

## Предисловие

Оперная жизнь Москвы невероятно богата. Российская столица — единственный город в мире, где существует такое огромное количество оперных театров и вообще мест, где можно послушать и посмотреть оперу. В недавнем прошлом театров было шесть — после присоединения Камерного музыкального театра к Большому театру России в 2018-м стало пять. А кроме них есть еще оперные студии учебных заведений (Московской консерватории, Гнесинской академии и пр.), есть театры, которые, не являясь оперными, иногда обращаются к оперному жанру, периодически возникают всевозможные антрепризные проекты, в которых отваживаются ставить оперы. Помимо театральных воплощений оперы в Москве нередко даются и в концертных исполнениях — прежде всего в Московской филармонии, а также силами иных концертных организаций, нередко и в оперных театрах, которые тем самым расширяют и разнообразят свою текущую афишу. В дополнение к опере «московского происхождения» в столице нередко и оперные гастроли — из других городов России, а иногда и мира. Опера в московском контексте присутствует постоянно.

Обрисовать московскую оперную палитру во всей ее полноте непросто — настолько она насыщена. Поэтому данная книга — лишь скромная попытка охарактеризовать оную на примере деятельности только стационарных столичных оперных театров: Музыкального имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Детского музыкального имени Н. И. Сац, Камерного музыкального имени Б. А. Покрытского, «Геликон-оперы» и «Новой оперы» имени Е. В. Колобова. За скобками повествования сознательно оставлен главный оперный дом столицы — Большой театр России, поскольку этот колоссальный коллектив достоин, безусловно, отдельного повествования. Речь в книге идет только о работах указанных московских оперных театров уже в нынешнем, XXI веке — таким образом, это летопись современности, срез музыкально-театральной жизни Москвы первой четверти нынешнего столетия. Творческие портреты театров сформированы благодаря многочисленным рецензиям на их спектакли, написанным мною для разных изданий на протяжении более чем двух десятилетий. Поход в театр — это особые эмоции, особое удовольствие, написание рецензии — повод и возможность пережить их еще раз, а также глубоко подумать об увиденном и услышанном.

Мое знакомство с **Театром Станиславского** произошло в 1985 году и началось с легендарного «Севильского цирюльника» еще самого Константина Сергеевича. Позже, именно со спектаклей этого театра я начал самостоятельно и методично изучать оперный театр и оперный репертуар как таковой: «Стасик» всегда был доступнее и демократичнее, чем Большой, и в то же время он был театром с историей и традициями (в от-

◆◆  
личие от других, помимо Большого, московских музыкальных театров), а потому и привлекал особо. Но первую рецензию на его спектакль я осмелился написать только в 2003-м. За прошедшие годы редкая работа театра не оказывалась зафиксированной в виде впечатлений музыкального критика, а иногда возникала необходимость писать и о более старых спектаклях, если афиша давала к тому повод. В мою бытность заместителем главного редактора (в 2008–14 гг.) портала «Новости оперы» (OperaNews.ru) это издание методично писало не только о премьерах, но и о рядовых спектаклях, о вводах, о гастролерах, то есть отслеживало жизнь театра достаточно скрупулезно.

Знакомство с **Театром Сац** произошло, как и у большинства московских детей, еще в раннем возрасте: первоклассником я посмотрел здесь два балета — «Негритенка и обезьяну» Половинкина и легендарную «Синюю птицу» Саца — Раухвергера. А оперный репертуар начал осваивать чуть позже, уже в конце 1980-х — с таких спектаклей, как «Волшебная музыка» Марка Минкова и «Король Лир» Ширвани Чалаева. Потом были «Мадам Баттерфляй», «Волшебная флейта», «Евгений Онегин», «Скупой рыцарь», «Алеко», «Граф Нулин», «Дитя и волшебство» и многое-многое другое. Первая рецензия на спектакль театра была написана мной только в 2009-м, когда я активно участвовал в интернет-проекте «Новости оперы», который стремился максимально подробно освещать оперную жизнь прежде всего Москвы, и, по мере сил и возможностей, России и мира. За прошедшие полтора десятилетия на страницах разных изданий были проанализированы почти все новые работы оперной труппы театра, которые всегда оказывались очень разными и неожиданными — Театр Сац стремится сегодня развивать самые разные направления музыкально-театрального искусства, представляя столичной публике и оперы ренессанса и барокко, и самые современные опусы, и легкие для восприятия музыкальные сказки для детей, и проверенную оперную классику. Многолетние искания Н. И. Сац в области театрального дела привели ее в 1965 году к созданию уникального организма, положившего начало целому большому направлению в театральном искусстве, развивающемуся ныне, к счастью, не только в Москве.

