

Мрибцна моладаго журналіста

№1(72)

январь

2007



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

ЛЮБОВЬ, ВЛАСТЬ И СМЕРТЬ

«Волшебная флейта» Моцарта пополнила репертуар театра «Новая опера» в марте прошлого года. Это работа знаменитого немецкого оперного режиссера Ахима Фрайера, переговоры с которым еще три года назад начал основатель театра Евгений Колобов, и дирижера Эри Класа — нового музыкального руководителя «Новой оперы».

Для А.Фрайера, ученика Бертольда Брехта, это уже пятая постановка «Волшебной флейты», где он выполняет функции режиссера, сценографа и автора костюмов. Самую известную из предшествующих он сделал в 1997 году для Зальцбургского фестиваля: пары главных героев превращались в рыжих и белых клоунов и играли в стилистике цирка. Постановка «Новой оперы» оказалась в русле той же эстетики. Спектакль обращен скорее не к интеллекту, а к коллективному сознанию зрителей. По замыслу режиссера, «это популярная игра Любви и Власти. Между двумя этими антиподами определяем мы наше существование. С чужестранцем Тамино зритель отправится в путешествие по священному солнечному кругу, по системе закономерностей, лишений, надежд, испытаний, освобождений и уничтожений. Это процесс

становления человека, полный страсти и страха, в котором Любовь и Власть такие же сильные, как и Смерть».

Работа Фрайера отличается плакатной ясностью: все выглядит резко, едва ли не примитивно, наивно и красочно. Это площадной театр, местами забавный, в котором актеры неустанно комикуют, а юмор порой не знает полутонов. Пространство сцены — весьма популярная в современном театре коробка. В первом действии она белая, размеченная кривоватыми угловыми линиями, во втором — черная с такими же линиями мелом. Внутри коробки три двери с надписями «РАЗУМ», «МУДРОСТЬ» и «ПРИРОДА» — огромный люк в потолке.

Все персонажи — в клоунском гриме, и все действие — череда клоунских реприз: Царица ночи вырастает до потолка и демонстрирует публике гигантскую бутфорскую ногу, огромный кирпич летит прямо на головы оркестрантов (публика ахает), резиновый змей вылезает у Тамино между ног

(взрослые глупо хихикают). Вообще весь спектакль пронизан фаллическими символами. Любимый вытянутый предмет без лишней назидательности толкует простую истину: и женское обольщение, и мужская догма —

Тамино и Памины: дурашливый и изменчивый балаган.

На голове у Царицы и ее дочери Памины — серп, поначалу кажущийся лунным символом. И только когда в руках у слуг Зарастро мы видим молоты, становится понятно, что эта борьба



мужского и женского отсылает не только к архаике, но и к рабочему с колхозницей. Сам Зарастро — не кто иной как Сталин, правда, огромных размеров и к тому же подозрительно похожий на мультяшного дворника. Однако в какой-то момент вся эта ярмарочная суета — лиц с нарисованными огромными усами и в клоунском макияже, с черными слезами и огромными ртами — начинает производить жутковатое впечатление.

Диалоги героев, к нескрываемому удовольствию публики идущие в вольном переводе на русский язык, превращают «Волшебную флейту» «Новой оперы» в балаган, подобный тем карнавальным действиям, что устраивались во времена Моцарта. Артисты с удовольствием подхватывают эту интонацию. Папагена, которая по-

кой-то момент вся эта ярмарочная суета — лиц с нарисованными огромными усами и в клоунском макияже, с черными слезами и огромными ртами — начинает производить жутковатое впечатление.

Диалоги героев, к нескрываемому удовольствию публики идущие в вольном переводе на русский язык, превращают «Волшебную флейту» «Новой оперы» в балаган, подобный тем карнавальным действиям, что устраивались во времена Моцарта. Артисты с удовольствием подхватывают эту интонацию. Папагена, которая по-

является в проходе партера в старушечьем облики, выкрикивает, словно на базаре: «Нравится певец — купи огурец, а нравится дирижер — купи помидор». Решение не стопроцентное, но понятное.

