

*Изольди» Р. Вагнера, а також «Totenmesse» з «Реквіємом» В. А. Моцарта. Робиться акцент на необхідності театральних рішень, котрі виходять з особливостей музичної драматургії, що захищає художній результат від неорганічних нашарувань.*

***Ключові слова:** режисерський театр, опера, вистава, світло-кольорова партитура, драматургія.*

**Marina Nestyeva**

**IN OPPOSITION TO THE FREE WILL OF THE «DIRECTOR'S THEATRE».** *This article focuses on the problem aspects in modern musical and scenic production. From this perspective it deals with the performances of the operas «Saint François d'Assise» by O. Messiaen, «Die Zauberflöte» and «Cosi fan tutte» by W. A. Mozart, «Tristan und Isolde» by R. Wagner, «Aggripina» by G.F. Händel and «Die Totenmesse» with «Requiem» by W.A. Mozart. The author emphasizes the necessity of staging solutions caused by the specifics of musical drama art which ensures protection of the art quality from the non-organic interferences.*

***Key words:** director's theatre, opera, performance, colour-light score, dramatic art.*

В течение нескольких десятилетий так называемый «режиссерский театр» содействовал плодотворному развитию оперного искусства. Он успешно боролся с вампукой, губившей тогда многие представления, раскрепостил певца, способствовал драматургической стройности спектакля. В оперу хлынули постановщики из кино и драмтеатра. Некоторые из них были очень музыкальны. И природные данные, и интуиция помогали им свежо прочитывать оперные произведения, принципиально не вклиниваясь в их оригинал. Речь идет, прежде всего, о классике. Однако, как известно, ничто не стоит на месте. И наступил момент, а вернее постепенно возник процесс, когда «режиссерский театр», завоевывая все более активно ведущие позиции, воображая себя единственным автором-распорядителем представления, стал переживать явный кризис.

Вот «болевы́е точки» этого кризиса, главные из которых сегодня уже можно определенно сформулировать. Так, постановщики, вышедшие чаще всего из драмы или кино, переносили в оперный театр законы, для него не характерные. В частности, такое свойство, как причинно-следственные

связи. Но в опере главное – развитие, движение *эмоции*, а вовсе не констатация того, почему исчез герой, кто его убил и как он спасся. Сказанное убедительно объясняет, кстати говоря, как обращались гениальные композиторы прошлого с крайне запутанными либретто, особенно в барочную эпоху. На самом деле их не интересовало отражение всех деталей сюжета, они вышелушивали из вязкой массы подробностей главное для себя, на чем можно было построить *эмоциональный каркас*. Возвращение причинно-следственных связей сегодня и построение на их основе драматургии спектакля поэтому не плодотворно. Тем более, когда они выстраиваются за счет показа эмоциональной стороны произведения. Все чаще ныне, не удовлетворенные историей, рассказанной в оригинале оперы, режиссеры придумывают свою историю, приближенную к современным реалиям. Дескать, чтобы быть лучше понятыми аудиторией, в том числе молодежной. Результат чаще всего плачевный. Теряется глубина подтекста, заложенная в первоисточнике, сочинение становится одномерным, плоским. Нередко меняется и сам жанр оригинала. Что же при этом происходит с самой звучащей музыкой композитора-классика? Чаще всего *ничего*. Она может звучать плохо, может звучать отлично. Но, как правило, на звучании музыки изменение сюжета, переодевание героев и заново придуманная история никак не отражаются. Ни в интерпретации партитуры, ни в темпо-ритме спектакля, ни в тембровых метаморфозах певцов. Наконец, ставить оперу берутся режиссеры, не имеющие опыта в данном жанре. Поэтому они попросту боятся певцов и с ними по-настоящему не работают. Отсюда и новации, произошедшие с персонажами, выглядят механистичными и формальными.

В этой статье я попытаюсь представить пути, авторы которых их выбирают для противовеса тенденции «захвата власти» нынешней режиссерской братией и при этом стараются не только действовать в соответствии с законами, предписанными партитурой и либретто, но и предложить нестандартное толкование классического произведения.

