, Екатерина Ферзба, Михаил Яненко, Захар Ковалев и др.) дышат и льются свободно, темпоритм спектакля упруг, оркестр и хоровой ансамбль искусны до виртуозности. Спектакль увлекает и музыкально, и драматически, синтезируя различные элементы оперного театра в единую вселенную современной оперы – смелой до дерзости, но удивительным образом идеально вписывающейся в классические каноны великого жанра.

Среди принципиально новых опусов, поставленных в Театре Покровского в последние годы, – **«Мелкий бес» Александра Журбина**, маститого композитора,

без преувеличения, классика наших дней. Автор первой советской рок-оперы, многих мюзиклов, популярных песен и музыки к кинофильмам не впервые пишет в высоко академическом жанре. 35 лет назад А. Журбин принёс одну из своих первых опер «Луна и детектив» именно в Театр Б. Покровского, тут она успешно была поставлена и шла несколько сезонов, что свидетельствует о её бесспорном успехе. После этого он написал ещё несколько произведений в «старомодном» жанре. Более того, в последние годы Александр Борисович уделяет особенное внимание опере – жанру, «потерявшемуся в поисках самого себя». Не секрет, что с уходом из оперы мелодизма это искусство, изначально замешанное на мелодике (ибо того требует его вокальная природа), сильно «просело»: опер пишут немало, но лишь единицы публика слушает с интересом и удовольствием. Среди его опер последних лет – «Цезарь и Клеопатра», «Диббук», «Альберт и Жизель», «Анна К.». Они написаны в стилистике оперы, а не мюзикла, с ними у многих ассоциируется имя Александра Журбина.

В новом опусе композитор остаётся верен себе: «Мелкий бес» выстроен по всем канонам жанра – здесь есть более чем занимательная история, есть драматургическое развитие, но самое главное – есть место человеческому голосу, пению, мелодии. Именно мелодике, пусть сложной и заковыристой (хотя есть и вполне «сладенькие», простые для восприятия мотивчики), насыщенной причудливой интерваликой, но всё же мелодии, а не одному скучному речитативу или вовсе лишь неким акустическим эффектам, как во многих современных операх. В этом смысле произведение А. Журбина развивает классические традиции, и его смело можно назвать последователем русской оперной школы. Вместе с тем, «Мелкий бес» – продукт современной постмодернистской эстетики. В немалой степени тому способствует литературная основа – роман Ф. Сологуба, живописующий низости российского бытия, без положительных героев, вовсе лишённый света. А. Журбин идёт путём эклектики и полистилистики, задействовав звучащий контент в голове среднестатистического современника. Составляющие оперы А. Журбина – «Чижик-пыжик», сентиментальные романсики и вальсы, роскошь оперной классики XIX века и до сих пор «острые» отрывки из произведений С. Прокофьева и Д. Шостаковича, «неудобоваримые» авангардные сочетания и шумовые эффекты. Композитору удаётся искусно переплести, на первый взгляд, чужеродные пласты, создать своеобразную гармонию, созвучную настроениям и смыслам литературного первоисточника. Как и партитура А. Журбина, либретто Валерия Семеновского (автора пьесы «Тварь» по роману Ф. Сологуба), постмодернистски совмещает стихи А. Пушкина и Г. Державина, прозу и поэзию самого Ф. Сологуба, многочисленные цитаты из других авторов («В Москву, в Москву» или «Красота спасёт мир»), ставших своеобразными слоганами, истинный смысл которых (а уж тем более контекст) уже мало кто помнит.

Успех нового произведения в немалой степени определяется его первым сценическим воплощением, и тут опере А. Журбина несказанно повезло. Театру Б. Покровского по силам любая современная партитура и любые сценические задачи. Повезло и с постановочной командой: виртуозная режиссура Георгия Исаакяна, мастерски воплощённый на сцене сложный и неоднозначный сюжет, галерея ярких, запоминающихся, выразительных образов идеально сочетаются со скупой, но «говорящей» сценографией Степана Зограбяна (чего стоит одна гигантская муха на стене – символ затхлого мирка обитателей, «засиженного мухами»).

В спектакле много театральных удач: блистателен отвратительный Передонов Андрея Цветкова-Толбина, потешен буффонный Павлушка Алексея Сулимова, трогателен инфантильный Саша Пыльников Вадима Волкова. Великолепны женские персо-

нажи: скучающая красавица Людмила Татьяны Конинской, опасная женщина-вамп Преполовенская Ирины Курмановой, глупая и неразборчивая в методах Варвара Александры Мартыновой. Сложнейшие партии оперы певцы театра исполняют играючи, легко, делая новый двухактный опус понятным и увлекательным.

