

Людмила Бакши

ТАКИЕ РАЗНЫЕ СКАЗКИ

Оперный театр развивается не в том направлении, какое долгие годы представлялось академическому музыковедению. Аксиомой считается, что главная фигура здесь композитор – создатель новых оперных жанров, реформатор музыкального языка и драматургии. Именно так дело обстояло до середины XX в. Следуя этим установкам оперные театры и сейчас ставят современные сочинения, однако они быстро исчезают со сцены и как правило не вызывают устойчивого интереса у публики. Основу мирового оперного репертуара составляют произведения от Х.В. Глюка и Г. Перселла до И. Стравинского, Б. Бартока, Дм. Шостаковича, С. Прокофьева, Л. Яначека, А. Берга, Ф. Пуленка, Б. Бриттена.

Что же это означает? Музеефикация жанра? Завершение длительного этапа его развития? Или нечто иное?

Кажется, что наибольшим интересом у публики пользуются новые постановки самых известных опер, в которых зрелищный ряд и сценическое действие не соответствуют либретто и партитуре, а иногда и прямо противоречат им. Так создается напряжение между двумя образными рядами – видимым и слышимым, и возникает принципиально другая драматургия. Постановщики – режиссер, сценограф, художники по свету и по костюмам, хореограф создают параллельный сценический сюжет.

Это необычайно важный для всей западноевропейской культуры симптом. Разрушается единство слова, музыки и сценического действия, которое на протяжении многих веков было не только основой оперы, но и породило феномен музыки как самостоятельного искусства. То, что происходит в оперном театре свидетельствует о кардинальном изменении художественного мышления. На смену главенствующему авторскому композиторскому высказыванию приходит контрапункт соавторских голосов. Так оперный театр отвечает на вызов

времени, тяготеющему к разноголосице мнений и к игровой стихии. Классическая опера превращается в некое подобие мифа, который постоянно актуализируется.

История искусства приучила нас к тому, что авторы со времен Шекспира и Глюка превращали бродячие мифы в литературу и музыку – в поэмы, пьесы, романы и оперы. В последние десятилетия мы видим обратный процесс – авторские произведения мифологизируются. Это происходит не только в оперном театре, но и в драме. Смерть конвенции авторства означает расцвет конвенции соавторства*. На смену авторским монограммам приходит полифония соавторских голосов и в этот процесс взаимодействия и соучастия втягивается публика, которой волей-неволей приходится собирать воедино видимое и слышимое. Хайнер Геббельс заметил, что о содержании своих спектаклей

* Об этом я неоднократно писала: «Новый музыкальный театр или искусство контрапункта (театр на рубеже эпох)». Музыкальная Академия, 2005, №4; «Природа звуко-зрительного образа (Музыка и театр 21 века)». Музыкальная академия, 2011, №1.; «Смена парадигм в искусстве: музыка и театр на рубеже веков». Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. 5. МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012.



«Волшебная
флейта».
Комише Опер,
Берлин

он узнает от публики. Вероятно, современный композитор рано или поздно вернется в оперный театр, но уже на других правах – не единоличного автора партитуры спектакля, а равноправного соавтора со всеми участниками творческого процесса. Однако пока идея сотворчества постановщиков с классической партитурой – самый естественный путь к актуализации жанра. Конечно, этот путь далеко не всегда приводит к полноценным художественным результатам. И нередко раздражает прямолинейностью, нарочитостью, уплощением смысла. Не так-то просто входить в соавторство с классиками.

Конец сезона 2016/2017 года порадовал двумя замечательными спектаклями. Чеховский фестиваль показал постановку «Волшебной флейты» В.А. Моцарта берлинской Комише Опер. А в Большом театре выпустили премьеру «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова. Интересно, что две постановки сказочных опер демонстрируют принципиально разные решения драматургии такого типа. Постановщики Моцарта условность подчеркнули, переведя на современный визуальный язык. А постановщики «Снегурочки» радикально поменяли жанр сказки на антиутопию.

Обе оперы, пожалуй, самые загадочные в классическом наследии. «Волшебная флейта» Моцарта окутана тайной, связанной с масонскими корнями либретто Э. Шиканедера. Сюжет он почерпнул из «Лулу» Виланда (сборник фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов»). Существовали легенды, что к скорой смерти Моцарта после премьеры причастны масоны, отомстившие композитору за прозрачные намеки на их тайные ритуалы. Действие оперы происходит в условном Древнем Египте. За противостоянием Царицы Ночи и Зарастро – верховного жреца храма Изиды и Озириса, храма мудрости, виделось противостояние церкви и просветителей, темной слепой веры и светлого разума.