Прежде всего, подчеркну общеизвестное: возросшую в последние лет двадцать *роль визуальной культуры*, которая подчас становится главным драматургическим двигателем спектакля. Сравним для начала две примечательные постановки сложнейшей для интерпретации оперы –

«Франциска Ассизского» классика XX века Оливье Мессиана. Особая сложность сценического толкования этой оперы заключается в том, что произведение Мессиана, как и многие произведения прошлого века (написано в 1985 году), конечно же, тяготеет к оратории и разворачивается скорее по законам внутреннего движения, чем внешнего. Вторая принципиальная трудность, тоже, кстати, сегодня характерная, состоит в том, чтобы как-то соотнести подробнейший сценический (вплоть до костюмного ряда) план композитора, заявленный в партитуре, с собственными представлениями постановщиков. Тем более что и зальцбургскую постановку, которую я видела в 1998 году, и более позднюю осуществляли незаурядные амбициозные личности. Сам композитор признавался: «В Святого Франциска Ассизского я вложил все свои ритмы, все краски своих аккордов, все голоса моих птиц, можно добавить, всю мою веру». Это монументальное произведение – грандиозный универсум, мистерия, длящаяся около пяти часов, – итог мировоззренческих и художественных исканий Мессиана, своего рода энциклопедия его творческих приоритетов.

Напомню, законодатель дум и мод современной сцены, американец Питер Селларс и его постоянный партнер, сценограф Георгий Цыпин, чтобы реализовать свой замысел на зальцбургской сцене *Felsenreitschule*, воспользовались своеобразным сочетанием предельно естественного с предельно искусственным. На сцене мы видели натурально растущее дерево, большой деревянный помост, устремленный вверх слева, справа – мощные деревянные же квазистроительные «леса». Вместо задника реальная каменная стена старинной крепости с аркадами. Более подходящего пространства для разыгрывания истории из жизни великого «естественника» трудно придумать. Но Селларс в дополнение к этому ввел противоположный по происхождению пласт и в качестве сценического лейтмотива использовал развешенные по всему пространству сцены телевизионные мониторы. На них возникали различные картины природы – фрагменты кустов, деревьев, цветов, изображения всякой живности; в эпизоде проповеди птицам – на экране самые разные пернатые, в частности экзотические; в сцене «Стигматов» – окровавленные руки и ноги распятого на кресте человека. При этом важно: смены изображений ритмически были

согласованы с музыкой Мессиана. Помимо прочего, возникал еще один параллельно развертываемый визуальный ряд – на большой электрической раме, расположенной в торце деревянного помоста, взаимодействовали разные цвета, составляя цвето-колористический фон звуковому ряду.

Похоже, что авторы нового спектакля, показанного в 2003 году на фестивале Руртриеннале, воспользовались идеей цветомузыки и довели ее до совершенства. Этот «Франциск Ассизский» оказался гораздо более статичным, чем знаменитая зальцбургская постановка Селларса – Цыпина, и главным двигателем действия в данном случае стала инсталляция, выполненная нашим соотечественником, ныне американцем Ильей Кабаковым и его женой, Эмилией Кабаковой. Над пространством Бохумского *Jahrhunderthalle*, где были расположены большая часть оркестра и хор, а также узкая полоса сцены-помоста, под углом 60 градусов нависал гигантский купол, олицетворяющий купол католического храма. Развертываемая внутри купола цвето-световая партитура, собственно, и руководила всей драматургией спектакля. Как утверждает сам художник, она должна была отражать музыкальные и драматические перипетии партитуры композитора (световое оформление – Жан Калман). Для меня это утверждение не всегда было бесспорным. Порой возникающие по принципу меняющихся витражей эффекты казались произвольными. Но в некоторых местах рождалось потрясающее впечатление. Например, в сцене «Стигматов», когда буйная игра красок внутри купола словно повергала на колени Франциска, который корчился на узком помосте-сцене, и вы почти осязали, как его метят эти кровавые знаки. Или другая впечатляющая картина – в момент смерти Франциска купол загорался ослепительно белым светом – таинственным светом непостижимой вечности.

Игра света и цвета в инсталляции Кабаковых – то главное, что отличает данную сценическую версию. В остальном же ее можно назвать скорее аскетичной (сценический образ – Джузеппе Фриджени. Недаром даже не понадобилось специально обозначать режиссера). Костюмы (автор Робби Дуйвеман), за исключением Прокаженного и Ангела, обычные монашеские, движения персонажей скупы и не суетливы. Кроме узкой полосы сцены, задействован проход на дальнем

плане, на котором чаще всего возникает Ангел, одетый в белое и с прозрачными крыльями. Пожалуй, единственная по существу театральная сцена – это сцена с Прокаженным. Он в белом полотняном костюме, подпоясанный бичевой; руки Прокаженного обвязаны широкой черной лентой, которая тянется к фигуре, как видно олицетворяющей болезнь. Вся фигура, ползущая по полу рядом с Прокаженным и неотрывная от него, спеленутая той же самой черной лентой, что и руки Прокаженного. Когда Франциск после долгих колебаний подходит к Прокаженному и накладывает на себя часть ленты (так символически показан поцелуй, зафиксированный в эпизодах жития святого Франциска), то лента, которой обернуты руки, начинает разматываться (что делает сам Франциск). В процессе этого фигура «болезни» постепенно встает во весь рост и замирает в виде креста, уже отъединившись от исцеленного и очистившегося Прокаженного.

