

# Мрибцна молодога журналиста

№5(17)  
май  
2000



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»



## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

Музыкальный театр на московских афишах уходящей весны, впечатляет своим многообразием. Число одних только столичных оперных и балетных трупп последовательно растет, давно перевалив за двузначную отметку, их репертуар непрерывно пополняется, предлагая премьеру за премьерой (среди наиболее одиозных, пожалуй, – балет «Русский Гамлет» в Большом, поставленный Б. Эйфманом). А тут еще фестиваль «Золотая маска», на котором именно музыкальный театр оказался особенно широко представлен не только московскими, но и иногородними труппами – Петербурга (балеты «Поцелуй феи» Стравинского и «Поэма экстаза» Скрябина в постановке Мариинки, «Сказки Гофмана» Оффенбаха в театре «Зеркалье»), Новосибирска (опера «Молодой Давид» В. Кобецкина), Красноярска (опера «Дочь полка» Доницетти и «Кармина бурана» Орфа), Екатеринбург (Мазепа Чайковского, «Свадебка» Стравинского), Челябинска (Театр современного танца с балетом «Ты у меня есть, или тебя у меня нет»), Иркутска (труппа «Крепостной балет»). В свою очередь «Маску» тут же сменил московский оперный фестиваль, открывшийся «Псковитянкой» в Большом и завершившийся «Мазепой» в «Геликоне». А сам театр «Геликон-опера», праздная в этом сезоне свое 10-летие, устроил как бы и собственный фестиваль, предложив слушателю-зрителю ретро-спективу всех своих спектаклей вплоть до новейшей постановки «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича.

Музыкально-театральный и, что особенно радует, оперный бум – налицо. Залы полны, много заинтересованной, разновозрастной публики, много печатных откликов в широкой прессе, с серьезной, порой суровой критикой и аналитикой. Что-то заметно сдвинулось в общественно-культурном сознании – оперный театр стал восприниматься как неотъемлемая и важная часть сложного современного театрального процесса. Правда, одна из важнейших составляющих этого процесса – концептуальная режиссура – в театре оперном, по своей природе достаточно консервативном, не всегда находит убедительное зрелищное воплощение. Над музыкальной основой режиссер не властен, и если музыка «не включится» в концепцию, она может и взорвать ее. Таков, по моему ощущению, «Демон» в Новой опере, где музыка и зрелище живут каждый своей жизнью. Однако в музыкально-театральных шедеврах скрыто многое, не случайно в XX веке Большая режиссура – выдающиеся мастера театра и кино – обратила свой взор на оперу. И публика – не только чуткий слушатель, но и думающий зритель – ответила вниманием. Правда, там, где интенсивный поиск, естественны и срывы. Но в целом, в музыкальном театре сегодня (за исключением застывших реликтов) – интересно.

Проф. Т.А. Курышева  
Художественный  
руководитель «Трибуны»

## О СВЕТСКИХ ЛЬВАХ И ИЗЯЩНЫХ ДЕВУШКАХ

В театре Станиславского я не была уже года четыре, поэтому, собираясь пойти на «Евгения Онегина», я с некоторым беспокойством вспоминала последний виденный там спектакль – «Пиковую даму». Память о Германе, который со скрипом опускался на одно колено, и Графине, которая, умирая, изображала «рыбку» на полу, не говоря уже о традиционных «петухах» вокалистов, я напряженно ждала начала спектакля.

Опера знакома до мельчайших подробностей, и все мое внимание было направлено на певцов, оркестр, декорации. Удивление – с самого начала: оркестр звучал цельно и гармонично (дирижер Г. Жемчужин), естественно сочетался с пением и совершенно не «лез в уши». Поэтому на протяжении спектакля мне ни разу не пришлось вспомнить, что в оркестровой яме находится не один большой и роскошный инструмент, а много маленьких. И декорации вполне соответствовали выражению «большое в малом». Интерьер каждой сцены базировался на колоннах, будь это сельский дом или зал в Петербурге (в сцене дуэли колонны успешно превратились в деревья), а отменный вкус художника (Б. Матрунин) и замечательная работа светотехника делали каждую новую картину особенной.