На многотрудном пути освоения современного репертуара, естественно, случаются и неудачи. Одна из них – экспериментальный спектакль на Малой сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (осень, 2015). Хотя здесь и идут спектакли «железного репертуара» – «Орфей и Эвридика», «Тайный брак» или «Так поступают все» – даже они поставлены преимущественно нетрадиционно. Но славна Малая сцена эксклюзивом – барочными камерными операми («Несчастье от кареты» В. Пашкевича и «Остров любви» А. Саккини), причудливым французским декадансом («Бедный матрос» Д. Мийо и «Сократ» Э. Сати) или заковырыстыми опусами наших современников («Гамлет» Владимира Кобекина, «Слепые» Валерии Ауэрбах или «По ту сторону тени» Владимира Тарнопольского). Из последних – осенняя премьера на этой площадке: **«Кроткая»** («A gentle spirit») **Джона Тавенера** (John Tavener).

Когда Театр К. С. Станиславского анонсировал её (постановка проектного характера и создана в содружестве с «Открытой сценой»), интерес к ней был неподдельным: опера по Ф. Достоевскому, мастеру в обрисовке человеческой психологии, душевных кризисов и конфликтов, написанная современным английским композитором, сознательно принявшим в зрелом возрасте православие (его крестил сам митрополит Антоний Сурожский), черпавшим неоднократно вдохновение в различных пластах русской культуры (фольклор, духовная музыка, творчество И. Стравинского и пр.), сочинившим Реквием на стихи Ахматовой и т. п. Камерная опера для двух солистов (по одноимённому рассказу Ф. Достоевского) была создана в 1970-е, тогда же в Королевском театре города Бат состоялась её мировая премьера. Однако на поверку оказалось, что опера слишком малоформатная: рассчитана не только на дуэт сопрано и тенора, но и на крошечный инструментальный ансамбль, а самое главное – её хронометраж воистину кукольный.

Видимо, в «Стасике» решили «добрать» до полноценного спектакля, чтобы публику «загонять» под крышу (а Малая сцена именно там) не на полчаса: оперу разбавили вокальным циклом Дж. Тавенера (на стихи А. Ахматовой), но самое главное, придумали сорокаминутный пролог, по продолжительности равный, если не превышающий саму оперу, состоящий полностью из драматического действия, в котором не звучит ни одной ноты. Принудительное потчевание пришедшей послушать оперу публики (пусть и не простой по большей части, а подготовленной, нацеленной на восприятие современного искусства) драмой – шаг достаточно рискованный, заметно снизивший позитивное восприятие нового для российских зрителей-слушателей произведения. Пока добрались до оперы, зал оказался уже изрядно измотанными эксцентричными эскападами драматических актёров. Илья Козин и Николай Шатохин, в оперной части спектакля игравшие роль молчаливых двойников главного героя, в разговорной «интродукции» на двоих разыграли своего рода предисловие к драме, собственно, к трагедии самоубийства жены, доведенной супругом до суицида.

Двойственность – один из основных мотивов драматической части в постановке молодого режиссёра Марии де Валюкофф: множится не только главный герой драмы, но и вещи-предметы (художник Игорь Гурович), декорации в виде стеклянных параллелепипедов-шкафов и пр. Двойственность предстаёт не столько как вари-

тивность, но в большей степени в виде назойливой повторяемости – слов, действий, звуков, что должно охарактеризовать монотонность и, до известной степени, бессмысленность быта, окружающего героев, представляющего собой тягостный, безрадостный контекст их существования, с неизбежностью чреватый трагической развязкой-выходом из него.

Как музыкальное произведение, «Кроткая» Дж. Тавенера не стала откровением: по сравнению с радикальными экспериментами в области композиции, язык композитора достаточно умеренный, если не консервативный. Если же сравнивать с музыкой позднего романтизма, то оно не в пользу Дж. Тавенера: его язык достаточно скучен, он чем-то напоминает бриттеновскую стилистику (того же «Блудного сына», например), но гораздо менее талантливо, менее ярко реализованную. В отличие от Б. Бриттена, музыка Дж. Тавенера совершенно лишена национальных черт и поэтому воспринимается как некое общее место в современном сочинительстве.

Партию бедной самоубийцы прекрасно сыграла молодая солистка Театра К. С. Станиславского Инна Клочко (запомнившаяся ещё своей Церлиной), роль её «душегуба» – Борислав Молчанов из Театра Б. А. Покровского, исполнивший не одну замысловатую партию в опусах композиторов XX века: он как всегда блистательно исполнил острохарактерную партию. Ансамбль инструменталистов под управлением Ивана Великанова попытался донести колючую музыку Дж. Тавенера максимально напевно, в известной степени ему удалось, а с вокалистами музыканты составили гармоничный тандем. Однако, несмотря на все плюсы, выбор именно этого сочинения для представления оставляет большие сомнения: не настолько интересной оказалась опера британца.

Оперные произведения обретают сегодня сценическую жизнь в самых неожиданных местах – не только в академических театрах или прославленных концертных залах можно увидеть и услышать музыкальную драму, а иногда в совсем непредсказуемых арт-пространствах. Одно из них – галерея «Беляево» в Москве, в которой уже не в первый раз разыгрывают серьёзные оперы. Пока отваживаются лишь на камерный формат, на монооперы, но кто знает, может, дойдёт и до «полнометражных», больших произведений. Последний «беляевский» проект в этом направлении – эксклюзивен во всех отношениях. Он впервые в России представил монооперу американского композитора **Гаммы Скупинского «Любовные письма»** о знаменитой мексиканской художнице Фриде Кало.

