

Екатерина КРЕТОВА

СТРАШНАЯ МЕСТЬ ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ

«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» В. БАРХАТОВА

В Большом театре в сезоне 2009–2010 года поставили оперетту Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Режиссер – Василий Бархатов. Сценограф – Зиновий Марголин. Дирижер – Кристоф-Маттиас Мюллер. Спектакль стал бесславной кульминацией недолгого пребывания композитора Леонида Десятникова на посту музыкального руководителя Большого театра. И, конечно, не будучи прямой причиной увольнения его с этого поста, все-таки не стал и той репертуарной удачей, которая могла бы его на этой престижной и доходной должности удержать. Писать об этой «Мыши» статью, тем более большую, «аналитическую», такую статью-разбор, где были бы проанализированы интенции и методы дирижера, режиссера, художников, работа актеров, место спектакля в репертуарной политике главного театра страны и прочая и прочая в том же духе, очень трудно. Потому что все эти «интенции и методы» по большому счету – откровенный провал, а по счету Большого – один из этапов многолетнего падения художественного уровня театра в бездонную яму бездарности и бездуховности. По неслучайному совпадению спектакль «Летучая мышь» содержит весьма впечатляющую метафору этого падения. И, пожалуй, только данный факт заставляет меня все-таки отнестись к этой продукции ГАБТа всерьез и попытаться исследовать ее с позиции критика, любящего музыку вообще и музыкальный театр в частности. Впрочем, нет, не только это. Вот уже не первый раз я слышу один и тот же вопрос от людей, не чуждых музыкальной культуре, в том числе, и от профессиональных музыкантов: «В чем феномен Бархатова?» А и правда... В чем же его феномен?

ИДЕЯ

Шоу началось за несколько дней до премьеры. Критиков собрали в зале театра на так называемую «презентацию» – нововведение Большого театра, которое выглядит следующим образом: на сцене перед закрытым занавесом рассаживается постановочная группа и пара-тройка ведущих солистов спектакля. Они рассказывают собравшимся то, что считают нужным (вопросов здесь не задают – это не брифинг!). Затем показывают несколько видеофрагментов разных постановок презентуемого спектакля. Среди которых обязательно присутствует как классический вариант, так и более радикальный. После этого – занавес раскрывается (примерно с тем же эффектом, с каким французский официант открывает перед посетителем ресторана крышку с изысканным горячим блюдом), и потрясенные зрители в течение нескольких мгновений зрят декорации

спектакля. Потом – оркестр играет увертюру, и довольные граждане расходятся по домам.

Презентация «Летучей мыши» началась как романтический экспромт – с кульминации источника. Леонид Десятников без всяких предварительных объяснений, начал зачитывать некий текст. По мере чтения в зале пополз недоуменный шум, кто-то начал удивленно хихикать. И было от чего:

«Велики и неисчислимы мерзости сценического зрелища, именуемого опереттой. Нищета идиотского шаблона, тошнотворной сентиментальности, дешевой разнузданности, убийственных шуточек, хамство “безумной роскоши”, бездонная черная тоска извечных ситуаций, банальность унылых “эффектов” – весь этот протухший торт, начиненный мелодраматическими сладостями, политый приторными сливками, каким-то кремом с малиновым сиропом, то

бишь “мотивчиками”, все это неприличие, сладострастно облизываемое кретинами из партера и мелобандитами с галерки, весь этот театральный организм, именуемый опереттой, должен быть, наконец, пнут в соответствующее место столь основательно, чтобы все в нем перевернулось. Пение, музыка, танец, связанные живым и пульсирующим ритмом, могут создать в театре явление чудесное и увлекательное. Но старую идиотку оперетту надлежит прикончить. Даже помучить ее немного перед смертью, чтобы впредь неповадно было. Будь то “Графиня Марица” или “Марина Царица”, “Летучая чушь” или “Собачья мышь”... О современной опереточной музыке я уж не пишу. Однако уверен, что в настоящем музыканте она вызывает такое же омерзение, как либретто – в поэте. В ней безраздельно царит венско-берлинская дешевка; попадается, правда, красивый “Weiner Walzer”, но в общем – австрийская слащавость, немецкая “Gemütlichkeit” и международная шиммистость берут верх. Дурацкое это зрелище, нищету коего подчеркивают все более роскошные наряды и все более ординарнейшие «вставки», должно решительно уступить место музыкальной комедии...»