Музыкальная часть вышла столь же неоднозначной. В том, что касается вокала, можно отметить старательную работу Татьяны Печниковой (Памины) и просто блестящую — Екатерины Бакановой (Царицы ночи). Вокальные ансамбли держатся на довольно приличном уровне. Хор, как всегда в «Новой опере», великолепен. Звучание оркестра красочное и сочное, но не лишнее изысков: многое сделано насилу, «крупным помолом». Дирижер Эри Клас ведет спектакль в бодрых, удобных темпах, удачно и ловко выстраивая баланс. Он держит публику в напряжении, то очаровывая гипнотической красотой, то смешивая дурашливостью мюзикловских мелодий.

«Волшебная флейта» выстраивается в убедительное целое — со всеми ее русскими диалогами, немецкоязычным пением, по-ярмарочному живым оркестром в яме и страшным, смешным и печальным балаганом на сцене.

Вера Новичкова,
студентка IV курса

Уже более четырех лет в театре «Новая опера» идет «Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова в постановке Валерия Раку. 24 декабря 2006 года состоялся очередной спектакль, и многие родители привели в театр своих детей-школьников. Что же увидели и услышали юные театралы?

Перед взорами зрителей предстали наклоненная сцена с лежащим в центре куском полупрозрачной материи и темный задник с прорезью в виде солнечного диска. В подобном оформлении нашло отражение основная режиссерская идея: красный цвет и солнце символизируют жизнь и любовь, а холодные цвета, пришедшие из царства Мороза, — безжизненность. Кроме того, в постановке появился некий «пришлый люд» из царства Мороза и из царства Солнца: в первом случае это объекты «космической» наружности в

ИНОПЛАНЕТНАЯ «СНЕГУРОЧКА»

странных костюмах из блестящей материи, во втором — симпатичные девушки в разноцветных одеждах. И те и другие производили на сцене пластические телодвижения, в том числе с участием материи, а временами — в сцене ариетте Купавы и даже в дуэте согласия Снегурочки с Мизгирем — выполняли функции массовки.

Вообще спектакль носил характер прайдейства и одновременно был неисторичен. Это проявлялось и на пластическом уровне, и в сценографии, и в костюмах. Костюмы не были ориентированы на славянскую старину, да и на какую-либо старину вообще, о чем красноречиво свидетельствовали женщины-берендеи, одетые в подобию сарафанов, больше похожих на халаты (в костюмах мужчин это сходство просле-

живалось только сильнее). А сама Масленица вызывала в памяти ритуальные фигурки айтских племен.

В сценографии определенная роль отводилась солнечному диску, то уменьшающемуся до месяца, то исчезающему вовсе, то покрывающемуся дымкой. По-видимому, культ Ярилы-Солнца напомнил режиссеру аналогичный культ египетского бога солнца Ра. Поэтому Бермята со спины был условным боярином, а спереди скорее египетским жрецом. Как ни странно, египетские мотивы только усилились в сцене таяния Снегурочки. С самого начала спектакля она все время держала в руках красный мячик, а в финале IV действия, окутанная клубами красного пара, встала с ним на фоне солнечного диска в позу египетской богини

неба Хатхор. Ощущение жертвы от этого действительно усилилось, но исчезла психологическая линия оперы. Образы Берендея, Бермяты и ансамбля во II действии были словно «срисованы» с египетских папирусов.

Пластика других персонажей имела разные истоки, в частности «массовка» в сцене Купавы из I действия производила странные и страстные движения вокруг птиц на шестах, оставшихся с пролога. Как видно, это были условные символы масленицы. Так же условен был лес, спустившийся в виде узких полотентки в III действии. Все эти приемы сами по себе, может быть, очень интересны, однако словно свалившиеся с лужны пластические персонажи, кочующие из действия в действие — утомляли восприятие музыки.

К сожалению, из-за режиссерской концепции, пострадали музыкальная сторона спектакля. Помешанных в оркестровую яму Мороза и Весну было просто не очень хорошо слышно. Из-за того, что хор был разделен на несколько групп — первая находилась на сцене, две другие располагались в осветительских ложах, — ансамбль временами оставлял желать лучшего; возникали также проблемы баланса хора и оркестра. Недоумение вызвало отсутствие в программе партии Лешего. А он все-таки был: в прологе его исполняло «коллективное „Я“» пластических персонажей.

Зал аплодировал... А удасть ли этому некрасочному «инопланетному» исполнению убедить зрителя в своей художественной ценности — покажет время.

