

Екатерина КРЕТОВА

## ХОД ПЕТУХОМ

### ДЕБЮТ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

#### СЕРЕБРЕННИКОВ

Кому не хочется мирового признания? Тем более, есть прецеденты. И среди русских режиссеров, известных на Западе, не только мэтры – Лев Додин, Анатолий Васильев или Кама Гинкас, но и представители гораздо более молодого поколения – к примеру, Дмитрий Черняков. Сегодня получить признание в Европе можно двумя способами. Первый – через скандал, причем лучше политический, второй – через музыку, потому как она – явление интернациональное.

Кирилл Серебренников, человек энергичный и к успеху привыкший, сделал заход сразу с двух сторон: в берлинском театре «Шаубюне» в рамках фестиваля F.I.N.D. показал премьеру своего спектакля «Отморозки» по мотивам романа Захара Прилепина «Санька» (мат, мордобой, публика в шоке). А затем, практически, не переводя дух, выпустил в Большом театре «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова (опера, классика, иностранцы в зале). Кажется, стратегия выбрана верно: есть информация о том, что Серебренников уже приглашен на постановку оперы Альбана Берга «Лулу» в Берлинскую Оперу. Для непрофессионала (Серебренников не имеет не только режиссерского, но и никакого другого специального театрального или музыкального образования) это великолепный результат.

Кирилл Серебренников до сих пор считался режиссером драматического театра, а также кинорежиссером. Действительно, его послужной список в драмтеатре не сравним с скромным, состоящим из двух названий оперным списком. К нему, пожалуй, можно добавить еще три музыкальных опыта – «Жанна д'Арк на костре» (сценическая версия оратории Артюра Онеггера в исполнении Владимира Спивакова

и Фанни Ардан), «Трехгрошовая опера» (зонг-опера Курта Вайля в МХТ), Реквием Алексея Сюмака (музыкальный перформанс в соавторстве с Теодором Курентзисом). Но дело не в количестве: в 2006 г. режиссер дебютировал сразу в главном театре страны – Мариинском, с главным дирижером страны – Валерием Гергиевым. Он поставил оперу Верди «Фальстаф», воспринятую музыкальной критикой довольно равнодушно: типичные для Серебренникова приемчики «современной» трактовки классики (голый Фальстаф моется в ванне с пеной, Форд выезжает на «форде», мальчики нетрадиционной ориентации порхают по сцене), столь будоражащие аудиторию драматического театра, в оперном – давным-давно стали общим местом. Даже, если не обращаться к западной оперной режиссуре (а там этот процесс идет уже многие десятилетия), в отечественном музыкальном театре немало сделано в области режиссерской экспансии. Уже более 20 лет существует «Геликон-Опера», ее создатель и худрук, Дмитрий Бертман, в начале своего режиссерского пути смело экспериментировал и с западноевропейской, и с русской классикой. Был у него и «Золотой петушок» в 1999 г. – с актуальными на тот момент политическими аллюзиями, с современной толпой в майках, с контртенором Михаилом Серышевым – на ту пору известнейшим рок-музыкантом, лидером группы «Мастер», которого именно Бертман сенсационно затащил в классическую оперу и именно на партию Звездочета. Воспоминания об этих уже довольно давних для театральной жизни событиях не случайны: в «Золотом петушке» Серебренникова мы видим те же «актуальные» аллюзии, все те же майки и даже все того же Серышева в партии Звездочета. Тем не менее, пресса, лишь наполовину состоящая из



музыкальных критиков, остальная часть – из драматических (не хочется им, видно, выпускать из своих рук такую легкую добычу, как перегруженная эпатажирующими деталями режиссура Серебренникова), довольно дружно сообщает об актуальности, злободневности, своевременности политической сатиры. Так действительно ли «Золотой петушок» в версии Большого театра – это политическая сатира?