На самом деле не менее сложно обстоит дело и с оперой Римского-Корсакова по пьесе А.Н. Островского. За светлыми персонажами пантеистической сказки, где действуют очеловеченные образы природы – Мороз, Весна, Снегурочка, скрывается образ жестокого человека, который принимает за норму жертвоприношения. «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря тревожить нас не могут», – поет царь Берендей в финале.

Гибель молодых влюбленных героев невольно сравниваешь с историей любви Ромео и Джульетты. Но там – «нет повести печальнее на свете». А здесь – радостное ликование, гимн Яриле-солнцу.

Почему гибнут главные герои? Для людей, далеких от языческих представлений о необходимости жертвы для того, чтобы вышло солнце, смерть Снегурочки и Мизгиря слабо мотивированна. Неужели кто-то теперь искренне поверит, что смена времен года зависит от людских усилий и непременно требует человеческих жертв? Так что и с картинами языческой Руси не все так просто.

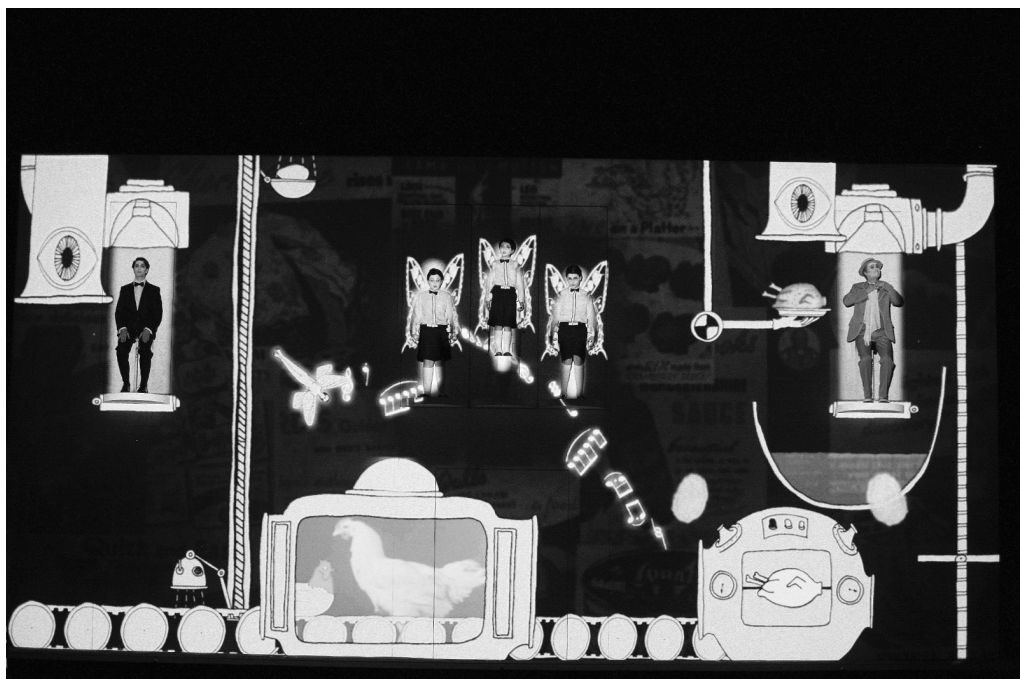
Однако несмотря на архаичность либретто этих опер в актуальности означенных спектаклей не возникает сомнений. И немецкий, и русский театры затрагивают чувствительные проблемы современности.

Знаменитая британская театральная компания «1927», известная москвичам по двум спектаклям, привезенным в прошлые годы Чеховским фестивалем («Животные и дети занимают улицы»

и «Голем»), работает над высокотехнологичным синтезом средств театра, кино, анимации, с участием живых актеров, и музыки. Опера «Волшебная флейта» – совместный проект компании «1927» и Комише Опер. Автор анимации «Золотой флейты» Пол Бэррит («1927»). Авторы идеи и постановщики режиссер Сьюзан Андрайд («1927») и художественный руководитель Комише Опер Барри Коски. Сценография и костюмы – Эстер Биалас. Музыкальный руководитель – Габриэль Фельц.

В «Волшебной флейте» живые герои взаимодействуют с нарисованными персонажами или сами становятся частью мультипликационного образа. Этот принцип превращает оперу в современную кино-сказку, напоминающую мультфильмы, или даже скорее знаменитые фильмы Ральфа Бакши (в частности, «Параллельный мир», где живые персонажи действуют наряду с мультяшными).

*«Волшебная флейта».
Комише Опер, Берлин*



Царица Ночи предстает в виде гигантской мультипликационной паучихи с реальным человеческим лицом и нарисованными лапами-кинжалами. А ее окружение – болтливые, бесконечно сплетничающие дамочки, стилизованы под берлинских модниц 20-х гг. XX в.