Ольга Геро,
студентка IV курса

ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО

Как оценить мастерство постановщика? Вот в чем вопрос. Думается, можно сформулировать и по-другому: как далеко позволено зайти создателям спектакля? Что есть постановка: конечная цель или средство выражения? Постановщики оперы современного французского композитора *Лорена Петижирара* «Человек-слон» в Нише сделали ставку на *средство* — и не прогадали.

В самом деле, уместны ли в истории о человечности, одиночестве, физическом уродстве и душевной красоте модернистские конструкции, малопонятная символика и так называемые «режиссерские находки»? Сколь часто за «концепционностью» и эпатажем скрываются пустота и отсутствие мысли! Эта же постановка словно говорит: «Здесь нечего прятать. Нужно рассказать все как было».

Такой посыл очень точно отвечает духу музыки. Композитор не изобретает серий, систем и многомудрых моделей, а пишет музыку интонационно ясную, вполне доступную и воспринимаемую без предварительной подготовки. В некотором смысле и музыка здесь — *средство*. Средство выражения.

А что же цель? Цель — реальная история Джозефа Меррика, чья непохожесть на других сделала его изгоем. Это история о том, что есть дефект: физический недостаток или полное отсутствие морали. О внимании к человеческой личности. В опере совсем немного действия — все сосредоточено на чувствах и переживаниях героев, поэтому от актеров требуется абсолютная достоверность.

Справляются все на «отлично» — создается впечатление, что труппа «живет» спектаклем, и судьбы героев безразличны исполнителям. Муки советского доктора Тревеса (*Nicolas Rivenc*), сострадание Мэри (*Condoluci*), да и сам Меррик, чья партия,

кстати, поручена женщине (*Jana Sykorova*) — все заложено в опорном тексте находит отражение на сцене. Весьма колоритен Том Норманн, хозяин бродячего цирка (*Robert Breault*), сложный, совершенно не «картонный» персонаж.

Постановка выдержана в лучших традициях реализма. Но, воссоздав «дух» Англии конца XIX века, режиссер не стал воссоздавать и «букву» — и, надо сказать, правильно сделал, так как это уберегло спектакль от превращения в пыльный музейный экспонат. Сцена почти всегда выстраивается таким образом, что Меррик оказывается слева, а остальные справа. В первой сцене это праздные зевачи, во второй — умалешенные, а в начале второго акта — врачи.



Удачно решены и декорации: их элементы реалистичны, но расположение условно. Например, когда Меррик оказывается в клинике, ему выделяется в буквальном смысле «ключок» пространства: на сцену вкатывают небольшую неровную платформу, на которой укреплена миниатюрная железная кровать. Это не столько предмет, сколько идея предмета: кривая платформа — знак, что и тут Меррику не будет покоя.

Есть и «режиссерские находки», но они очень органичны и находятся скорее на уровне аллюзии. Так, сцена врачебного консилиума в начале второго акта рождает ассоциации с Инквизицией: мужчины в белых халатах стоят в два ряда и сурово поют в унисон. Стальные указ-

ки, которыми они едва ли не осуждают тычут в несчастного Меррика, блестят, как рапиры, а медицинские инструменты в их руках напоминают пыточные орудия. Красные пятна на одежде эскулапов, видимо, символизируют кровь на их совести.

Не обошлось и без некоторого натурализма, но режиссер, надо отдать ему должное, экономно пользуется подобными эффектами, прибегая к ним для определенных моментов в опере. Переодевание Меррика в клинке — сильный момент, так как зритель видит главного героя обнаженным. Кульминация оперы — ее окончание. Происходит возвращение к началу, но на новом уровне: снова появляются бродячие циркачи и их повозка, «писанские» в декорации клиники. В действие вводит также двойник-мим главного героя, символизирующий и брэнное тело, и желанные обрести свою вторую половину, и возможность посмотреть на себя со стороны.

Хотя история эта имеет конкретные время и место, повествует она о вещах вечных, а потому всегда актуальна. В сцене консилиума созвучность темы нашему времени воплощена в трех персонажах-фотографах — двух мужчинах и девушке, которые своей беспардонностью (а девица и одеждой) напоминают современных папарацци. Этим режиссер показывает, что, хотя человечество и вышло на новую ступень прогресса, вершины морали не спешат ему покоряться.