### ПУШКИН

А.С. Пушкин впервые опубликовал «Сказку о золотом петушке» в 1835 г. То есть, это – позднее его сочинение. В отличие от некоторых других произведений цикла «простонародных сказок» (например, «Сказки о попе и работнике его Балде») она не имеет русской фольклорной основы. Анна Ахматова впервые установила, что сюжет был заимствован Пушкиным из сборника Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» – «Легенда об арабском звездочете». Само понятие «арабская легенда» – знаковое: это принятое в XIX веке обозначение политического памфлета. С легкой руки Ахматовой пушкинский «Петушок» до сих пор традиционно трактуется как политическая сатирическая сказка. А создание на ее основе оперы В.И. Бельского

И. Билибин. Палаты Дадона.  
Эскиз декорации к первому действию  
оперы Н.А. Римского-Корсакова  
«Золотой петушок».  
Оперный театр Зимина. Москва, 1909

и Н.А. Римского-Корсакова – еще больше закрепило эту слишком однозначную трактовку. Однако есть исследователи, которые усматривают в пушкинской адаптации арабской легенды и иные мотивы. Особенно четко это сформулировал известный пушкинист С. Бонди: «Шутливая форма рассказа, иронический тон в описании царя Дадона и его действий, крайняя лаконичность повествования, отсутствие авторских разъяснений – все это часто приводило критиков к неправильному пониманию простого смысла сказки о золотом петушке: в ней искали политической темы, намеков на личные отношения Пушкина к Николаю и т. д. На самом деле Пушкин написал шутливую сказку на тему об опасности, гибельности женских чар». С этих же позиций Бонди трактовал заключительное двустишие: «Сказка – ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок».

Иначе отнеслась к безобидному финалу российской цензура. И по этому поводу Пушкин в дневнике написал: «Времена Красовского

возвратились. Никитенко глупее Бирукова». По мнению некоторых исследователей (В. Вацуро) это вполне можно трактовать так: Пушкин не вкладывал в концовку своей сказки никаких политических аллюзий; возмущение его было вызвано именно безосновательной подозрительностью, «глупостью» цензора.

Главная коллизия пушкинского «Петушка» – наказание за невыполнение данного обещания (архетипический сказочный мотив). Нет у Пушкина ни глупого народа, ни грубого Полкана, да и сыновья Дадона у него не выглядят придурками. Зато есть тема «гибельности женских чар». И понимая, что сказка написана меньше, чем за два года до трагического исхода любовного треугольника Пушкин – Николай I – Гончарова, тему эту можно рассмотреть гораздо более пристально, нежели просто в контексте восточной легенды, перенесенной на почву волшебной сказки. Что куда более интересно и заманчиво для трактовки оперного сюжета, нежели плестись в проторенном, банальном, поверхностном направлении политического травестирования. Тем более, что для этого есть весьма веский аргумент – музыка Римского-Корсакова.

### **РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И БЕЛЬСКИЙ**

Великий русский композитор обратился к этому сюжету спустя 70 лет после Пушкина. Шел XX век. Римскому-Корсакову (он вовсе не глубокий старец) – чуть больше 60. К этому времени он уже написал 14 опер («Петушок» – пятнадцатая и последняя). Привычно зачисляя Римского-Корсакова в когорту композиторов XIX столетия («Могучая кучка», В.В. Стасов и т.д.), мы иногда упускаем из виду, что он застал уже другую музыку, которую слушал и, что самое главное, слышал. Успел дирижировать Русскими историческими концертами в первом из Дягелевских сезонов в Париже. Именно к его операм и балетам делали декорации выдающиеся художники XX в. – Л.С. Бакст, К.А. Коровин, Н.С. Гончарова. Другими словами, в отличие от его рано ушедших великих современников (Мусоргского, Чайковского), Римский-Корсаков в полной мере прочувствовал веянья нового века и был, фактически,

рядом с начинающим Игорем Стравинским, с ранним Арнольдом Шенбергом, рядом с Густавом Малером и с Рихардом Штраусом, Клодом Дебюсси и Морисом Равелем, не говоря уже о Рахманинове и Скрябине. Не все он принимал – со многими полемизировал. В том числе и средствами музыкальными. И все же будучи гениальным композитором, а следовательно, впитывая в себя все, что звучит, он писал свою партитуру не в безвоздушном пространстве, а в стилистическом контексте эпохи. И остроумно комментировал сей факт: «Гармонию местами довел до величайшей напряженности. Натя же, декаденты, выкуси! А все-таки до декадентства не унижусь, кривлялки порнографические!».

И не унижился. Но написал в «Золотом петушке» страницы поистине адекватные музыкальному языку XX в. Второй акт оперы – сцены Шамаханской царицы – настоящий шедевр. Пряная, томная, необыкновенно красивая музыка не столько ориентальна (Римский-Корсаков грубого ориентализма не любил), сколько чрезвычайно эротична и загадочно-экспрессивна. Текст Бельского вполне ей под стать. Да и сам образ: нездешняя красота, несущая смерть – чем не модерн?!