Создание **Театра Покровского** в 1972 году было своего рода вызовом тогдашней отечественной оперной практике и в то же время — велением времени, продиктованным теми новыми устремлениями, которые возникли в недрах оперного искусства с его всегда продолжающимся поиском правды на сцене и в музыке, с интересом к малым формам, со стремлением к расширению тем, поднимаемых в оперном театре, и нацеленностью на создание нового репертуара, который на традиционных больших сценах приживался плохо. За почти сорок лет своего существования Камерному музыкальному театру под руководством великого режиссера (1972–2009) удалось сделать немало — публике и музыкально-театральному сообществу была явлена принципиально новая эстетика создания оперного спектакля. Не подлежит никакому сомне-

◆◆  
нию та колоссальная роль, какую сыграл театр в рождении новых оперных произведений — КМТ стал настоящей лабораторией современной оперы, где создавалось все самое новаторское и необычное в оперном жанре тех лет. Ликвидация КМТ в 2018-м воспринималась тогда и понимается и сегодня как событие в высшей степени несправедливое и неправильное, принятое исключительно в угоду не творческим, а бюрократическим соображениям оптимизировать все и вся, очевидно обедняющее художественную реальность музыкально-театральной жизни России и мира. Нет ничего более полярного и несовместимого по всем параметрам, чем Большой театр и театр Камерный: неслучайно Покровский, будучи многолетним главным режиссером ГАБТа, задумал и создал КМТ как антипод Большому, альтернативу тем творческим линиям, что господствовали на главной сцене страны, как площадку для реализации тех задумок, что были попросту немислимы в ГАБТе. Присоединение КМТ к ГАБТу выглядело как своего рода насмешка над памятью мастера, над теми идеями, что он проповедовал и успешно реализовывал на практике в своем детище. Мне довелось быть свидетелем второй половины творческой жизни коллектива — главным образом со второй половины 1990-х годов до его ликвидации. Хотя мне памятливы еще некоторые спектакли на старой сцене на Ленинградском проспекте, но преимущественно основные впечатления были получены уже на нынешней сцене на Никольской улице. Профессиональному же анализу в рецензиях подвергнуты в основном спектакли, возникшие в самый последний период существования КМТ (уже после ухода Б. А. Покровского). В этом одновременно и сильная, и слабая сторона повествования — с одной стороны, почти нет анализа собственно спектаклей Покровского, с другой — подробно зафиксированы творческие искания коллектива последних лет его существования.

Первые годы существования «Геликона» я обходил его стороной: театр, возникший на перестроечной волне отрицания и ниспровержения прежней отечественной оперной практики, доверия не вызывал. Мысль о театральных новаторах сразу будила воспоминание о незабвенном Театре Колумба из «12 стульев». Шли годы, резонанс от деятельности «Геликона» ширился, и однажды интерес превзошел скепсис: «ящик Пандоры» был открыт — «Геликон» стал неотъемлемой частью моего оперного пленера. Эстетика капустника, вечный стеб, отличавшие и отличающие и сегодня стиль «Геликона», скорее отталкивали (хотя здесь, конечно, было немало и удач — в тех случаях, когда выбранные произведения располагали к такому подходу), однако оперный театр уже так прочно вошел в мою жизнь, что вне зависимости от получаемых впечатлений и прогнозов по ним посмотреть очередную работу «Геликон-оперы» стало долгом фанатской, а позже уже и профессиональной чести. Романтическая опера, произведения больших страстей и искренних чувств — это определено не территория Дмитрия Бертмана, здесь ему по большей степени сказать нече-

♦♦ —  
го, поэтому режиссер, выражаясь фигурально, усиленно ищет черного кота в темной комнате, придумывая экстравагантные концепции — впрочем, кто из режиссеров сегодня этим не занимается? В то же время театру, бесспорно, удаются комические произведения, равно как и глубоко эстетские вещи — искусственность в разных своих проявлениях хорошо чувствуется творцами этого оперного дома. Музыкальный уровень коллектива за прошедшие годы существенно вырос, есть очень сильные стороны у геликоновских хора и оркестра, есть в труппе и певцы, пусть их не так уж и много, но они есть — кого всегда слушать и смотреть интересно.

«Новая опера» властно вошла в мою жизнь во второй половине 1990-х, когда еще не имела собственного дома — мне памятни спектакли на сцене бывшего кинотеатра «Зенит», на других площадках Москвы, несмотря на «кочевые», не слишком приспособленные для полноценного творчества условия, всегда весьма высокого качества, прежде всего по своим музыкальным достоинствам. Гарантом этих достоинств выступал maestro Колобов — основатель театра. К сожалению, профессиональной оценке суждено было подвергнуться только уже постколобовским работам театра. Тем не менее, отрадно сознавать, что, несмотря на все перипетии, с которыми театру пришлось столкнуться за более чем двадцать лет, прошедшие с ухода гениального дирижера, завет maestro сохраняет свою силу — в «Новой опере» неизменно стремятся прежде всего к высокому музыкальному качеству своих работ, с пие-тетом относятся к вокальному наполнению спектаклей и концертных программ. Не забыта и новизна — не зря этот эпитет фигурирует в названии театра — «Новая» не раз дарила эксклюзивные впечатления, стремясь расширять кругозор публики и знакомить ее с принципиально новым или незаслуженно забытым. Из этих устремлений сложилось лицо театра — интереснейшего отечественного коллектива, встреча с которым всегда — радость истинного меломана.