Гамма Скупинский – выходец из СССР, выпускник Казанской консерватории (классы Альберта Лемана и Назиба Жиганова), в эмиграции получил дополнительное музыкальное образование в консерватории Новой Англии, а также окончил Бостонский университет и Массачусетский технологический институт. Посещал мастер-классы таких знаменитых музыкантов, как Пьер Булез, Джон Кейдж и Дьёрдь Лигети. Он – автор восьми опер, двадцати симфоний, четырёх инструментальных концертов, двух детских балетов, значительного количества камерных произведений (среди них особо значимы семь струнных квартетов). Сегодня Г. Скупинский живёт и работает в Голливуде: имеет свою пост-продакшн студию «Гамма Саундворкс» и сотрудничает с ведущими киностудиями и независимыми кинопродюсерами США. Композитор создаёт саундтреки к десяткам телевизионных и прокатных фильмов студий «Сони», «Юниверсал», «Нью Вэйв», «Кушнер-Лок» и др. Благодаря его музыке и редакторской работе со звуком, фильм «Преступники» попал в десятку лучших фильмов 2000 года и был выпущен на DVD. В творчестве Г. Скупинского – произведения различных жанров, диапазон его интересов очень широк: театр, народное творчество,

джаз, рок, поэзия американских битников, авангард и даже баллады в стиле рэп. Всё это находит отражение в его творчестве, ибо он «никогда не вставлял затычки в уши» (выражение композитора). Это и есть определяющая стилистическая черта его музыки. Г. Скупинский является директором частной компании «Опера Западного Голливуда» в Лос-Анджелесе.

«Любовные письма» автор назвал одноактной медиа-монооперой, в основе её либретто – эпистолярное наследие Фриды Кало. В шести сценах отражена жизнь выдающейся художницы, сложные перипетии её личного опыта, непростые взаимоотношения с любимыми мужчинами, начиная с отроческой влюблённости в Алехандро Гомеса, через сложную жизнь Фриды в Америке и Париже. Центральное место занимают отношения с главным мужчиной в её жизни – импульсивным художником-коммунистом Диего Риверой: этому посвящена большая часть часового монолога героини.

Российская премьера оперы состоялась «под минус», то есть вся инструментальная партия была записана заранее (но не живым оркестром, а с помощью компьютера, симитировавшего разнообразные тембры симфонического коллектива) и в формате «здесь и сейчас». Она предстала лишь как вокальное искусство протагонистки американской сопрано Корел Прочноу.

Музыка оперы взрывная, эмоциональная, очень яркая и напряжённая. Это не удивительно, такой была Фрида, её беспокойная жизнь. Вечно мятущаяся, не знавшая покоя, страдавшая от мук душевных и телесных. Своей необычной судьбой и сумасшедшим, почти диким темпераментом она до сих пор привлекает огромный интерес. Динамизм и тревога слышатся с первых нот короткой увертюры, на высоком эмоциональном подъёме звучит вся опера – Фрида не даёт публике расслабиться ни на минутку.

Оформление сцены скупое, главное в нём – огромный экран, на который проецируются виды Мексики, Америки или Франции, бежит лента кинохроники, возникают образы давно минувших десятилетий. На этом фоне Фрида: в длинной юбке (ведь всю жизнь она была вынуждена скрывать физическое уродство – искалеченную полиомиелитом ногу), цветастой блузе, увешанная браслетами и бусами, с неизменной чёрной косой, уложенной, словно корона, на высоком челе. В гриме и костюме (но не в реальной жизни!) Корел Прочноу (Coril Prochnow) удивительно похожа на историческую Фриду: в первый момент, когда она появляется в зале, возникает полное ощущение реальности происходящего, будто знаменитая мексиканка явилась московской публике.

Гибкий, звонкий, яркий, местами пронзительный голос К. Прочноу позволяет создать убедительный образ женщины с непростым характером, волевой, привыкшей стоять на своём и добиваться своих целей. У К. Прочноу лёгкое лирическое сопрано, но за счёт концентрации звука, чёткой, даже жёсткой дикции и артикуляции она добивается драматического звучания, и портрет мексиканки получился более чем убедительным. Лирические моменты, моменты меланхолии, раздумий и сомнений – нечастые в опере, но они удаются К. Прочноу не меньше, а может и больше. Лирическая природа её голоса помогает, а природная женственность, грация и обаяние певицы в такие моменты выходят на первый план. Жёсткая, волевая Фрида требует от неё игры, а лирическая для певицы более органична.

На премьере оперы присутствовал и композитор, сказавший несколько вступительных слов. Однако никаких подпорок, разъяснений, никакого «толмачества» не понадобилось – его музыка весьма выразительна, ярка, рассказывающая о судьбе



героини лучше любых толкований. Талантливая певица и актриса К. Прочноу – большая находка для такого проекта, для воплощения столь многогранного, непростого образа. Публика тепло принимала новую музыку.