Но колонны колоннами, а в опере балом правят, как известно, певцы. Хотя должна оговориться: в этом спектакле балом правили певицы. За свою жизнь я постепенно привыкла к тому, что певицы независимо оттого, играют ли они роль юной девушки или пожи-

лой матроны, всегда одинаковой комплекции и неизменного «бальзаковского» возраста. Конечно, можно возразить, что оперный театр это не Голливуд, и не всем же быть красивыми. Но согласитесь, что если, например, в «Аиде» вместо хрупкого создания на сцену тяжело выбегает грузная дама, то где-то внутри мелькает мысль: «А надо ли Радамесу ради нее жертвовать жизнью?»

Но вернемся к «Евгению Онегину». Как же я была обрадована, когда после замечательно исполненного романса сперва выпорхнула грациозная и игривая Ольга (Э. Фейзинова), а следом за ней, не торопясь, вышла изящная и задумчивая Татьяна (О. Гуракова). Живость, непосредственность и настоящее актерское мастерство певцов – вот чего мне всегда не хватало в опере, и что я наконец-то нашла здесь, причем в сочетании с замечательными вокальными данными.

Однако, в опере есть еще и мужские персонажи. С ними дело обстояло несколько сложнее. Первым, как известно, появляется Ленский (Р. Муравичкин). Признаться, я немного удивилась, увидев вместо привычного кудрявого мечтательного юноши упитанного господина. Зато пришедший затем Онегин (Е. Поликанин) отвечал всем моим представлениям о скучающем денди начала XIX века.

Должна сказать, что на фоне Татьяны и Ольги пение «юношей» оставляло желать лучшего, хотя под конец оперы они распелись и свои знаменитые арии исполнили на достойном

уровне (как мудро поступали некоторые композиторы, помещая главные арии персонажей ближе к концу!). Зато Гренин (Л. Зиминко), который находится в невыгодной позиции – ведь ему приходится петь свою арию почти сразу после выхода на сцену – исполнил ее так проникновенно и искренне, что зал взорвался аплодисментами.

Известно, что публика в большинстве своем приходит в оперный театр не только слушать, но и смотреть. А смотреть было интересно. Упомянутое выше художественное оформление сцены замечательно сочеталось с интересными режиссерскими находками. В обоих балах (сельском и Петербургском) очень удачно акцентировалась психологическая линия: сцена была разделена на два пространства, и все «выяснения отношений» героев происходили не при гостях, а наедине. А в конце сцены дуэли перед зрителями остался один Ленский, и когда грянул выстрел, и Ленский упал, возникло полное ощущение того, что это не столько дуэль, сколько предательское убийство. Не обошлось и без юмора, чему весьма способствовал один очень колоритный хорист. Он пугал заснувших дам, пытаясь пригласить их на танец, вел себя, как истинный светский лев, поддерживая разговоры и в целом замечательно оживлял массовые сцены.

Да! Вот она, рука мастера! Оказалось, что это постановка К. С. Станиславского 1919 года, возобновленная в 1992 году режиссером М. Домлибовым и художником С. Барзиным.



Я вдруг с сожалением поняла, что скоро все кончится – уже появилась Татьяна в традиционном малиновом берете, уже Онегин признался в любви... И вот занавес упал. Но никто не стремился побыстрее убежать в гардероб и занять очередь, даже многочисленные школьники (которых, видимо, привели на «Евгения Онегина» как в свое время водили солдат на «Руслана и Людмилу»). Певцы получили заслуженные аплодисменты и крики «браво».

А я? Я была удивлена, восхищена и робко думала: «А что, если скоро все спектакли театра Станиславского будут на таком же уровне?»

Наталья Мамонтова,  
студентка III курса

## ДОЧЬ ПОЛКА

Театральный фестиваль «Золотая маска» собрал в Москве труппы из разных городов России. Одна из работ далекого красноярского театра оперы и балета, представленная на фестивале, – опера «Дочь полка» с музыкой Гаэтано Доницетти.