Фокус Десятникову удался. Далеко не все узнали этот сатирический текст польского писателя Юлиана Тувима, написанный им в 1924 году. А Десятников еще и паузу умышленно затянул: дескать, ну как вам? Удивлены? Да-да, а мы как раз вот эту самую «Летучую чушь» и покажем вам. Вот такие мы парадоксальные – непростые мы. Поддержал паузу, а потом и сознался. Что текст не его, а Тувима. Но добавил, что сам оперетту не любит. И где-то в глубине души с польским юмористом согласен.

Кто бы в тот момент догадался, что в словах Юлиана Тувима, эффектно прочитанных Десятниковым, таилось пророчество? Что спектакль Большого театра почти идеально впишется в уничтожающую тувимовскую характеристику жанра? Почему почти? Потому что пошленький глянец 1920-х годов, как оказалось, – невинное дитя в сравнении с гламурной пошлостью нашего времени.

ЖАНР

Жанр «Летучей мыши» не однозначен. Часто в оперных театрах, где она ставится, ее называют оперой. В российской традиции «Летучая мышь» всегда была опереттой. Более того, в быденном сознании именно с «Летучей мыши» мы ведем условный отсчет в жанре классической оперетты. Иоганн Штраус написал ее в 1872 году. Для сравнения – примерно в это же время (в 1876 году) написана опера Вагнера «Гибель богов». Понятно, что оперы Вагнера – качественно иная ветвь в развитии оперного жанра (сам композитор употреблял понятие «музыкальная драма» применительно к своим сочинениям). Штраус же шел по пути немецкой комической оперы – зингшпиля, демократической разновидности оперы с опорой на жанры (вальс, галоп, полька) и с использованием разговорных диалогов. Советская традиция увела «Летучую мышь» вместе с опереттами Легара, Кальмана и Оффенбаха в сторону «легкого жанра». Во-первых, прочно разместив их в театрах оперетты (подобных театров, кстати, нет нигде в мире, кроме как у нас), а также внедрила не только практику перевода либретто на русский язык (что, кстати, было принято и в опере – исполнять оперы на языке оригинала стали, как это ни смешно звучит, только после перестройки; не исключено, что в этом – ее главный исторический смысл), но и кардинальной переделки либретто, с переписыванием сюжета и перестановкой акцентов. Порой подоплека этих переделок не лежит на поверхности. Как это произошло в случае «Летучей мыши». В вольном русском пересказе Николая Эрдмана и Михаила Вольпина, который взрослое население России помнит по телевизионному фильму Яна Фрида 1979 года с участием советских звезд – Юрия и Виталия Соломиных, Людмилы Максаковой, Ларисы Удовиченко, – в костюме летучей мыши наряжается Розалинда. Впрочем, в ключевых позициях сюжет не тронут: Айзенштайн, приговоренный к тюрьме, вместо тюрьмы едет на бал, в тюрьму отправляется поклонник Розалинды Альфред, Розалинда тоже появляется на балу в маске, в финале Айзенштайн посрамлен, а Адель получает шанс стать актрисой. В оригинале



«Летучая мышь» И. Штрауса.
Большой театр. 2009–2010.
«Увертюра»

либретто Карла Хаффнера и Рихарда Жене летучая мышь участвует лишь в качестве флэшбэка: когда-то доктор Фальк, наряженный в костюм летучей мыши и находящийся в состоянии глубокого опьянения, был предательски брошен своим другом Айзенштайном прямо на городской улице. Фальк не простил другу этого унижения и готовил месть. Именно страшная месть летучей мыши становится интригой Фалька на балу князя Орловского, а заодно и фабулой оперетты. Надо сказать, что тексты диалогов очень смешны в обоих вариантах – и в первоисточнике, и в русском рерайте. В них масса отличных шуток и хорошего, совершенно не пошлого юмора. Так что, возвращаясь к Тувиму, «Летучая мышь» в ее каноническом варианте (как немецком, так и советском) – это именно музыкальная комедия. Но Большому театру она в таком качестве не приглянулась. На вышеупомянутой презентации Десятников, подписав оперетте смертный приговор, гордо объявил: мы позиционируем «Летучую мышь» как оперу.