Впрочем, конечно, отрицать наличие в опере, написанной на пике событий первой русской революции, политической сатиры было бы глупо. В стране, где популярным был анекдот о городском, производящем арест ни в чем неповинного прохожего, употребившего слово «дурак» («За что?!» «Вы сказали – дурак...» «Ну и что же?! Мало ли, о ком я...» «Знаем мы, кто у нас дурак!»), любое ироничное, а тем более, столь гротескное использование образа царя и царской власти, считалось крамольным. Опера попала под недолгий цензурный запрет. К сожалению, при жизни композитора она поставлена не была. Но буквально полтора года спустя «Золотой петушок», наивно откорректированный (царь был превращен в воеводу), вышел-таки на сцене Большого театра, имел большой успех и надолго закрепил за собой статус иронической, слегка загадочной, но все-таки – сказки. Следует признать, что Римский-Корсаков с Бельским сами запутали



жанр своей оперы. Предпослав ей подзаголовок «небылица в лицах» и смешав несколько жанровых элементов – как минимум, сказку, пародию, политическую сатиру и лирическую оперу, авторы сами спровоцировали неоднозначность дальнейших трактовок. И если бы Римский-Корсаков послушался бы умницу Бельского и закончил бы оперу на жутковатом финальном хоре, то и по музыкальной драматургии, и по сюжету опера была бы гораздо более цельной и гармоничной. Но композитору захотелось закольцевать свое произведение, вновь выведя на сцену убитого (!!!) Звездочета и его лейт-тему. Так что, Николай Андреевич, сами виноваты...

### И СНОВА СЕРЕБРЕННИКОВ

Серебрянников решил статус странной сказки взломать. На словах объявил, что ставит спектакль вообще не про политику, а про... любовь (!!). Но это так – мистификация для отвода глаз. На деле же применил весь арсенал так называемой «современной» режиссуры, основу которой составляет более или



Сцены из спектакля «Золотой петушок». Большой театр. 2011

менее забавное, но всегда банальное выступление команды КВН какого-нибудь университета. Скажем, Ростовского. Все очень просто. Политическая сатира? Получайте царя Додона в образе Брежнева, Додонovo войско в одеждах Краснознаменного ансамбля имени Александрова, царевичей в лице депутатов Государственной думы, Амелфу в имидже губернаторши или вице-мэрши, охрану царя – в виде надоевших до смерти секьюрити с рацией

в ухе, поле битвы – путем нагромождения деревянных ящичков, печально известных как «груз 200», народ – в исполнении толпы, наряженной в майки с надписью «Коли бьют нас, так за дело» и т.д. Инвентаризировать весь этот убогий джентльменский набор режиссерского творчества до невозможности скучно. Тем более, что он кочует из спектакля в спектакль – будь то Джемeppe Верди, Курт Вайль, Артюp Онеггер или Н.А. Римский-Корсаков. Иногда вместо военных могут появиться милиционеры, а вместо секьюрити в строгих костюмах – спецназовцы с автоматами, но в целом ход мыслей – всегда один и тот же. Единственное отличие от капустника – это огромный, как признается само руководство ГАБТа, беспрецедентный бюджет, который вбухан в данный проект. Главные персонажи в опере – гастарбайтеры, не только постоянно трущися вокруг главных героев, исполняя обязанности рабочих сцены. Если внимательно приглядеться, именно они движут сюжетом. На фоне увертюры, когда на сцене идет суетливая (кстати, все сценическое действие на протяжении спектакля чересчур суетливо и самодеятельно беспорядочно) подготовка к встрече царя с подданными, в роскошно-пошлом царском зале (то ли – Кремль, то ли убоиенные интерьеры гостиницы «Москва»), появляется скромная уборщица восточного типа. Она ведет ребенка – худенького, маленького, лет девяти. Чуть позже именно этого «гуттаперчевого мальчика» Звездочет презентует Додону в качестве... Петушка. Мальчика выхватят у пытающейся защитить его матери, опутают проводами и пропустят по нему электрический ток. Мальчик встrepенется, закричит знаменитое «Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку, царствуй лежа на боку!» и завалится, лишенный жизненных энергий. А его – в клетку запихают. Такой вот образ. Сильный, не правда ли? Некоторая часть чувствительной публики в себя после этой сцены минут пятнадцать приходила. Но это – так, заявка. Даже зоркий глаз не сразу установит, что уборщица из увертюры – это и есть ... Шамаханская царица. Во втором акте в обстановке полного мрака она появится в черных мусульманских одеждах, заставит генералов в мундирах