Показ этой оперы знаменателен вдвойне. Во-первых, это представление можно считать юбилейным, так как премьера оперы состоялась 160 лет назад – в феврале 1840 года в парижской Опера комик. А во-вторых, это новинка для москвичей – «Дочь полка» не встретишь на афишах московских театров. Между тем музыка заслуживает похвалы. Поразительно, как из простого, незамысловатого сюжета (девушка-сирота, воспитанная в среде военных, вдруг оказывается аристократкой, но, пренебрегая знатностью, выходит замуж за давно любимого гренедера) композитор сумел создать целостную оперу с огромным количеством хоров, с использованием балетных сцен, а главное – с яркой впечатляющей музыкой. Здесь Доницетти не откажешь ни в мелодизме, ни в чувстве юмора. Красноярцы (включая режиссер-постановщик Вячеслав Цюпа), наверное, не вызвали бы нареканий со стороны композитора, сделав из оперы грандиозное зрелищное представление. Единственное, что поначалу мешало воспринимать постановку как спектакль полуромантической давности – русский перевод текста. Но, с другой стороны, доступность слова, на редкость четко артикулируемого певцами, скорее можно отнести к достоинствам исполнения.

Оригинальной находкой режиссера, на мой взгляд, является проведение через всю оперу нескольких сквозных линий. Условность действия подчеркнута присутствием на сцене амуров (учащихся детской студии), которые невидимы героям, но участвуют в действии. Легковесный сюжет режиссер углубил, проведя через всю оперу идею текущего времени. В первом действии она передана изображением

крутящейся мельницы. Во втором действии, происходящем во дворце, найдено еще более символическое решение – вертящееся колесо кареты на заднем плане.

Наконец пора сказать и о певцах. По праву национальную театральную премию фестиваля за лучшую женскую роль получила исполнительница главной партии – Светлана Кольянова. У нее блестящее колоратурное сопрано. Но что больше всего, наверное, поразило публику – ее артистизм. Будучи стройной и подвижной, она создала убедительный образ обаятельной и решительной восемнадцатилетней девушки. Роль ее жениха Тонио превосходно исполнил Ян Оя, справившись с одной из самых сложных, по мнению Зураба Соткилавы, теноровых партий. Другой, удививший на мой взгляд образ, – сержант Сьюлиус (Герман Ефремов) самый старый из «оптов» приемной дочки. Певец обладает приятным голосом и хорошими актерскими данными: он иногда даже слишком переигрывал, желая передать прямолинейный, но мягкий отцовский характер всегда немного пьяного героя.

Еще хочу отметить Елену Семикову – исполнительницу роли маркизы Маджорифолио, матери главной героини. По сюжету дворечки представляет госпожу как даму пятидесяти пяти с половиной лет, а между тем певица была столь же молода и стройна, как ее «сценическая дочь». Елена Семикова не только прекрасно пела, но и играла на пианино, аккомпанируя пению «дочки». Наверное, не каждый современный вокалист смог бы так разносторонне показать себя на сцене. В этом отношении надо отдать должное всем участникам спектакля. Они все были не только певцами, хотя это прежде всего, но и актерами, а, в нужный момент, и танцорами.

Немаловажное значение в создании зрелищного спектакля сыграли декорации и яркие нарядные костюмы. Думаю, что публика (а зал Новой оперы был полон до отказа), столь восторженно принявшая красноярских гостей, сохранит надолго приятные впечатления.

Екатерина Шкана,  
студентка III курса

## «ДАВАЙТЕ УВАЖАТЬ ГЕНИЕВ...»

Франко Дзеффирелли – быть может, одна из самых загадочных фигур в современном киноискусстве. Перед мэтром итальянского кино не стоит проблема поиска сценариста и драматурга, его выбор уже сделан в пользу великих мастеров прошлого. Выбирая такой путь, режиссер лишается многих очевидных преимуществ. Каждый самый эффектный сюжетный поворот известен зрителю заранее, и никого не держит в напряжении ожидание развития. При этом интеллектуала, жаждущего от мастера нового, сногсшибательного прочтения классики, неожиданных современных параллелей, тоже ожидает разочарование. Сохранить авторский текст практически без купюр, как можно точнее передать «дух и букву» оригинала – такова главная цель художника. «Давайте уважать гениев и их творения и помнить, что мы здесь только для того, чтобы служить им», – говорил Франко Дзеффирелли.

Уязвимость такой позиции очевидна: режиссер не избежал упреков в академизме и старомодности, а его стремление со всей скрупулезностью воссоздать быт изображаемой эпохи казалось критикам утомительной пышностью и расщепленностью. На самом деле Дзеффирелли, кстати, начавший карьеру в кино как декоратор и художник по костюмам, выстраивает картину подобно живописному полотну, где цвет, свет и каждая деталь композиции создают художественное целое.