ИСТОРИЯ

Большому театру сюжет Хаффнера и Жене не понравился. Сюжет Эрдмана и Вольпина тоже. Поэтому был придуман свой сюжет. 70-е годы XX века. Порт. От пристани отходит гигантский многопалубный лайнер с символическим, как впоследствии окажется, названием «Johann Strauss». На корабль спешат пассажиры – все, как есть богатые, расфуфыренные, с болонками, фирменными чемоданами, с прислугой и прочей мишурой. Один лишь выбивается из общей массы: он мечется, пытается пробраться на борт без билета. И это ему вроде бы удается во время инцидента: один из пассажиров вступает в конфликт с матросом, что-то летит в море, скандал, заминка, пассажиры вновь идут на борт, безбилетника ловят, он прыгает в шлюпку, занавес закрывается, увертюра заканчивается. Да-да, весь клип разыгрывается под увертюру, которая, как нарочно, довольно длинная – почти 9 минут. Откровенно говоря, с первого раза

вся эта история – со скандалом и с «зайцем» не очень-то читается. И понятно почему: то, что происходит на сцене, вообще никак не связано с музыкой. Ни в целом, ни в деталях. Музыка отдельно – сценическое действие отдельно. Как котлеты и мухи. Как известно, увертюра – это правила, по которым дальше пойдет игра: в ней заявляются музыкальные образы, характер, стилистика, приемы. Принцип котлет и мух оказался такой заявкой по отношению ко всему спектаклю.

Первое действие происходит на корабле в каюте Розалинды и Айзенштайна. Последнего арестовывают прямо в каюте. Вместо директора тюрьмы является капитан корабля. Он сообщает, что «лучшие люди экипажа ждут за дверью, чтобы вернуть дебошира на землю». Между прочим, автором новых русских диалогов выступил человек, вполне сравнимый с Вольпиным и Эрдманом, – известный драматург Максим Курочкин. Жаль, что юмора ему хватило лишь на то, чтобы по поводу музыкальных часов Айзенштайна (это важный атрибут, играющий в этом спектакле роль, аналогичную платку в «Отелло») добавить «современную» реплику: «сейчас в моде электроника». И еще один, с позволения сказать, «гэг» в сцене знакомства Айзенштайна с графом Орловским, которого играет женщина (как написано у Штрауса – меццо-сопрано). Герой говорит: «Это мое первое знакомство с транс... с графом». Смешно, правда? Но почему-то никто не смеется. Вообще, если сравнивать тексты Курочкина и оригинального либретто, становится ясно, насколько русский вариант беднее и примитивнее. А в контексте всего спектакля – он попросту лишен всякого смысла. Судите сами: если герои плывут на корабле, то куда может отпрашиваться служанка Адель, чтобы навестить больную тетю? Может быть, в каюту третьего класса? А куда можно посадить арестанта? Только в шлюпку. Но верха идиотизма сюжет достигает в третьем акте – ведь он должен происходить в тюрьме, которой в этой версии «Летучей мыши» не существует. Авторы придумали радикальное решение: затопить к чертовой матери этот «Johann Strauss», как какой-нибудь «Титаник». Потому что, как ни

старался драматург вписать действие в корабельную ситуацию, ему это категорически не удалось: сюжет уперся и ни в какую не пожелал подчиниться волюнтаризму авторов. И, в конце концов, отомстил, превратившись в полную бредятину: в третьем акте вылезшие на берег мокрые пассажиры дают интервью тележурналистке, Альфред сидит в лодке номер пять, капитан, наплевав на то, что его корабль затонул, кокетничает с Аделью, которая, чудом спасшись от гибели (все-таки кораблекрушение пережила), слегка отряхнула мокрое платье и без всяких рефлексий бросилась демонстрировать свои актерские таланты. Доплывший до берега Айзенштайн, как последний мародер, раздевает утонувшего адвоката и, нарядившись в его костюм, дает консультацию Розалинде и Альфреду прямо в лодке номер пять. А корабль (эффектная видеопроекция на заднике) тонет в пучине морской вместе со смыслом, Штраусом, опереттой и Большим театром заодно. Вот и свершилось пророчество – метафора завершена.