С современной оперой активно работают и в российской провинции. Пермский театр оперы и балета имени П. И. Чайковского во главе с Теодором Курентзисом (Θεόδωρος Κουρεντζής) – традиционный ньюсмейкер оперной афиши России, частый гость столицы в рамках гастролей или фестивальных прокатов (благодаря Всероссийскому театральному фестивалю «Золотая маска», его фаворит – греческий маэстро). В работах мастера много экспериментального, как в режиссуре, так и в сочинительстве. Среди новых партитур – «Медея-материал» французского композитора Паскаля Дюсапена (Pascal Dusapin) или «Путешествие в страну джамблей» русского композитора Петра Пospelова. Особое место среди них занимает **«Носферату» Дмитрия Курляндского**, вызвавшая неоднозначную реакцию публики и критики.

Что это было? Театр абсурда, ритуальное нечто, непостижимое для «средних умов» очередное откровение могучей фантазии Теодора Терзопулоса, экстремистски смелый авангардный эксперимент или рядовой будень современного режиссёрского театра, каковых по миру сегодня тысячи. Хотя он и не самый эпатажный и шокирующий. И первое, и второе, и третье – всё, что угодно, но только не то, что заявлено в афише спектакля. «Носферату» пермяков в постановке двух греческих мастеров, чьи имена в России сегодня почти сакральны, обозначена как опера современного композитора Дмитрия Курляндского. Она проходила в фестивальных номинациях «Золотой маски» как опера, претендующая на лидерство в номинациях «лучшая женская роль в опере» и «лучшая мужская роль в опере». Роль – возможно, хотя и это спорно, но ни на одну секунду – не оперная партия, равно как и сама «Носферату» – совсем не опера.

В произведении нет ни одного характерного признака оперного жанра. Лишь ударные иногда нарушают тишину – далеко не абсолютную: в этой томительной душевной суггестии много различных акустических эффектов, вплоть до самых неожиданных. Например, некоторые актёры не только шепчут, пищат и взвизгивают, монотонно повторяют странные, плохо различимые тексты, но иногда и икают – чётко, демонстративно, в микрофон. Великая Алла Демидова, давняя соратница Т. Терзопулоса, периодически эффектно извергает какие-то мантры – смысл их примитивен и оттого непонятен: не ясны не сами слова, а их назначение вообще и в данном спектакле в частности. С таким же успехом перформанс вполне можно было бы назвать, например, балетом – девушки в белых пачках и на пуантах периодически присутствуют на сцене. Достаточно ли это основание для такого жанрового определения? На самом деле, его едва ли можно отнести к музыкальному театру.

Когда-то великий Дж. Пуччини говорил, что его мастерства мелодиста вполне достаточно, чтобы написать оперу на любой текст – хотя бы на таблицу с расписанием движения поездов или ресторанное меню. Похоже, Д. Курляндский пошёл дальше шутливого намерения Дж. Пуччини: «любой текст» (анатомические списки, состав крови, списки болезней, ядовитых и лекарственных трав и пр.) в его «опере» присутствует, но он не положен на музыку – её в произведении нет вовсе. Есть некая темпоритмическая организация пространства-времени в перформансе, намёки на звуковысотность тоже – артисты на сцене ведь издают какие-то звуки, формально соответствующие чему-либо на нотном стане. Но достаточно ли это основание, чтобы быть музыкой – музыкален ли удар палкой по забору и стоит ли публике ради него приходить в театр?

Конечно, всё это не ново и удивляться особо и нечему – подобные эксперименты акустического характера известны в мире уже полвека и получили название музыкального авангарда. Не понятно только, зачем это нечто называть «нафталиновым» словом опера и помещать в оперные номинации? Возможно, в этом кроется провокация – тогда уже не только создателей перформанса, но и руководства всероссийского театрального фестиваля «Золотая маска», которое в таком случае вполне можно приобщить к создателям этого экспериментального действия.

Если снять претензии к неоперности творения, то сам по себе спектакль Т. Терзопулоса, как всегда, глубок, талантлив и абсолютно достигает своей цели: он вызывает у зрителя ощущение ожога, шока, прикосновения к вязкому и липкому болоту, к страшной неизвестности, засасывающей в бездну. Пугающая символика и тошнотворная многозначность мизансцен, движений, экстремальных звукоочетаний вызывают страх и тоскливую тревогу перед неизведанным и непонятным, бессвязанность и бессюжетность действия, отсутствие динамики, развития, все это – протест и противоречивое желание одновременно досмотреть перформанс до конца и убежать отсюда сейчас же, сию же минуту. Наверное, именно этого и добивались создатели «Носферату» – «оперы» о глобальной идее вампиризма (название опуса – одно из имён вампира как такового, в западноевропейской традиции) – социального, морального, эстетического.