Антипод царицы Ночи – жрец храма мудрости Зарастро – показан как часть гигантского механизма, в котором непрерывно крутятся шестеренки. Окружение Зарастро – роботизированные мультяшные люди и звери. Это мир науки и знания, мир сложных механизмов и хитроумных изобретений.

Такая трактовка сил света и тьмы вызывающе иронична. В спектакле есть сцена, где Папагено и Тамино кормят машины, отсылающая к знаменитому эпизоду «Обед» из фильма Чарли Чаплина «Новые времена».

Сегодня, когда опыты срачивания человека и компьютера становятся реальностью, когда компьютер побеждает чемпиона мира по шахматам, сочиняет музыку в разных стилях, пишет романы, водит машины, вопрос что такое человек и в чем его достоинство и уникальность становится особенно острым. Слишком много областей, где машина может нас заменить.

И конфликт паучихи Ночи и роботизированного Зарастро не так однозначен, как противостояние добра и зла, света и тьмы. Не случайно в опере главным персонажем становится не Зарастро (Богдан Талош), не блистательная Царица Ночи с ее эталонно-сложными для колоратуры ариями, блестяще исполненными Антониной Весениной. И даже не влюбленный Тамино (тенор Эдриан Струпер), которому приходится проходить тяжелые испытания, чтобы добиться руки Памины – дочери этих враждующих друг с другом родителей. На первый план режиссура выдвигает Памину – воплощение живого человеческого начала. Ее проникновенные лирические арии не сопровождаются никаким анимационным действием, заставляя публику сосредото-

точиться на живых интонациях ее голоса. Вслушаться в простые слова жалоб и признаний в любви. В ее образе нет ни черт животного-насекомого Царицы Ночи, ни черт механистичности Зарастро. Большая удача спектакля – исполнительница этой роли Морин МакКей, с невероятно трогательным лирическим сопрано, замечательным динамическим диапазоном – от нежнейшего пианиссимо до мощного форте. Светлая чистая лирика становится центром постановки.

После спектакля знакомый искусствовед спросил:

— «Вам понравилось?»

— Да. Очень

— Почему это называют шедевром? Это же безделушка?»

Где проходит граница между безделушкой и шедевром? В наше время так обесценились слова из романтического лексикона – «шедевр», «гениально» и т.п. Они превратились в рекламные слоганы. Назвать эту постановку безделушкой язык не повернется. Будем считать признаками настоящего искусства сценические образы, которые надолго остаются в памяти, и голоса героев, продолжающие звучать в голове спустя много времени после спектакля.

Исходя из этих критериев – «Снегурочка» в Большом также представляется мне значительным событием. И с точки зрения исполнительства: дирижер-постановщик Туган Сохиев, дирижер Антон Гришанин, хормейстер Валерий Борисов добились замечательного и сбалансированного звучания оркестра, хора и солистов. И с точки зрения кардинально нового и неожиданного прочтения сказки Островского – Римского-Корсакова. Спектакль до сих пор не отпускает.

История постановок «Снегурочки» на сцене Большого знает разные интерпретации оперы. Легендарным стал спектакль 1911 г. – режиссер В. Лосский, художник К. Коровин, дирижер Г. Сук; в партии Берендея – Л. Собинов, Снегурочки – А. Нежданова. Лосский поставил «Снегурочку»



как символистскую сказку, некую «Синюю птицу», в которой дневной свет оказывался губителен для поэтического воображения и мира фантазии. Постановка 1943 г. (режиссер Н. Домбровский, дирижер К. Кондрашин) выделялась яркой ролью Снегурочки в исполнении Ирины Масленниковой. А в спектакле 1954 г., который создали Б. Покровский и В. Рындин, главной героиней была Г. Вишневская – Купава. При разности концепций в центре всех постановок были перипетии отношений главных героев – Снегурочки, Мизгирия, Купавы и Леля на фоне красочных народных массовых сцен.

Нынешняя постановка режиссера А. Тителя, художника Вл. Арефьева, художника по свету Д. Асмагилова предлагает совершенно иной взгляд на оперу. «Земную цивилизацию постигла катастрофа. Уже много лет почти не светит Солнце. Новое поколение уцелевших пытается выжить в условиях суровой зимы. Люди надеются, что возрождение древних обрядов или имитация их в новых условиях поможет им возродить и прежнюю жизнь» (из буклета; краткое содержание). Эта экстравагантная концепция, тем не менее, опирается на текст либретто.