*Александр Матусевич*

## Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

### «...Как Бог черепаху»

*Сценическая судьба последнего шедевра Римского-Корсакова, театральное воплощение которого сам композитор по вине царской цензуры так и не увидел, сложилась счастливо. Несмотря на все усилия, предпринятые по недопущению политически неудобной оперы на российскую сцену, после исторической премьеры в Театре Зимина в 1909 году «Золотой петушок» пережил не один десяток постановок, как в России, так и за рубежом.*

Модернистско-импрессионистские красоты музыки великого русского композитора в сочетании со всегда своевременным сюжетом пушкинской сказки способствовали широкой популярности произведения, которое в советские годы ставилось как поучительная сказка, а в постсоветские охотно актуализировалось в качестве пародии на недавнее прошлое и настоящее. Примерно в этом ключе решены две современные московские постановки: в Большом театре радующая глаз пестрота некогда почти совершенной сказки Светланова — Ансимова (1988 год), а в эпатажном «Геликоне» — гротеск на Россию «эпохи сникерса и ваучера» (1999 год).

Наличие в московской афише двух «Петушков» ничуть не смутило постановочную команду Музыкального театра, попытавшуюся предложить собственное прочтение непростой во всех отношениях сказки Корсакова — Пушкина. Обойтись решили собственными силами: главный режиссер театра Александр Титель, главный художник Владимир Арефьев, ряд хорошо известных солистов театра со званиями и лауреатскими дипломами в арсенале, а также стажирующаяся молодежь создали на сцене родного театра весьма неординарное действо. Музыкальное руководство было доверено молодому музыканту Феликсу Коробову, лишь недавно сменившему смычок виолончелиста на дирижерскую палочку.

Желание быть во что бы то ни стало оригинальными, ни на кого не похожими явно доминировало в новой работе коллектива «второй» московской оперы. В результате фантазия авторов спектакля ушла настолько далеко от замыслов авторов оперы, что нового «Петушка» едва можно опознать. И фантазия эта — преимущественно со знаком минус, ибо была мобилизована на то, чтобы показать оба сказочных царства — и Шемаханское, и Додоново — по возможности гаже: в спектакле достаточно омерзительных ассоциаций, неприятный осадок от которых не оставляет вас и несколько дней спустя после премьерного просмотра.

Конечно, никто не будет спорить, что царство Додона — это апофеоз непроходимой глупости и синоним полного общественного разложения. Но в Театре Станиславского пошли дальше, в противовес лубочным красотам постановки Большого и пошловато-аляповатым придумкам Бертмана представив сказочное отечество донельзя убогим. Декорации 1-го и 3-го актов (не то барак, не то загон для холопов-скотов), а также костюмы народных масс обоего пола сильно напоминали «игру» художников-примитивистов в наивное творчество. Примерно оттуда же родом и режиссура с простенькими разводками и фронтальными докладами персонажей на авансцене. Желая подчеркнуть интеллектуальное убожество подданных Додона, Титель и Арефьев обряжают все «тридесатое» государство артелью дворников с нарисованными лицами и бородами-мочалками, во главе которого сам царь, чей облик — нечто среднее между игрушкой народного промысла и образом благопристойного самодержца-самодура а-ля Александр III. Лейтмотивом дворницкого царства становятся веники, коих на сцене превеликое множество — этот символ отсылает нас к деревянной Руси, он же говорит о политической цензуре и несправии (по аналогии с изгоняющими крамолу метлами опричников), и в то же время — о низжайшем культурном и моральном уровне населяющих его людей всех чинов и сословий.

Но если в Додоновом царстве всполохи жизни, пусть и убогой, еще наблюдаются, то царство Шемаханской царицы — это само воплощение депрессии и безысходности. Здесь нет места пряным красотам, томной эротике и неге Востока — того, о чем повествует музыка, зритель при всем желании не сможет отыскать на сцене. Главная героиня, на которой держится весь центральный акт оперы, — бесформенная монструозная субстанция, инопланетная желеобразная амеба-кокон, настолько отвратительная, что желание царя сочетаться с ней браком свидетельствует уже не о глупости, а, скорее, о его психическом нездоровье. Зато такое решение облика царицы позволило постановщикам сделать весьма эффектным (оправданным ли?) момент ее исчезновения — в урочный час копошащееся месиво исторгает из себя четырех черных рептилий, врассыпную улепетывающих в общей сумятице финала оперы.

Лишенная подобным постановочным решением всех заложенных в партитуре богатейших красок, опера с переменным успехом озвучивается септетом солистов, хором и оркестром, ведомыми маэстро Коровым. Оркестровое прошлое (Симфоническая капелла п/у В. Полянского, ГАСО в период руководства В.Синайского), безусловно, помогает молодому дирижеру добиться более-менее слаженного звучания от групп инструментов, из ямы слышится минимум фальши, потенциал коллектива мобилизован. Но в то же время до тембрального богатства еще далеко, индивидуальность оркестра как соучастника музыкальной сказки-драмы выявлена слабо. Хор театра в этой постановке оставляет



желать много лучшего — ситуация «кто в лес, кто по дрова» случалась в течение спектакля не однажды, а посредственная дикция не позволила донести до слушателей терпкого остроумия текста либретто в полном объеме.