Гораздо удачнее опыт в освоении современного оперного репертуара у Нижегородского театра оперы и балета имени А. С. Пушкина. Первая из таких удач – опера дагестанского композитора **Ширвани Чалаева «Казачи»** по одноимённой повести Л. Толстого, состоявшаяся осенью 2015 года и ставшая центральным событием фестиваля оперного и балетного искусства «Болдинская осень», проводящегося театром уже три десятилетия. Этой партитуре более десяти лет, впервые в концертном исполнении она прозвучала несколько лет назад в Московском музее писателя, а Нижегородский оперный отважился поставить её как полноценный спектакль. Директор Нижегородской оперы Анна Ермакова идёт на подобные смелые эксперименты и работает с современными авторами не впервые. Думается, что она не проиграла и в этот раз, и ход был сделан верный: музыка Ш. Чалаева удивительной красоты и гармонии. По форме это не вполне опера, скорее, оратория: в ней много фрагментарности, калейдоскоп ярких эпизодов, не всегда чётко связанных единой драматургической линией, что во многом предопределено сложностью литературного первоисточника. Повесть Л. Толстого полифонична, в ней много линий, эпизодов, характеров, нюансов взаимоотношений. Воплотить всё это в оперном жанре – не просто. Но, несмотря на этот недостаток, у партитуры много достоинств: красивая, изысканная мелодика, богатая оркестровка, масштабные задачи для вокалистов, которым есть что петь. Конечно, опера совершенно вне мейнстрима современной композиторской мысли, в ней нет столь модных авангардистских изысков – Ш. Чалаев пишет сердцем, а сердце его поёт, и потому основная идея его музыки – красота, гармония. Она так искренна и сердечна, что поднимается до уровня толстовской прозы, как и положено классическому музыкальному опусу, по силе эмоционального воздействия она превосходит литературный первоисточник.

Любовно выписан композитором казачий колорит – песни, танцы, игрища, остродраматическое столкновение характеров, замешанное на любви и ревности – в партитуре всё это вспыхивает разноцветьем песенных мелодий, танцевальных ритмов, протяжных плачей, гибких речитативов. Словом, всё как в традиционной опере, но благодаря изысканному мелосу, замешанному на кавказском субстрате,

звучит эта «классика» у Ш. Чалаева свежо и нетривиально. Музыка воспринимается на одном дыхании и ни на мгновение не становится скучно, неинтересно, не испытываешь неловкости за какие-то банальности, слишком уж узнаваемые места – композиторский язык исключительно оригинален и индивидуален. Один из самых запоминающихся эпизодов – «Песня гор» в исполнении самого Ш. Чалаева (звучит в спектакле в записи).

Премьера новой оперы – дело многотрудное. Нижегородский театр постигла удача не только с талантливой партитурой, но и с талантливой постановкой. Именно она в известной степени преодолела ораториальность новой оперы, придав ей драматургическую цельность, динамичность развития. Режиссёру Илье Можайскому удалось достичь стремительного, сквозного развития, а ораториальную фрагментарность эпизодов нанизать подобно кадрам кинофильма, благодаря чему весь спектакль получился по-настоящему кинематографически динамичным. В основе организации сценического пространства и сценографии – простая идея: казачий круг, возвышающийся наклонный подиум-окружность, олицетворяющий многое – порядок, жизнь по законам, круговорот, цикличность размеренной жизни станицы, в которой даже всякого рода эксцессы (например, стычки с черкесами) имеют свою логику. Одновременно это и символ единства казачьей семьи, честности и открытости, «общака», в хорошем смысле слова, непоказного коллективизма.

Гармонично и визуальное решение спектакля (художник Станислав Фесько): сцена просторна, не перегружена – пара плетеней да задник, на котором панорама прекрасных кавказских гор, изящные костюмы солистов и миманса. Превалирует белый цвет, его оттеняют вкрапления красного и чёрного, они на фоне синего неба смотрятся эстетично, красиво, обилие массовых сцен определяет сценографический образ спектакля. Блистательно поставлены танцы (хореограф Андрей Альшаков), в которых силён этнографический и игровой моменты (танец ряженных в птичьи костюмы, «военный» танец с шашками, лирические танцы девушек-казачек и пр.).

В «Кзаках» особенно проявилась вокальная сила труппы. Среди ярких, убедительных работ стоит отметить сочное спинто Екатерины Ефремовой (Марьяна – главная лирическая героиня), грациозный баритон Алексея Кошелева (Оленин – безуспешный соискатель руки Марьяны, человек, чужой для казаков), звонкие, уверенные тенора Игоря Леуса (Лукашка) и Сергея Перминова (Белецкий), игривое и изящное сопрано Ребекки Громазиной (Устенка). Качеством звучания и захватывающей мощью отличается хоровое исполнение (хормейстер Эдуард Пастухов). Над всем царит маэстро Ренат Жиганшин, любовно подающий новый материал, мастерски управляющийся со сложной музыкально-драматургической полифонией опуса, погружающий публику в пучину эмоционального, колористически богатого звучания.