При таком чрезвычайно статичном зрелище от артистов требуется особое мастерство. И они соответствовали этим требованиям в полной мере. Тембровые метаморфозы – почти единственное, чем пользовались певцы, достигая очень впечатляющих результатов в обрисовке каждого из действующих лиц, большинство которых обитатели монастыря. Специально выделю Жозе ван Дама – бессменного исполнителя труднейшей роли, которому в свое время посчастливилось работать с самим Мессианом. По слухам выдающийся певец-актер на первом представлении пережил сердечный приступ. Еще бы – находиться на сцене почти пять часов в сильнейшем духовном напряжении! Но он пропустил лишь один спектакль. Тот же, на котором я присутствовала, провел с потрясающим вживанием в образ. Ван Дам сам утверждает: чтобы исполнять эту партию, надо перевоплотиться во Франциска. Конечно, всякий актер перевоплощается в играемый образ. Но редко кому приходится исполнять Франциска Ассизского. Певец действительно необыкновенно сросся со своим героем. И мне было понятно, почему, несмотря на нездоровье, он не смог отказаться от этой роли – для него акта высокого Служения. Все интерпретаторы были замечательными. Кроме ван Дама, особо отмечу и актрису Хайди Грэнт Мерфи в роли Ангела с ее ровной, плавной светоносной кантиленой, и Кеннета Ригеля в роли Прокаженного с его виртуозными изменениями – от истеричного, взбудораженного,

отчаявшегося больного к мудрому спокойному единомышленнику чудом излечившего его Франциска. И главное – все это происходит почти без разработанной пластики, а в основном с помощью тембровых метаморфоз.

На Зальцбургских подмостках стараниями дирижера Кента Нагано и исполнителей (помимо Халле-оркестра Манчестера – участника спектакля, тут были задействованы дополнительные группы ударных инструментов, вплоть до индонезийского оркестра гамелан, электрический инструмент «Волны Мартено», а также Арнольд-Шенберг-хор) прояснялись для слушателей трудности и тонкости языка Мессиаана, как ладово-гармонические, так и метро-ритмические, колористические. Течение этого огромного полотна воспринималось под управлением Нагано как естественное и доступное. Очень органично выглядели в интерпретации противопоставления фресковой монументальности многоуровневых страниц партитуры скромным, ясным, почти камерным эпизодам, резкой интервалики, «рваной» ритмики в духе Берга в сцене с Прокаженным – чистоте простого благозвучия, связанного с образом Ангела.

Не менее знаменитый дирижер Сильвейн Камбрелен трактовал партитуру Мессиаана несколько иначе, чем Кент Нагано. Она звучала в его трактовке более ярко-характеристично, хотя темпы скорее воспринимались как замедленные (симфонический оркестр Баден-Бадена и Фрайбурга, хор Кельнского радио). При этом всегда было ошутимо внутреннее движение, и не упускалась возможность выделить колористическую, живописную сторону оркестровки Мессиаана. В итоге создавалось впечатление полифонически взаимодействующих компонентов музыкально-театральной ткани спектакля: простые по рисунку партии певцов сочетались со сложнейшими у оркестра, изощренная свето-цветовая партитура инсталляции – с предельно скупым мизансценированием. Однако во всем этом побеждала м у з ы к а, услышать и воплотить которую пытался Мессиаан, музыка – о чем неоднократно в спектакле заявляет Ангел, – которой Бог отвечает на вопросы людей.

Как полную победу визуальной культуры можно рассматривать другой из увиденных мною спектаклей – «Волшебную флейту» Моцарта. Здесь явно отражены самые передовые тенденции современного музыкального театра. Принципиальное новшество – в этом спектакле нет

разговорных диалогов. Вместо них новый текст – 24 стиха на основе прежних диалогов Шиканедера создал испанский поэт Рафаэль Аргулоль, приблизив их к восприятию современных людей. Эти стихи на немецком языке доносит дикторский голос из динамика. Кроме того, они же, уже в написанной форме, возникают на плоскостях, которые в тот или иной момент служат экраном, в виде разнообразных геометрических фигур, превращаясь всякий раз в некий орнамент.