Правда, с дикцией проблемы возникали не только у хора. Определенные трудности в этом плане наблюдались и у колоратурной примадонны театра Хиблы Герзмавы. И, тем не менее, ее пение в целом было одним из лучших в спектакле: красивый тембр в сочетании с достойной техникой и вниманием к нюансам позволили артистке хоть в какой-то степени донести до зрителя предполагаемое музыкой экзотическое очарование восточной красавицы. Остается только посочувствовать актрисе, волею режиссера и сценографа призванной воплощать не соблазнительную красоту, а откровенное уродство. Пальму первенства с Герзмой по праву разделил Леонид Зимненко (Додон). Его зычный бас (так непохожий, например, на голос Принца Буйонского из «Адриенны Лекуврёр» или Брандера из «Осуждения Фауста» — интеллигентные европейские роли, сделанные певцом на сцене Большого) и ухватки самодовольного и тупоумного начальника как нельзя лучше подошли к образу царя-дворника.

Наряженный в стиле Аль Капоне Звездочет Сергея Балашова напоминал скорее мелкого шулера эпохи нэпа, чем мага-медиума двух миров. К тому же сверхвысокие ноты партии волшебника по-настоящему певцу не удались — дребезжащий фальцет взбирался на них крайне неуклюже. Голосистым оказался старший сын царя Михаил Векуа (Гвидон), в то время как вокал Дмитрия Кондраткова (Афрон) и Дениса Макарова (Полкан) был совсем не ярким. Наталья Горелик-Оленина (Амелфа) старательно изображала работающую «под дурочку» опытную придворную интриганку, но образ мог бы получиться более цельным, если бы не возрастные проблемы с голосом и постоянная каша во рту.

В спектакле много занимательного, необычного, но зачастую идущего поперек музыки, действия. Понятно, что сказка Корсакова — Пушкина не из веселых, но стремление авторов сделать ужастик пострашнее, много хуже того, что уже заложено пародийно-гротескным либретто и то магически-притягательной, то шаржированной, остро сатирической музыкой, сыграло с театром злую шутку. Напрашивается вопрос: какие невеселые мысли заставили Александра Тителя, чьи блистательные спектакли украшали и украшают не одну сцену нашей страны, так поступить с оперой Римского-Корсакова? Так изуродовать ее, как Бог черепаху?..

*11 апреля 2003, «Новости оперы»*

### «Тоска» эпохи реконструкции

*Несмотря на идущие полным ходом строительные работы (которые по планам завершатся только к сентябрю 2005 года) на Большой Дмитровке и, как следствие, отсутствие нормальных условий для творчества, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, скитаясь по чужим площадкам (Новая сцена Большого, Молодежный театр, Театр армии), продолжает свой сезон. И даже отваживается на новые работы.*

На днях на сцене Детского музыкального театра имени Наталии Сац временно бездомный коллектив представил свою первую премьеру «эпохи реконструкции» — бессмертную пуччиниевскую «Тоску». Театр во второй раз обращается к этому шедевру мировой оперной классики — последний спектакль прежней постановки, удерживавшейся в репертуаре более двадцати лет, состоялся в теперь уже далеком 1980-м — да и вообще Пуччини в последние годы в чести у нынешних художественных руководителей: «Богема» в постановке Александра Тителя и «Мадам Баттерфляй» Людмилы Налётовой — обе с блистательной Ольгой Гурыковой в заглавных партиях — снискали любовь публики и лояльность критики, за что и получили в свое время заслуженные «Золотые маски». Тем удивительнее было не найти имя примадонны театра с уже мировой репутацией не только в премьерной программке, но и в составах вообще. Впрочем, о том, что Гурыкова не будет петь «Тоску» можно было догадаться — еще в октябре прошлого года театр открывал свой сезон в Зале им. Чайковского концертным исполнением этой оперы без участия самой своей знаменитой певицы. Но почему — все равно непонятно, ибо роль и партия римской красавицы как нельзя в пору должна была бы прийтись молодой звезде.

Нынешняя «Тоска» решена очень камерно и во многом прямолинейно: режиссер Людмила Налётова и художник Елена Степанова делают ее пространство мрачным и замкнутым, лишь иногда разрываемым постоянно меняющим очертания белесым экранным задником. Антураж минимален, хотя, в общем-то, все необходимое есть — и мольберт художника, и бюро начальника полиции, и кушетка, на которой разворачиваются страсти второго акта. Основная цветовая гамма — черно-белая, ужасно модная ныне в Москве (такие максимально полярные по всем параметрам спектакли, как «Хованщина» в Большом и «Гершвин-гала» в «Геликоне» выдержаны в ней же), но с вкраплениями кирпично-красного и золотистого. Мужчины без всяких экивоков и подтекстов обряжены однозначно — страдалец Каварадосси в белую рубаху, изверг Скарпия — в черный камзол, и лишь для главной героини предложено некое колористическое развитие: белое, почти невестинно платье для любовного первого акта, красное — для кровавого второго, и черное, цвета смерти — для трагического финала. Образы героев



также решены более чем традиционно — Налётова просто рассказывает давно известную драматическую историю, но все же с некоторыми собственными новациями, главная из которых — харакири Тоски вместо привычного прыжка с крыши замка Святого Ангела.