«Снегурочка». Большой театр

Одно из главных обстоятельств оперы всегда выпадало из внимания: зима продолжалась пятнадцать лет. Пятнадцать лет люди не видели солнца. Это прочтение принципиально меняет восприятие драматургии. Массовые хоровые сцены из красочного фона превращаются в важные этапы развития сценического сюжета, который повествует не только о любви главных героев, но и о попытках народа выжить в нечеловеческих условиях. Оттого совершенно иначе звучат и «Прощай, Масленица!» и особенно знаменитая игровая песня «А мы просо сеяли, сеяли. А мы просо вытопчем, вытопчем». Она воспринимается почти трагически в обстоятельствах бесконечной зимы. Какое просо в беспросветной мгле заснеженного пространства!

Решение, которое поначалу шокирует своей странностью, оказывается пронзительно точным. Какая уж тут радостная и живописная картина. Вместо привычного праздничного антуража на сцене городские окраины постиндустриальной эпохи. Действие происходит в четко очерченном тремя белыми панелями, напоминающими

стенки гигантского холодильника, пространстве. А внутри него не деревья, а бетонные столбы с крюками, ржавые железные бочки, в которых тлеют угли. Покосившиеся крыши домов, железные качели, Берендей в вагоне поезда времен Гражданской войны. Персонажи закутаны в одеяла. И все время идет снег. Убогая, страшная, беспросветная среда, из которой никак не вырваться к свету, теплу, к нормальной жизни. И сказочного зачина в спектакле тоже нет. Мороз и Весна предстают вполне земными персонажами. Мороз – брутальный и совсем не старый красавец в кожаном пальто нараспашку с небрежно повязанным на шее шарфом – Глеб Никольский. Весна – Агунда Кулаева – появляется на сцене как работница с сумками и баулами и переодевается в ярко-бирюзовое платье.

В Прологе Римского-Корсакова излагаются условия конфликта: дочь Мороза и Весны Снегурочка – яблоко раздора не только между родителями, но и между Морозом и Ярилой.

Мороз:

*Палящий бог ленивых берендеев,
Ярило злой, в угоду им покаялся
Чинить мне зло. Известно мне, что Солнце
Сбирается сгубить Снегурку, только
И ждет того, чтоб заронить ей в сердце
Лучом своим огонь любви, тогда
Спасенья нет Снегурочке...*

В устах героев новой постановки конфликт переосмысливается и приобретает вполне реалистический характер. Снегурочка – яблоко раздора между родителями, которые ненавидят друг друга. Мороз держит ее взаперти и готов отпустить к чужим людям, лишь бы не отдавать Весне. Очевидно, ненависть к Весне оказывается сильнее, чем конфликт с грозным соперником Ярилой.

Пантеистическая сказка Римского-Корсакова о любви превращается в остроконфликтный сюжет о поисках выхода из ситуации упадка и вымирания. Мысль Берендея о том, что только любовь может спасти

умирающий мир и разбудить уснувшее солнце, становится особенно внятной. Любовь в этом замороженном мире – единственная надежда на выживание.

Очень сильное драматургическое решение постановщиков. Оно затягивает и заставляет с напряжением ждать финала – ослепительного взрыва света прожекторов со сцены в зал. И вдруг оказывается, что старая сказка, «запетая до дыр» всеми звездами Большого и Мариинского театров, актуальна именно сегодня. Этот спектакль невольно перекликается с фильмом А. Звягинцева «Нелюб». И мне показалось, что дождливое холодное лето этого года, совпавшее с премьерой, наказание всем нам за нашу озлобленность и агрессивность.

До сих пор всплывают перед глазами сцены катания на санках, игра в снежки, выход Весны со свитой из деревенской баньки, железные качели, игрища и пляски перед Берендеем, гневно-жалобная ария Купавы (Анна Нечаева), задыхающийся Мизгирь (Эльчин Азизов) в погоне за Снегурочкой. Редкий, и не только для Большого, слаженный актерский ансамбль, где точно работают все, включая хор и танцевальную группу – хореограф Л. Александрова.

В ушах до сих пор звучат нежные и пронзительные ноты пианиссимо в верхнем регистре Снегурочки Ольги Селиверстовой (открытие нового имени в Большом театре) и яркий насыщенный тембр Царя Берендея в исполнении замечательного Богдана Волкова.

Эти две сказки случайно совпали по времени в Москве на сцене Большого театра. Обе оказались актуальными, но по разным причинам. В немецкой «Волшебной флейте» речь идет об опасностях быстрого развития технологий, которые грозят человеку утратой понимания смысла своего существования. А в русской «Снегурочке» – проблема замороженного мира постапокалипсиса – мира, утратившего все навыки цивилизации, мира, который ждет и не дожидется оттепели.