Визуальное богатство фильмов Дзеффирелли роднит его творчество с живописью, но также очевидна связь со сценическим искусством. Режиссер много работал в музыкальном театре, и ему принадлежат сценические постановки таких известнейших опер как «Травиата», «Богема», «Паяцы», «Сельская честь». Интересно, что происхождение фамилии мастера напрямую связано с оперой. Мать Франко взяла себе фамилию Zeffiretti (в переводе с итальянского – «легкий ветер»), позаимствовав это

слово из оперной арии Моцарта, однако при переписи «tt» поменялось на «ll».

Интересно мастро к опере не угасал на протяжении долгих лет. В дальнейшем Дзеффирелли занялся экранизацией оперных постановок. Перенести складывавшийся веками, насковоз устный жанр оперы из плоских декораций в реальный, «объемный» и движущийся мир кино – поистине нелегкая задача. Но в «Травиате» и «Отелло» режиссеру удалось выстроить по-кинематографическим динамичную форму, способную увлечь даже далекого от оперы зрителя, и вместе с тем сохранить неподражаемое очарование театрального спектакля.

На вердиевскую драматургическую канву легкими штрихами ложится мастерски выстроенная система символов. В начале дзеффиреллиевской «Травиаты» Виолетта долго вглядывается в зеркало, и почти все дальнейшее действие драмы предстает как призрачный танец отражений – смутное прозрение героини, миражи Зазеркалья. Многоплановости вердиевских финальных ансамблей, раскрывающих в одновременности широкий диапазон чувств отвечает визуальная многоплановость, созданная средствами кино. Костюмы, лица, фигуры, люстры и свечи, роскошь интерьеров – все складывается в сложный, насыщенный деталями зрительный образ. Так, рукой мастера добротная экранизация театральной постановки превратилась в утонченную символическую кинопритчу – отражение «Травиаты» в зеркалах времени и искусства. Дзеффирелли не пытается приблизить оперу к сегодняшней реальности, напротив, он сознательно дистанцирует ее от нас, подчеркивая вневременность, вечность великой классики.

Несмотря на преклонный возраст (76 лет) Дзеффирелли активно продолжает снимать – а значит, есть надежда, что мы еще увидим его новые работы, вдохновленные шедеврами прошлого.

Сергей Перминов,  
студент IV курса

## УЖИН В ЧЕТЫРЕ НОГИ

Всем известно, что Бах и Гендель никогда не встречались, хотя и были попытки организовать между ними состязание в игре на клавесине и органе (как между Бахом и Маршаном). Известно также, что сам Бах искал случая лично познакомиться с Генделем. Но поскольку встреча двух великих музыкантов XVIII века так и не состоялась, их современникам и следующим поколениям оставалось только фантазировать о том, какой она могла бы быть. Именно такой фантазией является комедия Паула Барца «Возможная встреча». Действие ее происходит в 1747 году (за три года до смерти Баха) в Лейпциге.

Встреча Баха и Генделя — не только встреча двух гениальных музыкантов, но и просто встреча двух людей с разными характерами, разным мировоззрением, разными странностями и привычками. Гендель — человек светский. Он занимался, как бы мы теперь сказали, шоу-бизнесом и был не только композитором, но и режиссером, и продюсером своих оперных спектаклей. Как человеку, большую часть жизни посвятившему театру, ему просто необходимо было быть на публике, ему необходим был шумный успех, овации, восторги поклонников. Разумеется, у этой красивой жизни была и обратная сторона. Как известно, фортуна не всегда благосклонна. Периодически случались провалы, в результате которых Гендель разорился. Переживания, связанные с этим, часто служили причиной болезней Генделя. Известен даже случай, когда после одной из неудач у Генделя парализовало правую руку. К счастью, в Таубридж-Уэльсе он вылечился.