Музыкальное решение спектакля не вызывает особых нареканий, но и не одаривает какими-то откровениями: все просто и по-ремесленному добротнo. Оркестр под управлением опытного Вольфа Горелика звучал слаженно и корректно (и даже знаменитое соло меди в начале третьего акта вышло сносно), но куда менее вдохновенно, чем на октябрьском концертном исполнении. Хор театра по-прежнему остается его ахиллесовой пятой, в то время как детская хоровая капелла Марии Струве не по-школярски артистична и музыкальна.

В главной партии дебютировала недавняя выпускница Московской консерватории Ирина Ващенко. Певица, безусловно, обладает и голосом, и внешностью (хотя несколько непривычно было видеть Тоску блондинкой), и темпераментом для этой знаковой роли всей оперной литературы, однако хотелось бы пожелать ей большего самоконтроля — нередко в самых напряженных местах Ващенко срывается на крик и мелодекламацию, чего в этой опере, и без того представляющей собой чрезмерное нагромождение страстей на единицу времени, делать категорически нельзя, ибо подобное решение образа способно свести высокую мелодраму к вульгарной разборке. Да и над верхним регистром своего красивого сопрано певице еще предстоит поработать — крайние ноты не стабильны, берутся с усилием, отчего, например, ожидаемый всеми меломанами си-бемоль в кульминации «Vissi d'arte» вышел смазанным. Мастеровитый Евгений Поликанин решает образ своего героя несколько одномерно — но, тем не менее, его злобную и похотливую сущность выявляет очень убедительно, словно помимо Скарпия здесь одновременно собрались все баритональные злодеи — от Яго и Карлоса из «Силы судьбы» до Джека Ренса из «Девушки с Запада» и Микеле из «Плаща». Пение Михаила Урусова (Каварадосси) трудно оценивать в категориях классического вокала — потенциал его крупного голоса огромен, но недостатки школы просто вопиющи, поэтому, несмотря на отдельные удачи (и, прежде всего, хитовую арию «E lucevan le stelle»), «цыганская» манера певца с подъездами чуть ли не к каждой ноте и периодическим вываливанием звука из вокальной позиции способна восхитить разве что какого-нибудь оперного неопита. В актерском плане Урусов ожил только к середине оперы, хотя от него (помня хотя бы его превосходную работу в прокофьевском «Игроке») вполне можно было бы ожидать большего. Из исполнителей маленьких партий отменную голосистость продемонстрировал стажер Михаил Векуа (Сполетта), чей тенор вполне может претендовать на ведущие партии, если бы не, увы, слишком небольшой рост певца.

Новая «Тоска» — акт не только, и не столько художественный, хотя она, безусловно, обладает определенными достоинствами. Это скорее

акт политический — показать, что театр жив, работает, и способен осилить не какую-нибудь безделицу, но сложнейшие опусы мировой классики. Что ж, честь ему и хвала, а мы остаемся в ожидании обновленной сцены и обещанных на лето и осень шлягеров — вердиевских «Травиаты» и «Трубадура».

14 февраля 2004, «Прекрасное пение»

### **Филармонические редкости**

*Нынешний сезон Московской филармонии богат на оперные премьеры. Новый менеджмент учитывает промахи прошлого руководства и пытается привнести в филармонические залы свежую струю. Прежде всего это касается Зала им. Чайковского, чей подновленный антураж сегодня призван демонстрировать новые стратегии в организации концертного дела.*

Из академических мероприятий именно оперные представления в прошлые сезоны собирали наибольшее количество публики в амфитеатре на Триумфальной, и именно этот опыт учтен в нынешнем сезоне. Правда, благосклонностью московской публики пользовались преимущественно итальянские оперы, причем вне зависимости от качества исполнения, в то время как отечественные опусы, завсегда на родине считавшиеся скучноватыми (исключение родные меломаны делают в отношении всего нескольких русских опер — «Онегин», «Иоланта», «Пиковая», быть может, «Князь Игорь» или «Царская невеста»), по-прежнему неспособны собрать полный зал, даже, несмотря на харизматичного Валерия Гергиева за пультом. Тем не менее, филармония предлагает в этом сезоне немало редко звучащих в Москве и России опер, не только ориентируясь на вкусы публики, но и вдохновляясь своей просветительской миссией, коею руководствоваться она должна априори. Некоторые из этих опер прозвучат в исполнении нефилармонических коллективов и солистов, некоторые будут даны силами самой филармонии, иные же проекты — плод совместных усилий.

В течение всего лишь одной декабрьской недели в Зале им. Чайковского прозвучали две оперы — крайне редкие гости на отечественных оперных сценах. В первый вечер в концертном исполнении был дан бетховенский «Фиделио», опера, сколь популярная в немецкоговорящих странах, да и на Западе вообще, столь невостребованная у нас. Отечественных постановок единственного театрального произведения последнего венского классика можно по пальцам пересчитать. Впервые в России оно появилось только в конце XIX века — из-за тираноборческих идей, проповедуемых в опере, царская цензура долго не пускала ее

на сцену. Но не только в этом причина позднего пришествия «Фиделио» в Россию: если уж симфонические опусы композитора казались его современникам слишком новаторскими и непонятными, то оперный Бетховен вообще воспринимался с трудом — действительно, что это за опера, где нет ни одной запоминающейся арии, способной раз и навсегда пленить слух меломана? Первая постановка «Фиделио» состоялась в Большом театре силами студентов Московской консерватории: успеха она не имела и сошла со сцены после двух показов, несмотря на Марию Климентову (первую Татьяну в «Онегине» и Оксану в «Черевичках») в партии Леоноры. Не слишком счастливой была судьба и выдающегося в музыкальном отношении спектакля Александра Мелик-Пашаева середины 1950-х, в котором блистали великий Георгий Нэлепп и только начинавшая свой путь Галина Вишневская, — с закрытием тогдашнего филиала Большого в 1959 году на ремонт он был снят с репертуара. К двухсотлетию Бетховена в 1970 году фрагменты «Фиделио» звучали в концертном исполнении с Маквалой Касрашвили в заглавной партии. Вот, пожалуй, и все.