Напоследок — совет молодым амбициозным постановщикам: не превращайте средство выражения в средство вырождения! Отсутствие таланта не спрячет за «концептуальную» бессмысленность. Учитесь, господа, делать хороший традиционный спектакль — нынче это действует сильнее.

Мария Сударева,
студентка IV курса

ДЕМЬЯНОВА УХА

После просмотра спектакля «Февей» в ГИТИСе неспоященный зритель мог бы с недоумением воскликнуть: «И это XVIII век? Какая-то странная смесь современной эстрады, нелепых костюмов, ужимок и прыжков неадекватно ведущих себя актеров...». При чем тут старинный русский композитор, известный своими операми «Несчастье от кареты», «Петербургский гостиний двор», музыка которого почти тонет во всей этой безобразной эклектике?!

Однако не будем спешить и посмотримся к постановке внимательнее. Вспомним историю создания оперы Пашкевича. Это был заказ, который композитор не мог не выполнить, ведь либретто написала сама императрица Екатерина II. По этому либретто мы можем судить о ее литературных способностях и владении русским языком, которые, как оказалось, были весьма невысоки. Перед Пашкевичем стояла сложная задача: написать музыку так, чтобы скрыть вопиюще убогий литературный стиль Ее Величества. И композитор, с одной стороны, отлекает внимание от текстовых несовершенств прекрасной музыкой, с другой — гротескно заостряет поэтические «странности», обращая напыщенность в комедию.

Режиссер Викток подметил эту вторую тенденцию и развил ее до предела, несколько затежив при этом первую. В его прочтении «Февей» — фарс в своем крайнем выражении. Крайняя степень гротеска достигается прежде всего тем, что в спектакле причудливо смешиваются не только обычаи разных стран (как это и задумано в либретто), но и разные времена, — XVIII век тесно переплетен с сегодняшним днем.

В ранних русских операх музыка еще не имела собственной драматургической линии. Материал отдельных номеров заимствовался из народных песен, подвергался композиторской обработке и вставлялся в оперу. Такой принцип коллажа отдельных элементов подвачен режиссером. Помимо музыки, предусмотренной самим Пашкевичем, в спектакль вводятся образцы самых разных музыкальных стилей вплоть до нашего времени. Здесь и цитаты из Моцарта (виртуозный пассаж Царицы Ночи), и современные эстрадные песни («Я буду вместо нее»). Эта, как сказал бы Чайковский, «демянова уха» дополняется другими звуковыми символами нашего времени: неожиданно обрушивающимся на публику тяжелым рок-ком, новостями и прогнозом погоды по импровизированному радио и т.п. А если к этому прибавить еще и «рагу» из иностранных языков (*псевдо-кальмицкий, немецкий, французский, английский*), то получится... Гремучая смесь? Да, но она заложена в произведении изначально и лишь усилена режиссером всеми доступными современными средствами.

Что касается декораций, костюмов и поведения актеров на сцене, то фонтан режиссерской

изобретательности просто бьет через край. Доминирующая идея фарса ясно ощущается с самого начала. Как только открывается занавес, взору зрителей предстает огромный расписной ящик, из которого начинают выползать герои произведения, периодически заползая, запрыгивая и проваливаясь туда снова. Это мгновенно рождает ассоциацию с райком, ярмарочный кукольный театр, в котором разыгрывались представления на злобу дня. К образу райка прибегали многие художники для своих сатирических, обличительных произведений (вспомним, например, «Рак» Мусоргского). И этот раск присутствует на сцене все время, являясь основной декорацией и одновременно создавая дистанцию между нами и представлением. Зрители не дают ни на секунду забыть, что все это не всерьез и пьеса императрицы выставляется на наш суд как кукольный спектакль. При всей эпатажности постановки режиссер и тут не отступает от традиции.

В костюмах — тоже смешение всего и вся. Здесь и кринолины в духе блестящего века Екатерины, на которые, однако, надеты очень короткие, широкие и смешные платья. И точные элементы, заложённые в либретто («русский восток» в костюме калмыцкой царевны, китайские мотивы в облачении царской четы Тао-Хоа и Тао-Ау). И наше время: царевич Февей, как представитель «нового» поколения, одет в рваные джинсы и майку с английским флагом. Венчает все это внесенная режиссером пародия на самую русскую императрицу — это Тао-Хоа, восседающая на троне (многофункциональная лестница, взгроможденная на ящик-рэк), в огромной «шапке Мономаха», сползающей ей на глаза, с «державой» и «скипетром» (это голова и туловище пластмассовой куклы, которые своенравная самодержица то составляет вместе, то разъединяет).