Конечно, у «бедного» Иоганна Себастьяна Баха, кантора церкви Св. Фомы, жизнь была поспокойнее. Кстати, легенда о нищете Баха развенчана еще Швейцаром. Есть и другая легенда — о скромности Баха. Я лично не думаю, что он был таким уж образцово скромным, как о нем пишут в учебниках. Просто Бах — типичный церковный музыкант. Ему не было особого дела до похвал, поскольку он был очень верующим и, наверное, всегда помнил, что трудится во славу Того, кто дал ему талант, а не на забаву публике. Известно, что он в

конце своих произведений обычно писал: Soli Deo Gloria (Одному Богу слава). Вряд ли он работал на публику, за исключением, конечно, редких случаев. Например, будучи еще молодым, он играл перед принцем в Касселе соло на педальной клавиатуре. Ну что ж, органист молодой, ноги у него здоровые, отчего бы не похвастаться? Отголоски такого «хвастовства» иногда заметны в его ранних органных произведениях. Нелишне также напомнить, что «скромный» и набожный Бах — это тот самый человек, который так нахамил герцогу Веймарскому, что тот посадил Баха в тюрьму. Так что, видимо, Бах за словом в карман не лез и смог бы достойно ответить даже признанному сквернослову Генделю.

Теперь хочу вернуться к комедии Барца и ее сценическому воплощению. Когда-то я видела по телевизору спектакль «Возможная встреча» с О. Ефремовым (Гендель) и И. Смоктуновским (Бах). Спектакль произвел на меня очень сильное впечатление, и когда я узнала, что М. Козаков готовит свою версию, мне очень захотелось ее увидеть. Свою телестановку он назвал «Ужин в четыре руки».

Мои сравнения двух постановок оказались явно не в пользу последней. Особенно поразили совершенно разные Бахи. Смоктуновский в роли Баха был великолепен. Убедительны были каждая интонация, каждый жест. Пока шел спектакль, верилось, что Бах был именно таким, каким его изобразил Смоктуновский. Он выглядел скромным, но не забытым. При всей внешней обычности и даже простоватости, чувствовалось настоящее внутреннее величие. Со стороны Козакова, я думаю, было ошибкой пригласить на роль Баха Е. Стеблова. Хотя тут вырисовывается вполне конкретный режиссерский замысел: откровенно наглый, самодовольный Гендель, роль которого исполнил сам Козаков, и откровенно несчастный, жалкий и, не побоюсь этого слова, придурковатый Бах (который к тому же ходит медленно, волоча ноги, а так никогда не ходят органисты, даже пожилые!).

В результате такого поверхностного толкования образов мы увидели не Баха и Генделя, а двух довольно убогих субъектов.

Такое ощущение, что сведения о своих героях актеры почерпнули только из школьного учебника музлитературы и подобных ему изданий. Сразу обращает на себя внимание следующая несуразица, которую можно озвучить «Особенности национальной игры на клавишных инструментах». Стеблов садится за инструмент, упорно называемый клавесином. На самом деле, это фисгармония с одним мануалом и приблизительно десятком регистров. Видны также две широкие педали, которыми накачивают воздух. Когда же актер нажимает на клавиши этого инструмента, раздаются звуки... фортепиано! Комментарий, я думаю, излишни.

Еще эпизод: звучит хор «Аллилуйя» (как бы в воображении Генделя). Нам довольно долго показывают, как Козаков дирижирует этим хором. Непонятно, зачем так акцентировать внимание зрителя на странных пассажах человека, никогда не учившегося на дирижерском факультете. Есть лишь одно объяснение — желание Козакова полюбовать собой. Временами кажется, что вся комедия затянута именно для этого. Нужно добавить, что из комедии в данном случае получилась, скорее, слезливая мелодрама, заканчивающаяся питьем на брудершafft с пьяными рыданиями и объятиями.

Но главный недостаток заключается в том, что все время чувствуешь — это встреча не Генделя и Баха, а рязаных Козакова и Стеблова, которые временами пытаются говорить высокпарные речи. Рассуждения о символичности образов, высказанные Стебловым в интервью «Московскому комсомольцу», тут не спасают. Я думаю, самая главная и сложная проблема при постановке этой пьесы — как можно более достоверно, убедительно воссоздать символическую встречу Баха и Генделя.

Р. С. «В четыре руки» Козаков со Стебловым, в отличие от Ефремова со Смоктуновским, так и не сыграли. Полноценного дуэта не получилось. Не получилось даже «ужина в четыре ноги» (мой вариант названия), хотя оба героя пьесы были выдающимися органистами.