Главная инициатива этого в высшей степени нетрадиционного зрелища находится в руках известной каталонской труппы *La Fura dels Baus*. Поэтому, прежде всего, надо назвать сценографа, автора концепции и костюмов Хауме Пленса, режиссеров Алекса Олле и Карлоса Падрисса, осуществляющего видеоряд Франка Алеу и художника по свету Альберта Фаура. Да, тут ошутимы признаки масскультуры, с которой охотно заигрывает академическая культура. Например, Папагено въезжает на сцену на самокате, а Царица ночи появляется вовсе на конструкции, напоминающей строительный кран. Три дамы в их обтягивающих трико одеты вполне в духе современных попдив. Однако, основной секрет постановки не в этом. Восемь больших белых матов, которые авторы называют модулями, вершат действие, создают атмосферу и являются, как это ни странно звучит, основными персонажами этого представления. Потому что из-за своей способности к бесконечным трансформациям, умению «вдыхать» и «выдыхать», надуваться и сжиматься они уподобляются живым существам. Не знаю, из какого материала сделаны эти маты, однако гибкость его уникальна. Несколько рабочих, правда, среди них иногда оказываются и артисты хора, управляют модулями, надувают их с помощью специальных приспособлений или сдувают, катаясь по полу, и своими телами доводя их до маленькой тряпочки. На наших глазах маты обретают способность двигаться, загораясь красным цветом и «преследуя» Папагено, превращаются в кровать или в деревья или в лестницу. Внутри них порой «зависают» разные фигуры, в зависимости от ситуации соответствующим образом освещенные. Эти модули символизировали микрокосм человеческого мозга, где только и могут происходить, по мнению авторов спектакля, события притчи под названием «Волшебная флейта», где переплетены фантастика и реальность, мечты и действительность, настоящее и будущее, где нет однозначно

злых или добрых персонажей, где все постоянно движется и изменяется. Не раз авторы спектакля выказывали свое незаурядное остроумие. Тогда, например, когда вдруг сверху начинали сыпаться маленькие белые мячики, которые заполняли бассейн, принесенный на сцену. В нем бултыхались Моностасос с Паминой – так решена сцена соблазнения принцессы.

При этом был сохранен сюжет, с музыкой Моцарта ничего недостойного не происходило. Более того, почтение к ней обеспечивало уже то, что за пультом стоял знаменитый аутентист и специалист по Моцарту Марк Минковски. Дирижер вместе с музыкантами Лувра – Гренобля очень живо, полнокровно трактовали партитуру, отлично артикулировали, замечательно выстраивали ансамбли; хор Руртриеннале безупречно строил, баланс между всеми звучащими компонентами выдерживался идеально. Солисты же, несмотря на то, что все они соответствовали корректному профессиональному уровню, особо выдающимися качествами не отличались. Необычность ситуации заключалась в том (думаю, что не ошибаюсь), что солисты такого уровня были в ы б р а н ы с п е ц и а л ь н о. Каждый персонаж, по замыслу постановщиков, – прежде всего многозначный символ, не просто носитель добра и зла. Возможно, действующие лица скорее маски, чем живые люди, отражают прежде всего типическое, а не индивидуальное. Поэтому тут просто не нужны были выдающиеся певцы. Однако, несмотря на явное господство визуальной стороны, использование самых современных технологий, звучанию музыки здесь ничего не мешало. Петь знакомые популярные арии оперы певцам было удобно, режиссеры не требовали от них принимать при этом те или иные неудобные позы, чаще всего солисты пребывали в этот момент в статичном состоянии. Конечно, сочетание маскультуры, сюрреализма и современных технологий – вполне в духе постмодернизма. Хотя это сочетание здесь продумано до мелочей, и постановщики заставляли нас все время разгадывать заданные ими загадки, даже после спектакля, отчего сохранялся сильный эффект послевкусия.

Еще об одном спектакле, поставленном выдающимся немецким режиссером Вилли Деккером, который удалось посетить на том же Руртриеннале, уместно сказать в связи с затронутой в статье темой. Его режиссура обладала свойствами аскетичности, она лишь подчеркивала



драматургические рельефы музыки и усиливала ее чарующую красоту. Речь о «Тристане и Изольде» Вагнера. Действие разыгрывалось с помощью двух огромных белых плоскостей. Одна из них была в основном статична, другая, наоборот, подвижна. Первая служила сценой, на ней, собственно, происходило действие в очень свободной форме. Иногда герои сидели в разных ее концах, иногда возлежали в естественных непринужденных позах; здесь же разыгрывались очень действенные, драматически острые диалоги, демонстрирующие накал подлинно артистического темперамента. Что касается второй белой плоскости, то она являлась как бы эмоционально-психологическим локатором. В зависимости от перемены состояния персонажа она принимала различные ракурсы, что отражало внутреннее состояние героев: тревогу, беспокойство, одержимость, одиночество, замкнутость. В начале последнего действия между плоскостями образовывался словно разрыв – темная бездна, видимо, изображающая отдаленный остров, на котором лежал бездыханный, тяжелораненый Тристан.