Вторая удача нижегородцев – диптих современных моноопер, премьера которого состоялась зимой 2016-го. Любая опера пишется на либретто: литературная основа нужна композитору как воздух. Независимо от качества литературного первоисточника и того, что из него в итоге получится, – идеи, настроения, характеры, мотивы являются отправной точкой, вдохновляющей композитора, стимулирующих его фантазию, творческий процесс. Результаты бывают разными. Есть масса гениальных по музыке опер с очень слабыми, если не глупыми либретто. Есть музыкальные шедевры с изначально слабой литературой: плохо даже не либретто, а то, что составляет основу замысла. Но это зачастую не мешает творить гениальную музыку. Есть и противоположные примеры: великолепное литературное произведение на оперной сцене невыносимо скучно. И тут вновь композитор способен своей гениальностью или, напротив, бездарностью развить мелкий сюжет до уровня великого музыкаль-

ного произведения или «провалить» самую прекрасную литературную первооснову. Хорошая литература и хорошее либретто по ней – вовсе не гарантия хорошей оперы. В любом случае, текст необходим – без него не будет ничего: красивый вокализ, песню без слов композитор напишет (вспомним гениальнейший вокализ С. Рахманинова, посвященный великой Неждановой!), но вряд ли оперу. Да и зачем?

Композиторы во все времена искали хорошую литературу для своих детищ, интересные драматургические ходы, нетривиальные истории. Не только сюжет, но и то, как он изложен, были важны и для К. Монтеверди, и для Г. Ф. Генделя, и для В. А. Моцарта, и для Дж. Пуччини. В XX веке значение литературной основы ещё более возросло – если во времена барокко или романтизма композиторы могли довольствоваться просто яркой коллизией как отправной для творчества, то для XX века этого было уже мало. Композиторы «после Пуччини» (не все, но многие) искали сюжеты, уводящие в мир глубокой философии, психологии, больших идей, не столько воздействующие на чувство слушателя, сколько апеллирующие к его разуму. Впрочем, как и музыка композиторов XX века, менее чувственная, более философская, рациональная, изощрённая, и, сказать по правде, всё менее понятная широкой публике.

В наш век ещё преобладает литературоцентричность в оперных произведениях. Яркий тому пример – февральская премьера диптиха в Нижегородском театре оперы и балета имени А. С. Пушкина. Этот театр всегда был требователен к литературной первооснове опер. В этот раз выбраны оперы, посвящённые литераторам! В логике здесь не откажешь – премьера стала своеобразным послесловием к Году литературы в России, каким официально был 2015-й.

Ростовский композитор **Леонид Клиничев** принёс в театр две партитуры – «**Анну**» и «**Страсти по Марине**», две монооперы о русских поэтессах первой половины XX века. Первая из них уже была поставлена во Владикавказе, а вслед за Нижним – в Мариинском театре: на одной из камерных сцен в новом зале «Мариинка-2» готовится постановка этого произведения. «Страсти по Марине» в Нижнем воплощены впервые. Театр объединил обе оперы в диптих, назвав спектакль «Анна – Марина».

Монооперы Л. Клиничева очень необычны, особенно первая из них. Жанр монооперы – не откровение, он известен и в определённой степени популярен, как правило, требует меньших затрат от театра, чаще всего такие сочинения ставят на малых сценах: один исполнитель, часто – камерный состав оркестра или вовсе фортепианное сопровождение. Это позволяет максимально раскрыться творческой индивидуальности артистки, ведь большинство моноопер – «женские». В мировой оперной литературе это «Человеческий голос» Ф. Пуленка или «Ожидание» А. Шенберга, в Украине – «Нежность» Виталия Губаренко, в России – «Письмо незнакомки» Антонио Спадавеккиа или «Ожидание» Микаэла Таривердиева. Однако все они о конкретной жизненной коллизии, о сложном, экстремальном, но вполне конкретном психологическом состоянии героини, о переживаемом ею событии (несостоявшегося свидания, смерть возлюбленного, утраченные иллюзии и пр.).

В «**Анне**» Л. Клиничева всё иначе – в этом новизна и спорность предложенной концепции. Практически, это автобиография, рассказанная от лица поэтессы, чей жизненный путь был долог, труден и удивителен. Более часа солистка обстоятельно излагает перипетии судьбы А. Ахматовой, ей необходимо «держатъ зал» – задача архисложная. Музыка композитора разнообразная, отражает разные психологические состояния героини, богатая по выразительности – от иступлённой экзальтации до нежной меланхолии. Но с либретто (автор Л. Клиничева на основе дневников Анны Андреевны) композитор, кажется, не совсем угадал.

В постановке «Анны» режиссёр и сценограф Андрей Сергеев предложил узнаваемое пространство Петербурга: гранитную невскую набережную, строгий обелиск – тут проходит история жизни сильной духом женщины, не сломленной, вынесшей все неимоверные трудности. Величественная Екатерина Ефремова статью и харизматичным посылом своей мелодекламации убеждает в ахматовской реинкарнации. Обе монооперы получились не вполне камерными – хотя в каждой из них одно действующее лицо, но оркестр полноценный, большой, и диптих идёт на большой сцене театра, что ещё усложняет задачу – удержать внимание публики.