Анна Вавилкина,  
студентка III курса

## КТО ЛЮБИТ ПОГОРЯЧЕЕ

На фоне огромного разнообразия столичных театров уже давно выделяется «Геликон-опера», славящаяся осовремененными постановками классики. Ни одна премьера не обходится без шума, и даже нынешний, юбилейный сезон, где представлены все спектакли, шедшие ранее, вызывает множество толков и разногласий — от восторженного поклонения до возмущенно-уничтожительного: «Бертмана посадить, театр разогнать!». Впрочем, как обычно и бывает, шумиха, поднимаемая вокруг, только способствует увеличению популярности театра и магнетизму, излучаемому им — туда хочется пойти изначально, хотя бы просто посмотреть на Додона, похожего на Зюганова («Золотой петушок»).

Мы побывали на «Мазепе». Надо отдать должное администрации, при всей миниатюрности размеров им удалось создать из театра нечто самостоятельное, с ненавязчивой, несколько коммерческой атмосферой: тематически выдержанное (в зависимости от спектакля) оформление холла, грамотно спланированная и вместе с тем не режущая глаз реклама, вышкленные мальчишки-швейцары...

Сам зал еще интереснее — оформители проявили просто чудеса изворотливости, ухитрившись вписать в помещение вдвое меньше Рахманиновского зрительские места, сцену и оркестр одновременно. Правда, говорят, возле духовых сидеть не рекомендуется — сдувает. А что касается освещения и «спецэффектов», то они были на уровне хорошего шоу.

Постановка... впечатлила. Поначалу просто приятно было смотреть, до чего все молодые, красивые и нравящиеся сами себе. Конечно, настроившись «на современный лад», мы многого ожидали от «украинской драмы» (вплоть до Кучмы в одном из персонажей), но только не пионеров, высывавших на сцену в начале спектакля. Фантазия режиссера занесла его, на этот раз во времена Гражданской войны, сделав из Кочубея политического деятеля, похожего на Дзержинского, из

жены его — училку-соратницу, не то Крупскую, не то Коллонтай... Дочь его, Мария, милая школьница с косичками, скачет по сцене, как коза, в ожидании своего гетмана Мазепы, во втором акте превращающегося в комиссара с наганом. И все это сопровождается хорами пионеров и передетых невест. Особенно запомнился один из пионеров — с усами, смотривший крайне колоритно.

При всем при этом — отличное исполнение. Радующие глаз прыжки Марии (М. Андреева) не мешали ей радовать слух великолепным серебристым тембром. Прекрасно «держал» свою партию А. Вылегжанин (Мазепа), причем как в вертикальном, так и в горизонтальном положении (лежа). Не совсем понятен выбор на роль Орлика, из которого сделали чуть ли не ключевую фигуру (этакого злодея-аппаратчика), певца (актера?) В. Горюхова. Сей персонаж отличался полным отсутствием какого-либо голоса, но незаурядными актерскими способностями, в полной мере проявившимися в эффектной сцене избития Кочубея. В этом смысле особенно поразило исполнение партии Андрея (Н. Дорожкин), жениха Марии. «Умирая», он умудрялся подтягиваться на руках, при этом ни разу не сбившись с тона.

И, разумеется, нужно по достоинству оценить мастерство Д. Бертмана как режиссера, сумевшего создать яркую, цельную и, в общем-то концептуальную постановку, которая абсолютно заслонила впечатление от музыки, что вообще-то удивительно, так как Чайковский славится мелодиями, с первого раза западающими в душу. Возможно, кого-то порокорит гротесковая пионерская присяга в патристическом хоре. Возможно, кого-то шокирует почти стриптиз в сцене Марии с Мазепой. Что ж, для приверженцев традиции существует Большой театр. А тем, кто любит погорячее — рекомендую «Геликон».

Елена Забродская,  
студентка III курса

## ЧАЙКОВСКИЙ ИЛИ БЕРТМАН?

Поиски нового в театральном искусстве, его обновление, порой, приводят к потрясающим концепциям и глубокому пониманию идеи автора. Но иногда индивидуальность постановщика переходит границы вкуса, деликатного отношения к произведению искусства, пиетета к его автору.

Опера Чайковского «Мазепа» на сцене Геликона была решена в стиле «модерн», как, впрочем, и остальные постановки этого театра. Художественная манера, стиль режиссера-постановщика Геликона опирается на эстетику театра представления, театра показа. В начале 20-го века немецкий драматург Брехт открыл миру «новый» театр, концептуализм которого раскрывался благодаря отстраненному показу происходящего на сцене. Бертмановская постановка «Мазепа» — это зрелищное представление, полное символических элементов, аллюзий на современные события и идеи. Музыка Петра Ильича звучит как бы сама по себе, а на сцене происходит действие в другом временном и пространственном измерении.