Важную роль в сценографии играл огромный шар-экран, на котором в ударные моменты действия возникали потрясающей выразительности инсталляции. Этот шар-экран, отражавший переживания героев, тоже принимал разные обличья: то он огромный белый или темный, то удалялся как планета и казался песчинкой в галактике. Сделано это было с огромным вкусом, чувством меры и мастерством. На шаре-экране появлялись очень красивые картины. Среди них и волны, метафорически изображающие непреодолимую страсть, охватившую Тристана и Изольду, и любовные картины в духе «сплетенье рук, сплетенье ног, судьбы сплетенье...». В кульминации любовного дуэта обе плоскости становились темно-коричневыми, будто для героев спускалась наконец-то долгожданная, лелеянная ими ночь. По ночному небу рассыпались маленькие шары, наподобие большого, словно мощь огромной всепобеждающей любви распространялась на весь мир (видео Момме Хинрихс, Торге Моеллер; свет Андреас Грютер). Подчеркну еще раз: только две плоскости и инсталляции на шаре-экране воплощали все богатое содержание оперы. Тут вовсе не было реквизита. А искусство видео-художников вдохновляло и захватывало, в отличие от очень многих примеров в других спектаклях, где видео использовалось формально и чисто иллюстративно.

В нескольких словах режиссер В. Деккер сформулировал свою концепцию, которая и была воплощена на сцене. Так, по его мнению, Тристан и Изольда в своей страсти вступают в страну «нирвана». Поэтому так важен момент «небытия». Единственная возможность изобразить невидимое – это простота. Сцена не должна иметь четких параметров; все должно перетекать одно в другое: любовь – в ненависть, день – в ночь. Разумеется, без потрясающего звучания музыки в этом спектакле впечатление от него не было бы столь сильным. Под управлением молодого дирижера Кирилла Петренко симфонизированная драма Вагнера была представлена во всей своей красоте и силе. Он подчеркивал все жанровые места, чутко аккомпанировал, держал слушателя в постоянном напряжении, в звучании вовсе не было пустых мест.

Примечательная тенденция, обнаружившая себя в последнее время, – оригинальный сплав составляющих спектакля самого разного происхождения. Всегда считалось, что у драмы и у оперы свои законы. Но оказалось, что в эпоху постмодернизма, когда все со всем беспрепятственно способно сочетаться, драматическое и музыкальное искусства вполне уживаются «под одной крышей». Приведу наиболее характерные примеры.

На сцене берлинской *Komische Oper* я посетила *Totenmesse* («Месса смерти»). Премьера в 2008 г.). По правде сказать, поначалу спектакль вызвал отторжение в связи с сочетанием заведомо несочетаемого. Потому что знаменитый Реквием Моцарта весьма причудливо взаимодействовал в этом представлении с шестью драматическими сценами, созданными драматургами Армином Петрасом и Яном Кауенховеном на основе интервью с пациентами хосписов. С одной стороны, замысел неожиданный и нестандартный. С другой, зная, что режиссер Себастиан Баумгартен, автор идеи и постановщик, вообще очень социально ориентирован, можно было представить себе, что и тема смерти здесь будет поднята не только в философском плане, но и как социальное явление. В современном обществе смерть – рутинный тривиальный акт, – утверждает Баумгартен. Соединяя драматические сцены с великой музыкой сильнейшего обобщающего и эмоционального накала, постановщик словно предлагает обществу взглянуть на себя со стороны, чтобы понять, до какой степени цинизма оно дошло, относясь обыденно-равнодушно,

формально к одному из самых значительных, величественных событий, и в качестве единомышленника призывает гений Моцарта.