Стиль актерской игры льет воду на ту же самую фарсовую мельницу. Это не герои торжественной придворной гимнастики, это — цирковые акробаты (пимнастическая оснащенность студентов старших курсов просто поражает) и маски комедии dell'arte (о чем свидетельствуют заимствованные до неузнаваемости лица главных героев).

Постановка шокирует? Может быть. Но она целиком вытекает из идеи композитора. На это нам лукаво намекают герои представления: «Вы думали, это Моцарт? (после слуховой цитаты из Моцарта) Хи-хи-хи... Это Пашкевич!». Спектакль заставляет по-новому посмотреть на давно написанное и несколько странное произведение еще более странно творческого «сдружения»: Пашкевича и Екатерины II. Неистощимое воображение режиссера и высочайшее качество актерской игры несомненно заслуживают полного зрительного зала и успеха у публики.

Татьяна Федотова,
студентка IV курса

СИЯНИЕ ТРЕХ ЗВЕЗД

«Мария из Буэнос-Айреса» впервые была поставлена в 1968 году на родине великого Астора Пьяццоллы — в Аргентине. Тогда произведение не снискало популярности и было забыто. Но в середине 90-х годов мода на все латиноамериканское — будь то сериалы, фламенко или танго — извлекла партитуру оперы из закромов. Так история Марии, души Буэнос-Айреса, завоевала повсеместную любовь. Вмиг облетев весь мир, она наконец-то оказалась и в России.

Второго и третьего декабря американский камерный ансамбль Seattle Chamber Players, а также знаменитые аргентинские певцы и танцоры представили на российской сцене уникальную премьеру — оперу Астора Пьяццоллы «Мария де Буэнос-Айрес». Очертания здесь нет. Опера — это вокально-танцевальный жанр, выросший на богатой аргентинской почве. Постановкой в Доме Музыки руководил уругвайский пианист Пабло Зингер — друг Пьяццол-

лы, переложивший музыку композитора в партитуру спектакля.

Московской публике была предложена эффектная постановка о зарождении аргентинского танго. Эффектная, как и сами танцевальные па, и столь же страстная, как споры вокруг имени композитора. Впрочем, сегодня вопрос о том, кто же он, Астор Пьяццолла, — гений, классик или пропагандист «вульгарной музыки улиц» — относится уже к разряду риторических.

Музыка опериты запечатлела страсть, врвущую наружу. В этом чувстве, казалось, сгорало все: и певцы (*Кати Вукера* и *Леонардо Гранадос*), и танцоры (*Эва Лусеро* и *Патрисио Туседа*), и музыканты камерного ансамбля.

Шестнадцать танцевальных номеров сочинения Пьяццоллы повествуют о жизни Марии, самого загадочного персонажа. По словам поэта, она явилась в наш мир из-за других горизонтов, отсюда, «где надежда бредет по дороге с частоколом под звуки колокола и сияние трех звезд».

Танго — это язык, на котором она разговаривает. Ее душа — это душа самого Буэнос-Айреса. Мария — это и святая, сошедшая с неба, и блудница, вышедшая из притона.

Другой главный «персонаж» оперы — *бандонеон*, инструмент, по традиции сопровождающий аргентинское танго. Как рассказчик в *Пассионах Баха*, бандонеон повествует о страстях Марии — то девочки, то дьявола, то всеобщей матери аргентинской.

Отдельного упоминания заслуживает автор стихов оперы. Блистательный поэтический текст принадлежит перу Орасио Феррера, также близкого друга Пьяццоллы. Их сотрудничество продолжалось двадцать лет, вплоть до трагической смерти композитора летом 1992 года. Но и по сей день музыка великого аргентинца продолжает жить, бандонеон все так же страстно солирует, а Мария из Буэнос-Айреса поет свою знаменитую арию: «Я Мария... Мария — танго, Мария — ночь, Мария — роковая страсть, Мария — любовь Буэнос-Айреса».

Дарья Бударина,
студентка IV курса