Кроме главных действующих лиц, «имидж» которых ориентирован на обобщенные типы людей советского периода (Мария — легкомысленная школьница-пионерка в коротеньком платьице, беленьких носочках, Кочубей — директор школы в современном-тройке, мать — сухая «училка», Мазепа — почему-то в богатом «боярском» одеянии), в опере действуют, исполняют хоры партии пионеры-школьницы, а так же девушки и юноши, одетые под невест и женихов. Пионеры сидят за партами и учат уроки (жизни, надо полагать) с начала увертюры. Действующие лица то перевоплощаются в героев оперы Чайковского, то выходят из ее временного измерения, оставаясь в том же пространстве сцены и сами «смотреть» происходящее. Образуется два плана действия: музыкально-драматический и пантомимический. Кроме аллегорических фигур, в оперу Чайковского добавлены символические моменты: донос на Кочубея печатан на машинке пионеры (политический символ), а самого Кочубея убивает топором (!) его же дочь Мария, а «женихи» с «невестами» ей в этом помогают (как символ вины в смерти отца самой Марии).

Но прислушайтесь к музыке: подразумевает ли она такое идейно-художественное сценическое решение, выдержит ли она такую дополнительную зрелищную и смысловую нагрузку?

Бертман использовал оперу Чайковского

как материал для своей концепции, но этот музыкальный материал никак не вписывается в эстетику театра представления. Конечно, опера «Мазепа», по сравнению с «Онегиньей», «Триколором», в жанрово-композиционном отношении более традиционна и выдержана в духе европейской лирико-драматической оперы 19-го века. Чайковский изменил некоторые факты истории для более выразительного показа драмы Марии и трагических обстоятельств ее судьбы (в реальности доносчиком оказался Кочубей, гетман Украины Мазепа был «благородным героем» истории, а Мария очень остро переживала разлад с отцом и «разрывалась» между Мазепой и Кочубеем). Традиционная на первый взгляд музыка оперы отличается необычайной эмоциональной выразительностью, чувствительностью, психологической утонченностью, на всем протяжении в ней сохраняются предчувствие трагедии. А на сцене «сталиваются» разные временные плоскости, разные культурные смыслы, разрушающие музыкальную семантику, причем порой все это приобретает комический, саркастический оттенок (например, «ария мести» Андрея, держащего оранжерию пластмассовый игрушечный пистолетик). Конечно, актерское и музыкальное исполнение заслуживает всяческих похвал, хотя в оркестре иногда возникали «диссонансы» типа нечаянно задетой струны или продуваемой, почему-то во время паузы, трубы (близкое расположение зрителей рядом со зрителями объясняет). Все сценические элементы спектакля направлены на предельную выразительность и символичность, а музыка Чайковского при этом остается зыбким, призрачным фоном для броской постановки. И это музыка Чайковского — тонкая материя, требующая аккуратного обращения и глубокого понимания!

«Геликон-опера» — это театр режиссерский, экспериментальный, целью которого стало переосмысление и осовременение всего. Но, если, к примеру, «Золотой петушок» Римского-Корсакова своими смысловыми и композиционными особенностями восходит к эстетике сатирического, гротескового музыкального театра 20-го века, и его эффектное сценическое решение убедительно, то «Мазепа», находящаяся в русле традиций века 19-го, искажается под воздействием новой современной трактовки недопустимо жестоко.

Марина Перверзева,  
студентка III курса

## В ОБСТАНОВКЕ ДОМАШНЕГО ПРАЗДНИКА

На темном заднике ограниченного пространства камерного театра «Геликон» самоварным золотом горит египетская маска. Половина лица — Нефертити, другая — рванный глаз, покореженный рот, помятая щека. «Лицо, опаленное войной» (попадают в буклет спектакля художники Татьяна Тулубьева и Игорь Нежный значение мрачной физиономии) сопровождает оперу на протяжении всего действия. «Война и любовь» — главные действующие лица оперы Верди, — напутствует там же режиссер Дмитрий Бертман. И все бы хорошо, если бы не основополагающая режиссерская идея: Древний Египет — это обобщенный образ тоталитаризма.