Дело в спектакле чаще всего происходило в клинике. Здесь разыгрывались разные ситуации, так или иначе связанные со смертью, и рассматривались взаимоотношения разных персонажей. Шкала переживаний была достаточно широка – обреченность и истерика, фарс и страдание. Перед нами были представлены фрагменты разных жизненных обстоятельств. Гротескность, а иногда даже комичность некоторых ситуаций отзывалась древними обычаями, распространенными у некоторых народов, восприятия смерти как оргиастического действия. Ситуации, представленные в драматических сценах, были заведомо снижены, приземлены. Тем более впечатляло их взаимодействие с музыкой Моцарта. Сразу скажу, что хор (хормейстер Роберт Хайманн) и оркестр *Komische Oper* под управлением дирижера Маркуса Пошнера и солисты заслуживали самой высокой оценки. Честно говоря, спектакль так эмоционально забирал тебя, что во время исполнения вообще уходили мысли об его уровне. Однако когда после первой драматической сцены над залом из первых рядов партера вдруг взмывал хор в каждодневных костюмах и начиналась первая часть Реквиема, публика испытывала сильнейшее эмоционально-смысловое воздействие. Хор звучал на редкость стройным монолитом, и его форте захватывало объемом и насыщенностью звучания. Бывало, что хористы и солисты-певцы участвовали в действии и функционировали на сцене как равноправные драматические актеры. Здесь поражали их органика и соответствие мастерству драматических артистов, которые участвовали в спектакле. Вокалистам, кроме всего, ведь еще положено петь и до чего свободно и выразительно они это делали!

Причудливость сочетаний драмы и музыки здесь особенная. Эти сочетания – видимо, так задумано – можно трактовать по-разному. Определенно одно: музыка Реквиема приподнимала, обобщала, возвышала разыгрываемые ситуации, снимала с них приземленность и обытовленность. Мы словно присутствовали при постоянном диалоге, диалоге спорящих о смысле и значении такого важного явления, как смерть. Получалось словно по Эйзенштейну: именно из бытовых обстоятельств способен вырасти настоящий символ, родиться ритуал, подлинное обобщение...

Другой вариант объединения драматического представления и музыки предлагала постановка ранней (1709) оперы Генделя «Агриппина» (впервые в России). На первый взгляд, это вроде бы обычная копродукция спектакля Национального государственного театра оперы и балета республики Северная Осетия-Алания, показанного на своей сцене в рамках VII Международного фестиваля «В гостях у Ларисы Гергиевой» с Мариинским театром, молодыми специалистами из того же Петербурга. Но присмотримся поближе и оценим творческие и продюсерские таланты Ларисы Абисаловны как руководителя беспрецедентного проекта. Именно она задумала соединить отличных драматических артистов местного русского театра имени Е. Вахтангова с местным же оркестром и с певцами, бывшими академистами, а ныне, в основном, молодыми солистами Мариинки. В результате жанр представления стал именоваться опера-драма. Были привлечены и композиторы – авторы оркестровой редакции, Софья Сиракян – автор сценической редакции и режиссер спектакля. Драматическую адаптацию и стихотворный текст осуществила Ася Волошина, сочинив по существу пьесу на основе чрезвычайно запутанного либретто В. Гримани, автором костюмов стала Ольга Ростропра, сценографом – Юрий Сучков. Все названные специалисты – молодые петербуржцы. Зачем понадобилось столь экстремальное вторжение в оригинал «Агриппины»? Не секрет, что старинная опера предоставляет сценическим интерпретаторам большую свободу постановочных решений. Ведь в отличие от целиком авторского текста оперы XIX века, для текста опер предшествующих столетий характерна *вариативность*. Более того, театр, в частности Генделя, *требует* активного вмешательства, и только в этом случае становится *живым*. Взаимоотношения людей и богов, максимально сближенных в своих намерениях, реакциях, разыгрываются в этой «Агриппине» в очень условной обстановке. Поучительность рассказа, однако, актуальна во все времена. Этим и силен настоящий миф.

Чтобы осуществить такой дерзкий план, как постановку – пусть и в адаптированном варианте – «Агриппины» Генделя, необходим был музыкальный руководитель, которым стал Евгений Кириллов. Не забудем, что он имел дело с музыкантами, не имеющими опыта в освоении подобной стилистики, не говоря уже об их некачественных инструментах.

И, тем не менее, с помощью двух питерских композиторов, которые приспособили партитуру к составу осетинского оркестра, дирижер справился с труднейшей задачей и в отношении выверенного динамического рельефа, и по части агогики, и в смысле живости артикуляции, и в плане аккомпанемента певцам-солистам. Словом, можно сказать, что Кириллов приобрел неоценимый опыт и, главное, доказал, что он способен овладеть стилем барочной оперы.