МУЗЫКА

Для работы над оперой Штрауса «Летучая мышь» пригласили дирижера из Австрии – Кристофа-Маттиаса Мюллера. Не зная такого дирижера и устыдившись своей неграмотности, поинтересовалась его досье. Приведу официальные данные сайта Большого театра:

Окончил дирижерское отделение университета Цинциннати, США (класс Герхарда Самуэля). В 1995 г. был дирижером-стажером в Музыкальном центре Тэнглвуда (Массачусетс, США.) В 1996 г. стал ассистентом дирижера Немецкого симфонического оркестра, где работал с Владимиром Ашкенази. С этим оркестром Кристоф-Маттиас Мюллер дебютировал как дирижер. В 2000 г. он одержал победу на Международном конкурсе дирижеров в Кадакесе (Испания). В 2001–2005 гг. Кристоф-Маттиас Мюллер – ассистент маэстро Клаудио Аббадо в Молодежном оркестре им. Густава Малера, где он также сотрудничал с такими дирижерами, как Марис Янсонс, Франц Вельзер-Мест, Иван Фишер, Пьер Булез. Был ассистентом



К. Шпицер – Габриэль фон Айзенштайн, Э. Азизов – Доктор Фальк

Н. Казанский – Франк, Э. Гудвин – Альфред, Д. Алиева – Розалинда

А. Агалатова – Адель

дирижера Фестивального оркестра Люцерн с момента создания оркестра в 2003 г. до 2005 г. В сезоне 2004/05 – главный дирижер Симфонического оркестра Каира, с которым продолжает сотрудничество в качестве приглашенного дирижера. С сезона 2005/06 гг. – художественный руководитель и главный дирижер Симфонического оркестра Геттингена. Постоянно сотрудничает с Рейнской национальной оперой, где весной

2006 г. продирижировал французской премьерой балета Ханса Вернера Хенце «Ундина». Сотрудничал со многими ведущими оркестрами, среди которых Чешский филармонический, Национальный оркестр Лиона, цюрихский Тонхалле, Симфонический оркестр Би-Би-Си Уэльса, Симфонические оркестры радио Берлина и Франкфурта, оркестр РАИ Турина, Оркестр итальянской Швейцарии, Государственная капелла Ваймара, ансамбль солистов Берлинского филармонического оркестра. В январе 2006 г. дебютировал в Москве с Российским национальным оркестром. В Большом театре дебютировал в сезоне 2009/10 постановкой оперетты И. Штрауса «Летучая мышь».

Вроде бы все нормально. Только вот странно – ничего нет про оперу вообще, а про классическую оперетту в частности. Единственная работа в театре – балет «Ундина». Так в чем же дело? Почему же выбор пал на старину Мюллера, который никогда ранее не работал с певцами? То, как маэстро Мюллер управлял оркестром, ответа на мой вопрос не дало: увертюра прозвучала грубо, тяжело, довольно сомнительно во вкусовом отношении – много темповых «разнообразий», которые могут себе позволить только оркестры, находящиеся внутри этой культуры. Такие, как Wiener Philharmoniker, к примеру. Впрочем, они-то играют Штрауса очень серьезно – никакого легкомыслия не допуская. Конечно, никто и не ждет от оркестра Большого театра после многолетней разрушительной деятельности Александра Ведерникова, что он заиграет, как великий венский оркестр. Но хотя бы прикоснуться к стилистике, прочувствовать ее – мог бы озадачиться таким намерением австрийский музыкант? Видимо, не мог. Вместо этого – отсутствие элементарного ансамбля солистов с оркестром. А еще и подозрительный баланс, при котором певцы то перекрывали оркестр, то вдруг их вовсе было не слышно. Хотя, возможно и не его это вина – особенность мизансцен, выстроенных таким образом, что певцы время от времени пропадали в пространстве декораций, не дала им шансов прозвучать ровно и эстетично.