Тоталитарный режим в Древнем Египте? Из этой натяжки и прорастает вся постановочная концепция «геликонской» «Аиды». Бертман старается сделать актуальный, концептуальный и страшный спектакль. Так вырастает на сцене частокороль хористки в нацистских шинелях и черных беретках с орлами, гордо встанут на заднем плане хористы в черных эсэсовских формах, в шлемах — звериных головах бога Тота. Мелькают задирные курносые фуражки. Ноги в черных или защитного цвета штанах меряют миниатюрную сцену камерного театра широкими тоталитарными шагами.

Ход использован миллион раз и давно стал ширпотребом. За последнюю четверть века на западных сценах поставлена масса опер в фашистском антураже (в том числе и «Аида»). Однако Бертман, кажется, претендует на новое слово, стремясь зацепить возможность играть в оперу «Отгадай, что означает этот символ». Екатерина Мельникова (Амнерис) играет порочную вампирского вида эсэсовку, а ее садистский облик великолепно дополняют высокие ботфорты на каблук и главная деталь спектакля — веревочка. Эта самая веревочка то представляется поводком с ошейником, на котором водят Аиду, то становится плетью, связывая героев в садомазохистские узлы. В финале Амнерис остается одна с этой веревочкой, ни с кем ею не повязанная, и трепетно протягивает ее залу.

Эффектно смотрятся в спектакле и маскировочная сетка, наполненная пленными эфиопами, и вставший на дыбы саркофаг, который возят по сцене, периодически открывая и вынимая из него живого фараона. Весело наблюдать за кукольным сражением, еще веселее — за детским хором, не справляющимся с приветственным нацистским жестом и вызывающим нежные чувства.

И самая увлекательная деталь — повязки на руках египетских фашистов — на сцене и у оркестрантов. С повязок на публику пляшут иероглифический глаз. А если вспомнить, какие разные рисунки на таких аксессуарах рисовались, получается жуткая фантазмагория.

Режиссер строит эффектные мизансцены с толканием, пиханием, хлестаньем и перетягиванием веревочки, с концептуализмом фашистских жестов, забывая при этом, что камерный театр — совсем особое художественное пространство. Стремление Бертмана максимально отдалить спектакль от привычного монументально-декоративного зрелища с грандиозными декорациями и настоящими слонами и вывести на первый план повествование о любви, зародившейся вопреки государству и власти, вопреки войне и злему року не достигает заветной цели. Но одно дело слова — иное дело реальный спектакль. Бертмановская большая опера в маленьком театре — не более чем традиционная большая постановка в миниатюре. Было бы больше места — ничего можно было бы не менять, добавить еще пару рядов хористок и выполнить опаленную чем-то маску в масштабе. Единственная находка, реально играющая с камерными условиями в художественную игру — сражение, исполняемое хористками с куклами-воинами в руках.

Представление захватывающее. Пожалуй, так увлекает библейский сюжет в кукольном театре. Аида, противопоставленная тоталитарному Египту белым одеянием, темными кудрями, чем-то, похожими на терновый венец, напоминает Христа и Пьеро одновременно. Радамес — Буратино, Амнерис — Карабаса Барабаса.



К сожалению, в трагическом финале действие коченеет, выдумки пропадают, спектакль лишается веселости, а интонация нем как не было в начале, так и не появляется. Здесь только лучше слышен вокал — умирающие герои выдвинуты на авансцену, оркестр звучит деликатнее. Специфически красивый и мощный голос Аиды (Наталья Загоринская) становится, наконец, не столь форсированным, Радамеса (Вадима Залечного) начинает быть слышно, и оказывается, что он хорошо справляется с партией.

То, что в спектакле известную фразу Верди «певцы должны сражаться с оркестром» режиссер и дирижер восприняли буквально, стоит медали за теплое отношение к авторскому тексту. И больших музыкальных потерь. Плоское, обрушивающееся в зрительный зал жестяное звучание оркестра приобретением назвать сложно. Приятно одно — то, что театр занимается оперой с большим удовольствием. С воодушевлением и в атмосфере домашнего семейного праздника.

ДЕПО  
студ. III курса

При перепечатке ссылка на «Трибуну» обязательна

Адрес редакции: 103871,  
Москва, Б. Никитская, 13

Гл. редактор (худ. рук.)  
проф. Т. А. Курышева

Редактор  
С. В. Наборщикова

Оригинал-макет:  
Д. О. Чехович

Верстка:  
19.05.2000

Тираж:  
100 экз.