«**Страсти по Марине**» – вторая часть диптиха, посвящена М. Цветаевой: на музыку, помимо дневниковых записей, положены и стихи поэтессы разных лет, а ряд из них звучат в прекрасном исполнении заведующей литературной частью Нижегородской оперы Елены Третьяковой. Но в отличие от первой, эта опера – не «краткая автобиография». Марина Ивановна показана в наиболее трагический момент своей жизни – в Елабуге, моющей полы в комнате барака. Это тягостное бытие Надежда Маслова, исполняющая роль Цветаевой, проживает в дощатом помещении казарменного типа (режиссёр и сценограф вновь Андрей Сергеев). Здесь нет места размеренному повествованию, пусть и полному контрастов-перипетий жизни, как в первой опере. Концентрация трагического достигает своего экстремума – речь идёт не о сильной личности, превосмогающей многое, а напротив, о её испепеленной душе. «Страсти по Марине» гораздо ближе к классическому пониманию монооперы исповедального характера, к великим опусам Ф. Пуленка, А. Шенберга или М. Таривердиева.

Оперы контрастны, как и фигуры А. Ахматовой и М. Цветаевой. Думается, что в этом контрасте и состоит сила диптиха как театрального произведения, способного удержать интерес и внимание публики, эмоционально переключать зрителя-слушателя с одного типа исповеди на другой. Если драматургия первой оперы вызывает некоторые сомнения, то музыкальный материал и исполнительское мастерство оркестра и солисток Нижегородского театра блистательно воплощены в каждой из частей диптиха. Партитуры Л. Клиничева – великолепные вокально-симфонические полотна, энергетически мощные, национально окрашенные (в них очевидна связь с русской классической оперой), масштабны по задачам и богатые тонкой нюансировкой, что удивительным, даже парадоксальным образом соединяет камерный формат монооперы и возможности её воплощения на большой сцене.

Особый разговор – работа главного дирижёра театра Рената Жиганшина, по истине любовно обращающегося с непростым, но интересным материалом. Мало того, что его поющий оркестр доносит до слушателя все краски партитуры и голоса солисток, он ещё и написал небольшой хор-вступление на стихи А. Ахматовой, звучащий *a cappella* в самом начале спектакля в исполнении хора Нижегородской консерватории. Это своеобразный эпиграф, задающий поэтический тон всему спектаклю, глубокому, заставляющему не только сопереживать, но и думать.

Один из самых амбициозных оперных проектов последнего времени на российской сцене – «**Сатьяграха**» знаменитого американца **Филипа Гласса** (Philip Glass) в постановке Екатеринбургского театра оперы и балета. Этот уникальный спектакль уральской труппы своей сенсационностью превзошёл остальные. По инициативе директора театра Андрея Шишкина, влюблённого в Индию, в России впервые поставили оперное произведение на санскрите (!), либретто которого композитор в соавторстве с Региной Констанс де Йонг (Regina Constance de Jong) составил на основе текстов «Бхагавадгиты». При этом главный герой оперы отнюдь не мифичен – это знаменитый индийский мыслитель и общественный деятель Махатма Ганди.

С индийского «сатьяграха» переводится как «путь к истине», но М. Ганди придал ему смысл философской концепции, развивающей толстовскую идею «непротивления злу насилием» и превратившейся в идеологию мирного, без насильственной борьбы сопротивления, противостояния грубой силе. М. Ганди выдвинул эту идею в годы порабощения его родины британскими колонизаторами, когда противостояние не только с ними, но и в индийском обществе было накалено до предела. Совсем не удивительно, что опера сегодня остро актуальна – в мире по-прежнему царят насилие и вражда.

Это произведение трудно назвать оперой, в традиционном смысле слова: предназначенное для исполнения в оперном театре, оно, по сути, лишено многих классических атрибутов. Здесь нет действия как такового, чётко оформленной драматургии, нет и привычных оперных форм – правильнее было бы назвать «Сатьяграху» мистерией или даже медитацией для оперного театра, в которой провозглашаемые идеи и психологические состояния героев составляют суть драматического развития. Хотя и в таком виде развитие очень условно: формально есть хронологические рамки, есть некая внешняя канва событий, локализовано место и время действия (пребывание М. Ганди вдали от Индии, в Трансваале), каждый акт, помимо М. Ганди, имеет своего героя, идеями которого вдохновлялся великий индус (Лев Толстой и Рабиндранат Тагор), либо, как Мартин Лютер Кинг, воспринявшего духовные импульсы уже самого М. Ганди, но нет единого вектора, по которому движется пьеса. Есть, скорее круг, кольцо, некий цикл, столь естественный для индуистского мироощущения, составляющий его основу.