Сцена из спектакля «Золотой петушок». Большой театр

советского образца – раздеться до семейных трусов, а Додона – отрубить голову Полкану (бедный либреттист Бельский...), после чего (из либретто слов не выкинешь) он (Додон) вынужден обращаться с репликой к отрубленной голове. Как тут не вспомнить замечательный эпизод в процессе работы Римского-Корсакова с Бельским. В ответ на одно из предложений Бельского, направленного на усиление образа «бесовского соблазна» Шамаханской царицы, композитор написал: «Если знойная чувственность требует такого же реального выражения, как страдания Иоанна Крестителя, когда ему отрезают голову в “Саломее”, то я ее изгоняю, ибо допускаю только красоту».

У Серебrenникова нет подобных комплексов, ему не до красоты – он лепит политическую сатиру образца XXI, а не начала XX столетия. Отрезанная голова Полкана (еще один после мальчика-Петушка шок для публики, худо-бедно знающей оперу) торжественно выносятся в коробке из-под торта (спасибо Карену Шахназарову за эпизод в фильме «Город Зеро»).

И только, когда в финале третьего акта после парада на Красной (или Некрасной) площади с участием баллистической ракеты, войск в белых маскхалатах и страшноватых детей с гигантскими кукольными головами и петушками на палочках, к Додону приходит возмездие – нет,



не за «невыполненное обещание», а вообще, вот тут только и становится ясно, кто кому мать, а кто кому сынок: Шамаханская царица берет своего малютку за ручку и удаляется с ним... Куда? Известно куда – на Восток. Так и в тексте написано.

Этому событию предшествует и еще один важный эпизод – явление Звездочета, который и походкой колченогой, и маской старца, и очками кого-то очень напоминает. Не Бориса ли Покровского, которому, кстати, Кирилл Серебренников посвятил свой спектакль? В этом контексте весьма символично выглядит эпизод небрежного выноса тела мертвого Звездочета со сцены.

Как же это соотносится с сюжетом оперы? С ее партитурой? С тем, что три inferнальных персонажа – Звездочет, Шамаханская царица и Золотой петушок объединены у Римского-Корсакова тематически и темброво? Что музыкальная драматургия в опере должна бы по идее диктовать характер образов? Да никак. Приходится просто в очередной раз констатировать: когда сценические образы не совпадают с музыкальной стилистикой произведения, происходит самое неприятное, что может случиться в опере – раскардаш между музыкой и действием.

### СИНАЙСКИЙ

Для Василия Синайского работа на партитуре «Петушка» – дебют в качестве главного дирижера Большого театра. Похоже, он целиком сосредоточился на оркестре. И это в каком-то смысле правильно: за годы хозяйствования Александр Ведерникова в качестве музыкального руководителя Большого, оркестр в целом снизил свой профессиональный уровень. Но исполнение оперы не сводимо к управлению оркестром. В свое время на этом «погорел» маэстро Плетнев, который попытался дирижировать «Пиковой дамой», не обращая внимания на певцов. С одной стороны, дирижер на самом деле реализовал декларируемую им задачу качественно нового прочтения партитуры «Золотого петушка». Музыка Римского-Корсакова органично перенеслась в стилистический контекст музыки XX века. Стало

совершенно очевидным, что экспрессионистические веяния эпохи, в которую творили Малер и Рихард Штраус, не прошли мимо великого русского композитора. Да и импрессионистская колористика, пришедшая к французам как раз таки из русской музыки, весьма активно применялась Римским-Корсаковым в этой опере. Синайский наполнил оркестр красочными звучаниями, подчеркнул особенности тембровой драматургии, усилил динамические и темповые контрасты. Но именно это, как ни странно, обострило несоответствие режиссерского решения музыкальной драматургии и стилистике. Ведь как ни крути, как ни тащи Николая Андреевича в XX в, Шостаковича из него, точно не сделаешь. А тот примитивный пародийный гротеск, который из спектакля в спектакль исповедует Кирилл Серебренников, как уже говорилось, никак не сочетается с музыкальными образами и жанровыми особенностями партитуры «Петушка».