Спектакль поют два состава. В первом на главных партиях – европейские певцы Крезимир Шпицер (Айзенштайн), Эндрю Гудвин (Альфред) и Анна Стефани (Орловский), а также наши соотечественники – Динара Алиева (Розалинда) и Анна Агалатова (Адель). И это – средне, но прилично. Но второй состав обнаруживает крайне сомнительный уровень женского вокала. И Анастасия Москвина (Розалинда), и Дарья Зыкова (Адель), и особенно Светлана Шилова (Орловский) – вряд ли могут являться украшением оперной труппы столичного театра. Такое оперное пение – хуже, чем оперетточное. Впрочем, сегодня в афише театра «Летучая мышь» уже снова обозначена как оперетта. Так что взятки гладки.

РЕЖИССУРА И СЦЕНОГРАФИЯ

Как ни оттягивала этот неприятный момент, он все же наступил. С чем же пришел в Большой театр модный молодой режиссер Василий Бархатов? С модными, хоть и не молодыми художниками – сценографом Зиновием Марголиным и дизайнером Игорем Чапуриным. Первый построил шикарную декорацию к, увы, не существующей опере «Титаник». (Что бы Десятникову ее написать! И сыграли бы в тех же интерьерах!) Великолепный корабль, каюты, шикарный зал с гигантскими люстрами – в сцене кораблекрушения они так эффектно раскачиваются! За многоярусными иллюминаторами – облака (наверху) и морские гады (внизу). В центре – действующий фонтан. В общем – «песня», а не декорация. Чапурин одел персонажей спектакля в очень яркую коллекцию. Настолько яркую, что с хорошим вкусом она явно вступила в конфликт. Но где же вы видели олигархов с хорошим вкусом? Им ведь надо, чтобы побогаче, покруче, подороже. В духе такого критического реализма, видимо, и мыслили художник и режиссер. И этот критический реализм завел их весьма далеко.

Режиссура Василия Бархатова агрессивна. И дело не только в перекрое сюжета и переодевании героев в новые одежды. Теперь в оперном театре этим не удивишь. Постановок «Летучей мыши» в Европе – полным полно. И среди них есть весьма радикальные, странные и даже



Сцена из спектакля.

хулиганские. Есть и весьма сомнительные по качеству. Например, постановка в Дортмунде – очень близкая по духу бархатовской: похожие дурновкусие и пошлость. Есть очень симпатичные варианты – к примеру, постановка Стивена Лоулесса и Владимира Юровского на Глайнбурнском фестивале 2003 года. Кстати, именно оттуда Бархатов заимствовал идею финального разоблачения графа Орловского, который снимает грим и оказывается дамой. Есть совершенно удивительная космическая версия Бременского театра. И, конечно, множество классических вариантов, в которых доминирует музыка – и потому за пультом стоят Карл Бем, Николас Арнонкур и другие мастера. При этом классика вовсе не скучна, напротив, она абсолютно адекватна и юмору, заложенному в либретто, и, что главное, музыке Штрауса.

Бархатов все делает либо вопреки музыке, либо не обращая на нее внимания. Один очень характерный пример: первая сцена Адели. Она читает письмо якобы от сестры, в котором ее приглашают на бал. При этом она поет сугубо вокальные фиоритуры в верхнем регистре. В

известной постановке Отто Шенка в венской Staatsoper 1974 года в этом месте фиоритуры Адели «мотивированы»: она выдает красивые пассажи, как бы реагируя на приятные для себя строчки в письме. Бархатов тоже пытается «замотивировать» этот вокальный прием актрисы. Но совершенно противоположным способом: на каждом своем пассаже Адель пытается схватить письмо, которое кто-то просовывает ей через дверь. Спела один раз – не ухватила, письмо «убежало» вверх. Спела второй – опять не ухватила. Совершенно понятно, что «красиво» при этом петь невозможно – ведь героиня испытывает в этот момент досаду, что не может взять в руки вожделенный конверт. Так композиторский текст обращается в свою противоположность. Вообще, совершенно очевидно, что Бархатову все время стыдно за Штрауса, за его глупую, какую-то нелепую, несовременную музыку. Поэтому он постоянно отыгрывает ее как пародию, как капустник, подчас очень грубый и пошлый. Те, кто был на премьере,