Нынешним обращением к бетховенскому шедевру мы обязаны завершающемуся году Германии в России, а также инициативе выдающегося немецкого дирижера Томаса Зандерлинга. То, что для Зандерлинга «Фиделио» что-то такое же родное и естественное, как, скажем, для нас «Жизнь за царя», стало очевидно с первых тактов увертюры — дирижер абсолютно точен в прочтении бетховенской партитуры, ее стиль и эстетика — повседневный его язык. Зандерлинг идеально выстроил баланс как оркестровых групп, так и солистов с оркестром. Исключительно цельными, ювелирной выделки получились все многочисленные вокальные ансамбли, коими прямо-таки нашпигована опера. В какой-то степени Зандерлинг показал себя здесь настоящим аутентистом, поскольку в своем стремлении очистить опус от излишней псевдогероической трескучести, он сделал его более близким Моцарту, нежели Вагнеру. Единственно, где дирижер «допустил» немного звучания от позднего Бетховена, был финал оперы, явившийся настоящим гимном разуму и свободе, выдержанный в характере знаменитого финала 9-й симфонии. К сожалению, оркестр Московской филармонии не во всем был адекватен талантливому замыслу дирижера, особенно подводила группа медных духовых инструментов, не раз допускавшая досадные огрехи. В то же время никогда не блиставший хор Театра Станиславского и Немировича-Данченко, заметно усиленный приглашенными артистами, в целом справился с пафосом бетховенского стиля.

Сольные партии также в основном были исполнены станиславцами: вообще весь проект был анонсирован под маркой театра, хотя, справедливости ради, надо отметить, что ключевые фигуры — дирижер, оркестр и исполнительница центральной партии — вовсе не с Большой Дмитровки. На партию Леоноры была приглашена питерская певица Софья Худякова, оставившая в целом приятное впечатление — голос

подходящего для данной моцартианской интерпретации тембра и калибра (в нем не слишком много героического, но есть необходимая для Бетховена инструментальность звучания), достойная сценическая манера, неплохой немецкий. Несколько бледноватым получился Флорестан в исполнении Михаила Вишняка — голос, безусловно, есть, более того, это действительно хороший спинтовый звук, но слишком уж неэмоциональное пение и скованная манера держаться на сцене не способствовали созданию яркого образа. Зато по обыкновению переигрывал Дмитрий Степанович в партии злодея Дона Пизцаро, делая его не столько ужасным, сколько нелепо-комичным. На порядок выше самого себя (каким мы его обычно знаем по спектаклям родного театра) оказался Роман Улыбин в партии Рокко, весьма грациозно было пение Анастасии Бакастовой (Марцелина).

Второй филармонический вечер опять-таки был посвящен редкому гостю — «Царю Эдипу» Игоря Стравинского. Так же, как и опера Бетховена, «Эдип» до неприличия популярен на Западе и практически незнаком отечественной публике: объяснить такое невнимание отечественных театров к шедевр неоклассицизма вновь можно, пожалуй, только вкусами отечественной публики, предпочитающей традиционное и совершенно равнодушной к изыскам. На этот раз это был полностью проект филармонии, более того, проект, продолжающий линию, начатую в ноябре мариинской «Пиковой» — сценическая версия, кардинально преображающая строгий концертный зал. Идея сколь проста, столь и гениальна — ну где еще в Москве ставить трагедию Софокла, как не в Зале Чайковского, сконструированного по всем правилам древнегреческого театра? Жаль только, что идея эта привлекла столь малое внимание московской публики — зал был заполнен едва на половину: будто «Царя Эдипа» играют у нас, по меньшей мере, раз в неделю, и он уже порядком всем поднадоел. Вывод: наша широкая общественность ориентируется в основном на имена, и не сходить на Гергиева мог себе позволить разве что только очень ленивый.

Сценическим воплощением идеи занялся режиссер и сценограф Григорий Катаев. Сцену и задник он одел в кровавые цвета, изобразив на закрывающем орган планшете некое компьютерное подобие той самой ловушки, которую жестокие античные боги расставили главному герою. С колосников спускалась совершенно непонятная авангардистская фигура-конструкция, способная олицетворять что угодно и в конечном итоге не олицетворяющая ничего. Солисты и хор были обряжены в шикарные тяжелые хламиды, более напоминающие наряды придворных персидского царя Дария, нежели одеяния крито-микенской эпохи. Режиссура скупа и очевидна, видимо, по замыслу она должна быть максимально приближена к античной эстетике: статичный хор-комментатор, минимум движений у солистов, которые и не живые люди вовсе, а лишь маски античной драмы. Сами маски также присутствуют на сцене — разряженные истуканы расставлены еще до начала

представления и встречают вас, только лишь вы переступаете порог зрительного зала. И, тем не менее, вот такими минимальными средствами режиссеру удалось создать необходимую атмосферу — атмосферу давящего ужаса бессмысленного в своей жестокости античного мифа.