Но это – лишь одна сторона музыкального решения оперы. Есть еще одна – на самом деле, главная для этого жанра, но в последнее время становящаяся чем-то необязательным: работа артистов, певцов, хора.

Синайский работал с двумя составами. Начнем со второго: поляки Александр Телига (Додон) и Александра Кубас (Шамаханская царица). Более, чем скромные вокальные данные у обоих, в том числе посредственные «верха» у Кубас. И это при том, что наличие полноценных верхних нот – неременное требование к исполнительнице этой сложной колоратурной партии. Абсолютное отсутствие актерской индивидуальности, особенно у Телиги. Так в чем же дело? Почему нужно брать исполнителей из Восточной Европы, с провинциальным опытом и ординарными профессиональными возможностями, зато с вполне европейскими гонорами? Второй состав выделяется лишь исполнителем партии Звездочета – это как раз тот самый Михаил Серышев, уже утративший свою роковую (ударение на первый слог) харизму, зато приобретший оперный опыт. И его роль – лучшая во втором составе. Амелфу здесь поет Ирина Долженко, и она мало чем отличается от Татьяны Ерастовой в первом составе – та

же гулкость, качание голоса и, как следствие, – приблизительность интонации. В первом составе Звездочет – американец Джефф Мартин. Чем он заслужил честь быть приглашенным на эту партию – загадка. Разве что акцентом, придающим ему «инородность». Голос слабый, верхов нет. Бедняга вынужден кричать, давая «петуха», причем явно не золотого. Много лучше обстоит дело с Шамаханской царицей из первого состава – это молодая певица Венера Гимадиева. У нее выразительный, сильный голос, вполне убедительное верхнее «ми» и красивая внешность. И, наконец, Владимир Маторин (Додон), под которого весь спектакль и выстроен. Певец очень артистичен, чем скрывает возрастные недостатки своего вокала. Но какими бы достоинствами или недостатками ни обладали все перечисленные и не перечисленные выше артисты, их объединяет одно совершенно катастрофическое свойство: ни у одного из них невозможно понять ни единого слова. Конечно, плохая артикуляция – старая болезнь труппы Большого театра, но странно, что маэстро Синайский не озадачился путями ее излечения. Зрителям оставалось лишь беспомощно ронять взоры на табло с английским переводом. А поскольку выше) периодически происходило нечто, не предусмотренное в либретто, публика терялась в недоумении: про что же все-таки эта опера? Что там, в конце концов, случилось? И кто кого убил? Неприятно удивил и ритмический дисбаланс оркестра и солистов. Если во втором составе инструменталисты и певцы существовали в необходимом согласии, то с первым составом возникли явные нестыковки: оркестр постоянно не догонял Маторина, расходился с другими исполнителями и даже с хором, который, кстати, тоже пел очень невнятно.