застал сцену Айзенштайна и Фалька: друзья вспоминают бурное времяпровождение, наряжаются – один в летучую мышку, другой в бабочку – и пускаются в пластический этюд, однозначно напоминающий совокупление. После «хореографию» несколько скорректировали, – видимо, даже в Большом театре по реакции публики поняли, что перебрали. Но и «причесанная» версия продолжает изобиловать проявлениями дурного вкуса. Вся сцена бала у графа Орловского – безусловный трэш. Эксцентричный русский миллионер превратился у Бархатова в сумасшедшую бабу, которая бьет бутылкой по голове стюарда, унижает гостей, вынимает у дам из-за декольте подложные груди, толкается, льет шампанское в тубу и творит прочий садизм и насилие, естественно, во время исполнения своей арии. Не менее грубы и прочие персонажи, особенно Розалинда, ария которой – знаменитый чардаш, в котором она поет про Венгрию, – тоже уничтожена режиссерской волей. Розалинда груба и вульгарна, она пинает всех подряд, колотит туплей по роялю, так что не мудрено, что гости не желают слушать такого пения. Заканчивает свой номер она при пустом зале. Даже граф Орловский удивлен – уж как он зверствовал, но никто не ушел, а тут всего на всего – чардаш – и такой сокрушительный результат.

Опошлены и опущены все шлягеры Штрауса. Фантазия режиссера убога и, что самое главное, начисто лишена музыкальной природы. В каком-то интервью Бархатов признавался, что хотел быть драматическим режиссером. Так и хочется пожалеть о том, что молодой человек не проявил целеустремленности и свернул с намеченной дороги. Впрочем, надо признать, что и на драматическом поприще внутри «Летучей мыши» Бархатов достиг весьма странного Олимпа. Его главная находка – трюк с переводом разговорных диалогов. Они идут по-немецки (опера все-таки, а не бугивуги), но их переводят не с помощью титров, как все остальное, а... в микрофон живыми голосами артистов. То, что микрофонная речь напрочь перекрывает акустическую, и немецкого оригинала не слышно, никого не смущает. Синхронисты говорят поставленными

бесстрастными голосами, очевидно, стилизуя переводчиков на кинофестивалях. Правда, в сцене бала, женский голос ни с того ни с сего вдруг начинает имитировать «венгерский» акцент Розалинды. Внедрение в «оперу» микрофонной речи, причем в большом количестве, окончательно ставит под сомнение здравый смысл и художественный вкус постановщиков. И доказательство этому – реакция публики, которая категорически не реагирует на вымученные «шутки» и дешевые «находки» и упорно не смеется.

Вся эта «работа» над «Мышью» проделана столь тщательно и жестко, что не может быть воспринята как халтура, как недоработка или ошибка. И когда вспоминаешь, с чего начинали, то все срastaется. Помните? *«старую идиотку оперетту надлежит прикончить. Даже помучить ее немного перед смертью, чтобы впредь неповадно было. Будь то "Графиня Марица" или "Марина Царица", "Летучая чухь" или "Собачья мышь"...»*

Вот и прикончили.

PS. Так в чем же феномен Бархатова? Почему в 23 года – дебют в Мариинском театре? И сразу – «Москва. Черемушки» Д. Шостаковича, а потом и «Енуфа», и «Братья Карамазовы» (кстати, спектакль, за который живые авторы – композитор А. Смелков и либреттист Ю. Димитрин хотели в суд подавать на режиссера за искажение авторского замысла!). В 27 лет – постановка в Большом театре, и еще «Золотые маски», и, наконец, вершина: в сентябре в эфире Первого телеканала появилась срежиссированная Бархатовым передача «Yesterdaylive», переплывшая по степени пошлости самые одиозные эрнстовские форматы. Может быть, феномен его в том же, в чем феномен Кирилла Серебрянникова, Теодора Курентзиса, и некоторых других, очень модных и очень обласканных «творцов», в активе которых – востребованный сегодня гламур, правильная тусовка, влиятельные друзья, существующие и грядущие, секретные способы обаяния. Это так – без всякой задней мысли!

Фото Дамира Юсупова.
Большой театр