В музыкальном отношении «Эдип» оставил смешанное впечатление: были и удаchi, но были и откровенные провалы. К удачам можно отнести работу коллективов капеллы Валерия Полянского. Музыка XX века всегда была сильным коньком его камерного хора, и на этот раз он также не подкачал — все богатство хоровой партитуры, изысканные «вертикали и параллели» «стравинского» стиля были не просто грамотно озвучены, но в пении присутствовало ощущение брутальности, фатальности происходящего. Порадовал и оркестр — несмотря на отдельные шероховатости, игра была слаженной и осмысленной. Полянского принято упрекать в излишней педантичности и некоторой «мертвенной усталости» стиля, в продуцировании «неживой» музыки, однако для данного опуса такая «интерпретация отстранения» пришлась как нельзя кстати. С заглавной партией блестяще справился солист Большого театра Всеволод Гривнов, сумевший продемонстрировать здесь лучшие качества как собственно своего голоса, так и интеллектуального стиля пения, который он культивирует. Убедителен был и Виталий Ефанов в партии Тиресия. Совершенно не прозвучал глухой бас Андрея Фетисова (Креон), оставив ощущения прорехи на партитуре оперы. Абсолютной неудачей можно назвать Людмилу Кузнецову в партии Иокасты: невозможно мучительно после записей, где в партии фиванской царицы блистают Елена Образцова или Джесси Норман, слушать этот надсадный, задавленный звук, более напоминающий вой, чем пение, недотянутые, неустойчивые верхи, урчание вместо нижнего регистра. Музыка, какую дал Стравинский Иокасте, красива и изысканна, эта партия — одна из лучших, что были написаны для меццо-сопрано в XX веке, и выбор Кузнецовой, у которой по определению нет данных для этой роли, вызывает, по меньшей мере, недоумение. Если найти хорошего тенора или настоящее драматическое сопрано действительно не просто, то уж приличными меццо-сопрано Россию Бог не обделил! Роль чтеца была поручена Игорю Яцко, который без особых оттенков прокричал свой текст, в то время как его пластическое решение можно признать интересным.

Филармонические умы задумали хорошее дело — с одной стороны, знакомство московской публики с редкими оперными произведениями, с другой — оригинальное использование мейерхольдовской чаши на Триумфальной, которая оказалась более чем подходящей для настоящего театра. Будем надеяться, что жизнь этого начинания не ограничится только текущим сезоном.

*22 декабря 2004, «Прекрасное пение»*

### Так поступают в «Стасике»

*Юбилейный год Моцарта продолжается. И хотя в Москве он не так уж и богат на события, все же каждый из столичных музыкальных театров решил отметить своей собственной моцартовской работой. Особенной популярностью вдруг стала пользоваться «Волшебная флейта», которая в нынешнем сезоне идет аж на трех московских сценах. И тем заметнее редкие исключения, одним из которых стала состоявшаяся на днях премьера в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.*

Театр с самым длинным в столице названием переживает не самые лучшие времена. И хотя сегодня дважды погорелец обживает новое пространство евроремонтов, открытие основной сцены все еще остается под вопросом. Людям, годами и десятилетиями ходившим в старый добрый МАМТ, тесный, но уютный, здание на Большой Дмитровке после реконструкции представляется материализовавшимся воплощением сюрреализма: вопреки всем законам физики пространство вдруг расширилось, переструктурировалось, и, откуда ни возмись, явило изумленному зрителю массу лестниц, переходов, фойе и т.п.

Апофеозом этого превращения выглядит гигантский атриум, образовавшийся на месте внутреннего театрального дворика, увенчанного стеклянной крышей. Бывший купеческий клуб невозможно узнать ни при каких обстоятельствах: все не то. Пока новые пространства гулки и не обжиты, зато у театра теперь есть возможность разместить для всеобщего обозрения колоссальные музейные фонды, накопленные за восемь десятилетий истории: уже сегодня со старых фотографий смотрят звезды давно отшумевших сезонов — Владимир Канделаки и Галина Писаренко, Анатолий Мищевский и Любовь Казарновская, Лев Михайлов и Евгений Колобов...

За три года реконструкции труппа в основном сохранена, хотя самые интересные певцы, делавшие имя театру в последние «предпожарные» сезоны, скорее всего, уже не вернуться — роскошное меццо Елены Манистиной прочно обосновалось в Большом, тенор Ахмеда Агади с цыганской слезой теперь звучит в Мариинке, а сопрано Ольга Гурякова вообще превратилась в звезду международной конвертации и давно не появлялась в Москве.

Пока не готова большая сцена, на вновь созданной малой уже отыграли вторую премьеру. Первой минувшей зимой была оперетта Шостаковича «Москва, Черёмушки», теперь пришла очередь редкой на московских подмостках моцартовской гостьи: Александр Титель и Вольф Горелик поставили игривую драму «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных».