Драматургическое своеобразие определяет музыкальную среду произведения. Метод Ф. Гласса, упорно называемый минимализмом, вопреки возражениям самого композитора (правильнее было назвать его примитивизмом – эдакий музыкальный Пиромани), с консонансной звуковой атмосферой, простыми и бесконечно повторяющимися мелодиями и ритмами, энергичной пульсацией. Он создаёт атмосферу медитации, где всё реально и нереально одновременно. Музыкальный язык Ф. Гласса прост для восприятия, звуковая среда неагрессивна, приятная в целом музыка словно обволакивает, вы ощущаете себя будто в каком-то «желе» из звуков. Впрочем, кроме плюсов, метод имеет и минусы – в известной степени однообразие, отсутствие подлинной контрастности, хотя нельзя сказать, что в этой музыке нет энергетике, нерва, – есть бесконечно долгое повествование. В этом композитор совсем не минималистичен, может конкурировать с Р. Вагнером. Ф. Гласс использует традиционный оркестр, привычные инструменты, хотя и без медных духовых – огромную загрузку выполняют струнные, добросовестно выигрывающие изнурительные «мантры».

Вокальные партии речитативны, но мелодизированы, просты для восприятия, местами монотонны, как бывает монотонной обыденная речь, местами эмоционально взрывны, опять же, как человеческая речь в ином психологическом состоянии. Кажется, что петь это не очень сложно – без особого вокального экстрима, свойственного опере классической и современной. Однако это совсем не так: бесконечные повторения, пусть и простых звуковых формул, – это титаническая нагрузка на солистов, особенно на хор (хормейстер Эльвира Гайфуллина). Екатеринбургцы справляются с этим превосходно – их чётко и мужественно ведёт через глассовы дебри кажущейся простоты маэстро Оливер фон Донаньи (Oliver von Dohnány), он с этой музыкой давно на ты.

Бессюжетная опера даёт много возможностей для постановщика: Тадеуш Штрасбергер (Thaddeus Strassberger) придумал свой вариант истории великого М. Ганди, в ней есть место и борьбе за права индийцев, и толстовской ферме-утопии, и ведическому спору Кришны с Арджуной, и даже знаменитой речи М. Л. Кинга «У меня есть мечта». Получается очень яркий, выразительный спектакль, в котором сценография (Матти Ульрич), свет (Евгений Виноградов) и компьютерная графика (Илья Шушаров) творят чудеса, придавая музыкальной медитации ещё и запоминающийся визуальный образ сказки-мистерии. Борьбу с загадочной «Сатъяграхой» Екатеринбургский театр выигрывает не насилием над собой и публикой, а влюблённостью в необычную оперу.

Таким образом, на примере десяти современных опер видна достаточно активная жизнь этого жанра в российском театре. Десять произведений наиболее показательны с точки зрения развития разных тенденций, но они не исчерпывают всего его многообразия: сегодня современная опера на российских сценах богата и разнообразна.

**Матусевич О. П. Сучасна опера в російських театрах.** Розглянуто основні тенденції в інтерпретації сучасних опер на російській оперній сцені протягом останніх двох сезонів. Для аналізу обрано десять опер, поставлених у театрах Москви, Петербурга, Пермі, Нижнього Новгороду і Єкатеринбурга. Більшість вистав – московські, що цілком зрозуміло, адже в російській столиці діють шість професійних оперних театрів, безліч студій та експериментальних майданчиків. Представлений зріз, незважаючи на безумовну репрезентативність, ніяк не є вичерпним – оперне життя багате й різноманітне, навіть в умовах, коли сучасні опери не є головними в роботі російських театрів, загальна кількість постановок таких творів досить показова. Наведено приклади як вдалих вистав, так і експериментів, які свідчать про негативний досвід. Сучасна опера в російських театрах – це твори вітчизняних композиторів (вони переважають і на сцені, і в нашому аналізі – Р. Щедрина, А. Маноцкова, А. Журбіна, Д. Курляндського, Ш. Чалаева, Л. Клінічева), а також найбільш цікаві твори в оперному жанрі зарубіжних композиторів (Ф. Гласса, Дж. Тавенера, Г. Скупинського).

**Ключові слова:** оперний театр, інтерпретація сучасних опер, постановка опер у сучасному російському театрі.

**Matusевич A. P. Contemporary Opera in the Practice of Russian Theatres.** The main tendencies in interpretation of modern operas on the Russian opera scene during the last two seasons are considered and analysed. For this analysis, ten operas covering a considerable part of the palette of Russian opera life, produced in the theatres of Moscow, St. Petersburg, Perm, Nizhny Novgorod and Yekaterinburg, were chosen. Most of the performances are from Moscow, which is quite understandable, considering that in the Russian capital there are six professional opera theatres, as well as many studios and experimental platforms. The presented cut, despite its unconditional representativeness, is not exhaustive in any way – opera life is rich and varied, and even in the conditions when modern operas are not the priority in Russian theatres, the total number of such productions is rather impressive. There are examples of both successful modern operas, and experiments representing a rather negative experience. Modern opera in the practice of Russian theatres represents the works of domestic composers (they prevail both on the stage and in our analysis – R. Shchedrin, A. Manotskov, A. Zhurbin, D. Kurlyandsky, Sh. Chalayev, L. Klinichev), and the most interesting compositions in an opera genre of foreign composers (Ph. Glass, J. Tavener, G. Skupinsky).

**Keywords:** opera theatre, the interpretation of modern operas, the production of operas in modern Russian theatre.