Органику спектакля во многом определила режиссер Софья Сиракян. Прежде всего, это проявилось в остроумном и логичном решении пространства. Актеры русского драматического театра, разыгрывающие пьесу на основе либретто, действуют в основном на авансцене. Певцы, изображающие богов, появляются из глубины сцены, по временам и, в зависимости от драматургической ситуации, приближаясь к людям и вступая с ними во взаимоотношения. Молодому постановщику замечательно удалось создать именно *взаимоотношения* драматических артистов с певцами, что вообще-то невероятно сложно и мало кому удается. Потому что тут различно все – способ существования на сцене: одни говорят, другие поют; несходен язык: у одних русский, у других итальянский. Несмотря на все это, такие взаимоотношения выглядят на редкость естественными, особенно в кульминационных «хорах», когда обе «партии» действуют сообща и объединены едиными пластическими жестами и подсмотренными в соответствующих искусствах квазискульптурными группами. Оркестр, опять же по распоряжению режиссера, находится на сцене, что позволяет ему сохранить умеренную динамику звукоизвлечения, присущую барочной музыке. Правда, иногда занавес, отделяющий обиталище богов от среды людей, несколько глушит звук, но, думаю, это дело поправимое. Каждый образ решен Сиракян не просто индивидуально, а в комплексе свойств. Продумано все: костюм, пластическая партитура, световое оформление, парик. Тут необходимо сказать и о художниках спектакля, роль которых неоценима. Сценограф Юрий Сучков для обиталища богов создал впечатляющую облакоподобную декорацию с воронкой посередине, откуда, собственно, появляются боги в глубине сцены. Художник по костюмам Ольга Ростростра придумала костюмы, которые выявляют характер персонажей, более всего богов, в высшей степени оригинально. Одежания обитателей

неба хороши и по причудливости покроя, и по цветовой гамме, и по деталям, позволяющим определить их предназначение. Интересно, что свойства костюма и пластические жесты как бы зависят друг от друга, или, точнее, словно порождают друг друга. Это касается не только богов, но и одетых в строгие одинаковые светло-бежевые римские тоги героев-людей. Что же до персонажей-богов, у них это свойство выражено особенно ярко. Скажем, прозрачный костюм Венеры дополнен изящнейшей эротической игрой артистки с белой тканью. Авторы спектакля «раздевают» ее лишь тонким намеком – смелым разрезом наряда. Вульгарности, грубости нет и в помине. Богиня охоты Диана, украшенная красивыми рогами, на сцене активна и действенна, у Амура белый костюм с ангельскими крыльями, соответствующий его подвижной «летающей» пластике. Миневра как носитель мудрости, наоборот, величава и малоподвижна. Общее свойство богов – котурны, на которых они появляются чаще всего. Продумано даже снятие котурн в определенные моменты, в частности, когда они могут помешать пению, но это во всех случаях обосновано драматургической ситуацией.

Напоследок об одной из самых основных составляющих этого спектакля и одном из главных его достижений. Это роль в нем певцов-солистов, исполняющих обитателей Олимпа. Напомню, что Лариса Абисаловна Гергиева считает необходимым для своих подопечных академистов не только ради художественного воспитания, но и для профессионального тренинга изучать, в частности, старинную музыку. И здесь мы воочию видим плодотворный результат такой педагогической позиции. Молодые артисты свободны в этой очень непростой стилистике, они поют уверенно, свободны в генделевской юбилейной технике, пока мало востребованной в Отечестве, притом, что у каждого персонажа нелегкие пластические задачи, как правило, много движения, и к тому же пение на котурнах тоже прибавляет трудности, хотя очень уж эффектно и работает на образ богов. Добавлю, что в «Агриппине» задействован также балет, который не всегда помогает развитию сюжета, иногда кажется иллюстративным, лишним, когда решается слишком стандартно для такого нестандартного представления. Однако, когда молодой московский балетмейстер Елена Мариниченко использует позы и жесты древних фресок, настенной живописи или пластику рисунков на

вазах, то искомый эффект достигается, и балетные сцены обогащают спектакль. В целом же он более чем удался. Несмотря на отражение событий I века нашей эры, представление кажется очень актуальным. Не нужны, оказывается, архисовременные режиссерские жесты, чтобы доказать: хитрость и коварство в борьбе за власть, преданность и верность в борьбе за любовь – категории вечные.

Безусловно, два описанных спектакля – своего рода эксперименты. Но необходимо подчеркнуть, что авторы этих представлений относятся к звучащей в них музыке с величайшим почтением – моцартовский ли это Реквием или адаптированный вариант «Агриппины» Генделя.