Честно говоря, так называемая малая сцена не слишком пригодна для оперных спектаклей. Здесь нет не то что оркестровой ямы, а вообще



места для оркестра — поэтому, размещенный на огромной платформе, он висит над головами публики. В зале тяжелая акустика и, несмотря на то, что зрители сидят в двух шагах от певцов, последних частенько плохо слышно. Слишком близкий контакт публики и артистов напрочь убивает всякую тайну театра — кроме того, весь спектакль вы вынуждены изо всех сил крутить головой, поскольку охватить взглядом одновременно всю сцену не представляется возможным. Ко всему прочему, вас не покидает стойкое ощущение, что вы не в театре, а в каком-нибудь ангаре, или на складе — настолько скучно и убого «авангардно-индустриально-офисное» оформление нового зала.

Сегодня налицо неравномерность эстетического развития московских музыкальных театров. Если в Большом только приступают к освоению языка театрального модернизма, а в «Геликоне» уже порядком подустали от экспериментов и пытаются делать реалистические спектакли, то в театре Станиславского увлечение «актуализациями» — в самом разгаре.

Тон задает главный режиссер: на этот раз Титель перенес действие «Cosi» в первую половину XX века, поместив героев в дом инвалидов. Здесь все женщины без исключения — медсестры, а мужчины — пациенты с разной степенью недужности: у кого-то больше (как у Дона Альфонсо, передвигающегося в инвалидной коляске), у кого-то меньше.

Во все зеркало сцены, в три ряда возвышаются бамбуковые заросли — что они олицетворяют (корейскую или вьетнамскую кампанию американцев? французов в Индокитае?) понять не удалось, зато утомить зрение и вообще нервную систему получилось изрядно, поскольку к концу спектакля от обилия бамбука в глазах основательно рябило.

Не обошлось в игривой драме и без элементов эротики: девушки постоянно демонстрировали свое роскошное нижнее белье, а мужчины — волосатую грудь; Гульельмо увозит распластавшуюся Дорабеллу на кровати-каталке за кулисы со вполне определенными намерениями, а Феррандо и Фьордилиджи устраивают стрип-шоу прямо на авансцене.

Самый сильный своей непонятностью ход режиссуры — это финал, когда после окончательного разоблачения легкомысленных сестер — и вроде бы примирения — юноши, похватав свои рюкзаки, стремительно удаляются (по-видимому, вновь на войну), а на их место заступает новая пара любителей тыловых романов.

Музыкальная сторона первой полноценной оперной премьеры Театра Станиславского и Немировича-Данченко порадовала как никогда. Во-первых, это отменно вышколенный оркестр, от которого такой качественной, стилистически достоверной игры я не слышал никогда. Во-вторых, это солисты — несмотря на неопытность и «незвездность» практически всех участников, молодые вокалисты демонстрировали весьма похвальный уровень мастерства и ничуть не пасовали перед чрезвычайными вокальными трудностями, коими насытил свою оперу Моцарт.

Особенно хочется отметить Анастасию Бакастову (Фьордилиджи), Елену Максимову (Деспина) и Алексея Кудрю (Феррандо), не только отлично справившимися со своими партиями, но и проявившими недюжинный артистизм. Именно благодаря солистам и достаточно высокому общему музыкальному уровню спектакль получился интересным и живым.

30 мая 2006, «Прекрасное пение»

### Лучше уж не быть

*Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко все больше и больше начинает жить полной жизнью: после многих лет пожаров, реконструкций и всякого рода иных неустроенностей. В прошлом году оперная труппа предложила целых четыре новых оперных постановки и впервые вышла в лидеры столичного сезона, обогнав вечно неугомонную «Геликон-оперу». В новом сезоне оперных премьер также четыре, причем если в прошлом две камерные оперы XVIII века на малой сцене шли в один вечер, то теперь и малая, и большая сцена предложат четыре больших, полноформатных спектакля. Как и полагается, основная сцена будет отдана классике — в феврале нас ожидает «Лючия ди Ламмермур», в июне — «Вертер». Малая — экспериментам.*

Первой ласточкой на этом пути стала мировая премьера оперы екатеринбургского композитора Владимира Кобекина «Гамлет» с весьма оригинальным подзаголовком: «Гамлет (датский) (российская) комедия». Современная опера все больше и больше начинает занимать отечественный оперный театр и это, безусловно, отрадная тенденция. Ибо без новых произведений жанр вымрет — к гадалке не ходи. Однако почти все новые произведения редко приносят удовлетворение: музыка либо вторична, подражательна, либо скучна, либо вообще неудобоварима; либретто — эпатажные, но не трогающие глубин души.

Кобекин считается одним из лидеров российской оперы: он давно и много пишет для музыкального театра, в его портфолио — 12 опер, большинство из которых поставлены в российских театрах или за рубежом (например, на фестивале в немецком Локкуме усилиями либреттиста его трех опер Алексея Парина). Отечественная критика давно признала его классиком, одним из самых серьезных оперных композиторов современности.

Безусловно, ваш покорный слуга не смеет ставить под сомнение выводы маститых музыковедов и мастодонтов музыкальной критики. Выскажу лишь свое сугубо субъективное мнение. Впервые столкнуться

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)