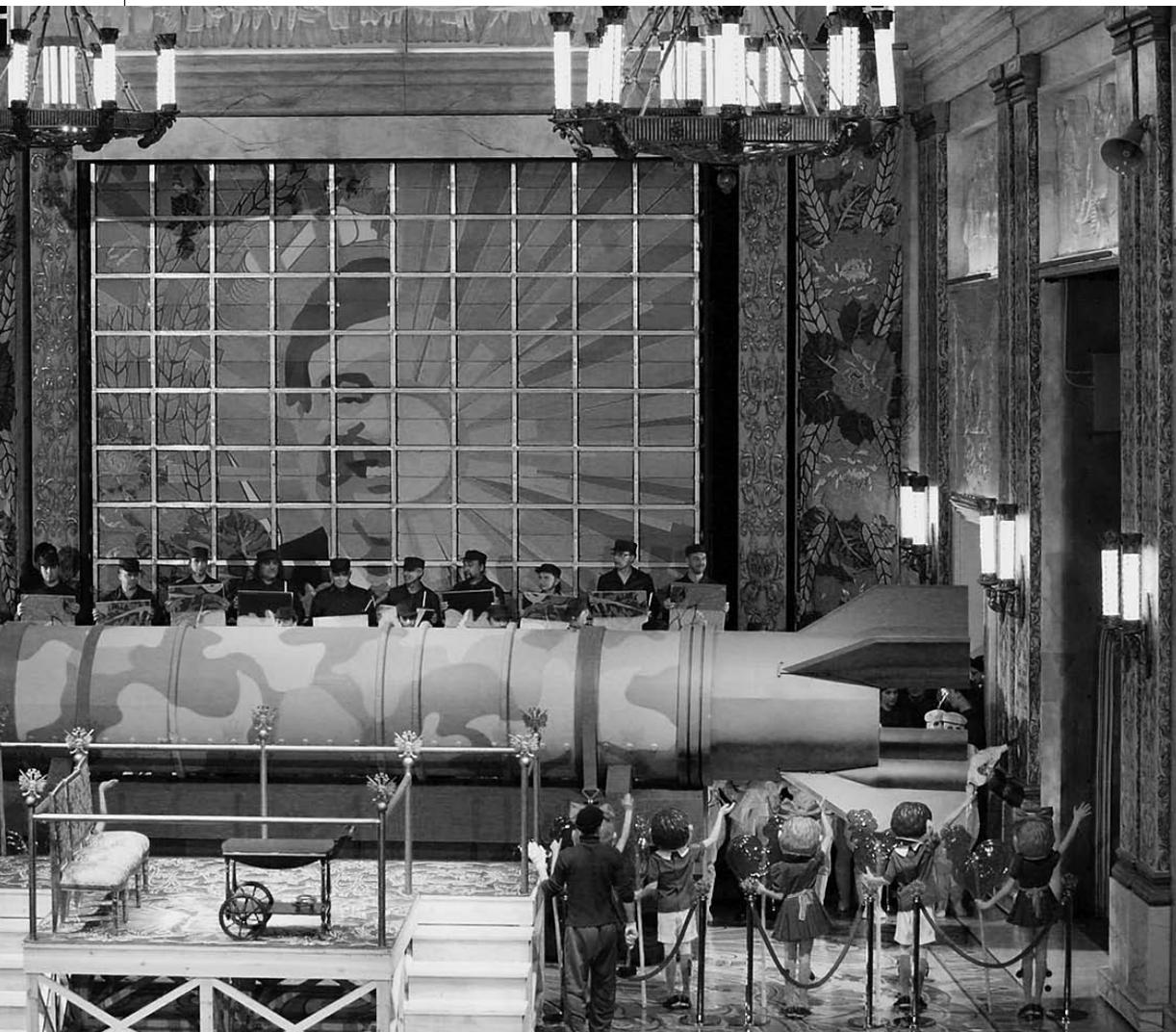
Именно данный факт породил версию: певцы ни причем! Это материал помпезных декораций, придуманных все тем же Серебренниковым (ох, и не дает же ему покоя слава Дмитрия Чернякова, режиссера и сценографа в одном лице!), оказался неудачным – поглотил акустику. Если это так – горе руководству постановочной части Большого театра, которое не смогло побороть дилетантскую



экспансию сценографа, не разбирающегося в акустике. Если это не так, и причина не в акустике, то горе всем нам, вынужденным выслушивать от хора и солистов Большого театра жевание каши вместо внятной артикуляции на русском языке.

#### ТАК БЫЛА ЛИ САТИРА?

У Пушкина – ее почти нет. У Римского-Корсакова она есть. У Серебренникова ее уже нет и не может быть. Потому что никто не станет всерьез считать политической сатирой



беззубое, примитивное, бэушное пародирование советской атрибутики или даже сегодняшних российских реалий. Настоящая политическая сатира – это, скажем, «Гражданин Поэт», великолепный по мысли и художественному воплощению театально-поэтический проект Дмитрия Быкова, Андрея Васильева и Михаила Ефремова. А «Золотой петушок» Кирилла Серебренникова – это не политическая сатира. Это очередной любовный акт эстетического обслуживания политобразующего класса, состоящего из горстки самовлюбленных VIPов,

Сцена из спектакля «Золотой петушок». Финал. Большой театр.

присвоивших себе абсолютную власть и радостно аплодирующих, узнавая на экране ТВ или на сцене театра себя и плоды своей деятельности. Так что «Золотой петушок» Серебренникова – это очередное «околоноля». И в этом контексте режиссер, пожалуй, искренен. Он действительно сделал спектакль о своей любви.

**Фото Д. Юсупова.**