Третий спектакль, который мне хотелось бы присовокупить к двум прежним, увидел свет рампы в Пермском театре оперы и балета. Тут уж нет и речи об эксперименте, о каких-то нестандартных микстах. Казалось бы, что создатели этой *Così fan tutte* Моцарта шли вполне традиционным путем. И все же его толкование выглядело более чем свежо и при этом с почтением к Моцарту – да Понте, а не противореча им. На протяжении спектакля вас не покидало ощущение подлинной целостности, хотя основным творцом этой самой целостности был единственный человек – это его музыкальный руководитель, дирижер Теодор Курентзис, который и выстраивал драматургию, и помогал каждому из исполнителей наполнить его персонажа образным содержанием. И достигал этого с помощью идеальной трактовки текста Моцарта. Другие постановщики были ему в помощь, но он был главным, и в большой мере именно его руководство раскручивало интригу этой непростой оперы. Более того, казалось, что интонационные рисунки персонажей, украшенные агогическим и динамическим раскрасом, творили и мизансцену, настолько органичным выглядел их союз при любых сюжетных поворотах. Маэстро со своими музыкантами оркестра *Aeterna Musica* старается занять в нашей театральной практике почти пустующую нишу аутентичного исполнительства (речь именно о театральной практике, в инструментальном сообществе дело обстоит много лучше). Отсюда необыкновенно живая *артикуляция*, выразительность фразировки, прослушивание всего фактурного пласта, особая роль басовых голосов, импульсивный действенный темпо-ритм, до мельчайших деталей разработанный музыкальный синтаксис. При этом у солистов естественно

сближались по психологической достоверности произносимого текста арии и речитативы. Не с меньшей отдачей Курентзис смаковал и облюбовывал грациозную пластичность и очарование моцартовской лирики и заражал ими исполнителей и зал. А уж сколь совершенными и спетыми с абсолютной свободой ансамблями мы встретились в этом *Così*, говорить не приходится. При этом единственное, что оставалось неизменным, – умеренность динамики; ни тени грубости, форсировки; главенствовало элегантное, эстетически выверенное звучание. Таким образом, трактовка музыкального текста была разработана с ювелирными подробностями, поклоняясь кумиру Моцарту, но и позволяя себе творческую инициативу. В частности, дирижер предлагал нам и исполнителям чересчур быстрые и намеренно медленные темпы. Особенно любопытно это было наблюдать в первой половине оперы, когда несколько даже манерное, подчеркнутое выражение любовной привязанности у героев прекрасно выдавали некоторую, скажем так, поверхностность, своего рода ритуальность их чувств. Что логично корреспондировало по принципу контраста с ситуацией во второй половине оперы, когда, видимо, они действительно влюбились, поменявшись партнерами. Так это или не так, но я ощутила в трактовке дирижера подобную интригу.

Курентзис изложил в целом свою позицию следующим образом: «”Так поступают все женщины” – очень современный сюжет. Его легко “переодеть” в наше время, и так довольно часто делают. Но мне кажется, что при этом теряется прелесть дистанции. Для меня важно, что это старинная история, которая при этом очень-очень актуальна. А когда мы видим на сцене наших современников, теряется возможность удивляться тому, что уже двести лет назад могла возникнуть такая острая и для наших дней тема. Поэтому я хотел бы отстраниться от мейнстрима современной режиссуры и создать постановку в аутентичном стиле, причем чтобы и звучание, и костюмы, и декорации соответствовали духу эпохи. Такой подход даст возможность публике оценить всю гениальность прозрения Моцарта и да Понте» (из пресс-релиза). На самом деле создалось впечатление, что и режиссер, и художники шли в ногу с дирижером и нередко как бы передавали ему свои функции. В то же время они ненавязчиво, но явно помогали воплотить на сцене необходимую атмосферу. И костюмы были сшиты по лекалам галантного



века, и декорации копировали интерьеры неаполитанской виллы соответствующего времени. Драматургически точно и впечатляюще работала световая партитура (режиссер Маттиас Ремус, художник Штефан Дитрих). Удивительно, как не только в ариях, но даже и в ансамблях и, безусловно, отнюдь не в «сухих» по природе, но тут таких красноречиво выразительных речитативах певцы демонстрировали и свойства индивидуальных характеров персонажей, что заставляло следить за разворачивающейся интригой с неослабевающим интересом. В этом варианте опера кончалась многоточием – выстроившись в ряд, герои, поменявшиеся возлюбленными партнерами, застывают в некоторой растерянности – дескать, что будет дальше, неизвестно...

Разумеется, путей противодействия режиссерскому произволу гораздо больше, чем те, что приведены в данной статье. И их становится все больше. Будем надеяться, что ситуация с чрезмерными постановочными амбициями выправится, и авторы спектаклей будут ставить своей задачей проникнуть вглубь классических произведений, вытащить все те пласты содержания, которые в них таятся. Потому что на самом деле эти произведения потому и классические, что остаются навсегда актуальными. Важно только эту актуальность заметить и выделить.