

Вера Савинцева

Отзвуки театра

Избранные рецензии



Вера Савинцева
Отзвуки театра.
Избранные рецензии

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=19206540
ISBN 9785447494063*

Аннотация

В сборнике «Отзвуки театра» представлены рецензии 2008—2015 гг, публиковавшиеся в газете «Мариинский театр», «Санкт-Петербургский театральный вестник», «Испания по-русски» (rusinn.com) и других. Часть материалов публикуется впервые. Для обложки использована иллюстрация «Аллегория слушания» Яна ван Балена.

Содержание

Предисловие	5
Глинкиниана Чайковского	6
Нормальная музыка фестиваля	10
«Территория» – 2008	
1. «Нормальная музыка»	10
2. Симфонический перформанс	14
«Воцтек»: в контексте традиций	21
Театральный Реквием	26
Новогодние секреты Теодора Курентзиса	34
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Отзвуки театра
Избранные рецензии
Вера Савинцева

© Вера Савинцева, 2016

ISBN 978-5-4474-9406-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

Уважаемые читатели,

В сборнике представлены рецензии 2008—2015 годов, частично опубликованные в изданиях «Мариинский театр», «Санкт-Петербургский музыкальный вестник», «rusinn.com» («Испания по-русски»). Часть материалов публикуется впервые.

Автор выражает благодарность редактору газеты «Мариинский театр» И. Г. Райскину, редактору издания rusinn.com Лоле Мачадо, пресс-службе Пермского оперного театра (в сборнике использованы фотографии Антона Завьялова, Алексея Гущина, Эдварда Тихонова, Павла Семянникова и других), а также докт. иск. Полоцкой Е. Е. за ценные замечания.

Вера Савинцева

Глинкиниана Чайковского Юбилейный спектакль Елены Образцовой: опера «Пиковая дама» в Михайловском театре

Известно, что в рукописи Чайковского список действующих лиц оперы «Пиковая дама» начинается с Графини (на это указывает исследователь творчества Чайковского П. Е. Вайдман). Интерпретация этой знаковой партии становится центром и «точкой притяжения» всех драматургических линий в спектакле. Это качество драматургии воплощено в спектакле, который прошел на сцене Михайловского театра 4 июля 2008 года и был посвящен юбилейному, тысячному воплощению образа Графини Еленой Образцовой. Напомним – певица впервые исполнила партию Графини в самом начале своей творческой карьеры – двадцатипятилетней, 10 января 1965 года, в Большом театре.

Нынешний спектакль Михайловского классичен (режиссер – Станислав Гаудасинский, сценография – Семен Пастух). Сценическое пространство организовано симметричными линиями, декорацией всех картин, кроме последней, становится решетка Летнего сада. Лишь постепенно смыкается пространственная перспектива, теряется из виду Адми-

ралтейская игла, уходит небесная голубизна. Декорация картины в Игорном доме – камерная, «закрытая», тем не менее сукно игрового стола не довлеет, а вписано в изысканный интерьер, по цветовой гамме напоминающий Малахитовый зал Зимнего дворца.

В постановке Михайловского театра опера Чайковского предстает обобщением трехвековой традиции. Эстетика придворной Пасторали пронизывает весь спектакль. Танцы поставлены в стилизованных исторических костюмах (хореограф – Никита Долгушин, художник по костюмам – Галина Соловьева), в придворных картинах ничто «не нарушает «бонтон». В конце Третьей картины образ императрицы Екатерины II представлен на сцене.

Интерпретация оркестровой части (дирижер – Станислав Кочановский) – сдержанная, внимательная к деталям артикуляции, элементам танцевальности – заставляет вспомнить о «моцартиане» Чайковского. Лирические сцены Германа и Лизы (Оксана Крамарева, Василий Спичко) полны трепетности, теплоты, живого чувства. Эмоциональный ток «симфонической оперы» (Б. Асафьев) – словно под строгим аристократическим контролем, эмоции прорываются наружу лишь в нескольких моментах – в том числе в сцене Грозы, где убедительно акцентирована роль ударных. Выделены также драматические кульминации Пятой и Шестой картин, которые звучат скорее личностной драмой, крушением внутренних позиций, здесь акцентированы не столько жанровые

истоки, сколько параллель женских судеб Графини и Лизы: траурный финал Пятой картины звучит мягче, скорее элегично, вместе с тем заключительное проведение оркестровой темы в Шестой картине полно «бури и натиска».

Партия Графини тщательно проработана в вокальном и актерском плане, насыщена множеством тонких интонационных деталей, тончайшими *pianissimo*. Даже явление Призрака лишено inferнальных черт, скорее напоминает мистическую, чуть отстраненную «теневую» лирику, более свойственную балетному жанру. Исполнение французской арии (из оперы Гретри) воплощает уточенность, аристократизм, душевное тепло, мягкость, женственность, обаяние... Елена Образцова раскрывает непревзойденное мастерство вокального пения, детальность динамических и тембровых оттенков, а интерпретацию двух одинаковых куплетов с прямо противоположным смыслом можно воспринимать как образ глинкинианы Чайковского¹.

Коллектив Михайловского театра после реконструкции еще не стал вполне сложившимся организмом. Тем не менее, некоторые исполнительские шероховатости вписываются в интерпретацию оперы, дополняют общую картину, а интонационные неточности воссоздают поэтичную бытовую атмосферу. Партия Томского (Николай Копылов) лишена демонических inferнальных черт, насыщена галантной кантиленой.

¹ Напомним о романсах Глинки «Сомнение», «Не искушай» и других.

В то же время в спектакле Михайловского театра такое детальное, вдумчивое, разноплановое интонирование куплетной формы, которое представляет Елена Образцова в партии главной героини – словно бы не под силу ни исполнителям придворной Пасторали (Прилепа – Светлана Мончак, Милотов – Наталья Яркова), ни Томскому, ни Елецкому (Дмитрий Даров), ни даже Герману в его финальной арии «Что наша жизнь? – Игра!». Все эти персонажи так и остаются «в тени», под гипнотическим влиянием Арии Гретри.

Юбилейный спектакль Елены Образцовой раскрывает значительный акцент на лирических, бытовых сценах. Возможно, такое решение представляет некоторую полемику не только с идущей ныне версией Мариинского, но и с постановкой Мейерхольда, которая была представлена на сцене Михайловского в 1935 году, в то же время, следуя за Мейерхольдом в ключевых моментах: «Выделяя в Графине властную силу женщины, он отнял у нее палку и вручил веер: «Почти нет старости!»»²

04.07. 2008.

² В. Э. Мейерхольд. Пиковая дама. Замысел. Воплощение. Судьба. Документы и материалы. Спб., 1994.

Нормальная музыка фестиваля «Территория» – 2008

1. «Нормальная музыка»

В Москве с 30 сентября по 10 октября состоялся Третий театральный фестиваль «Территория», включавший в себя обширную полижанровую программу. В числе музыкальных событий фестиваля – дирижерский мастер-класс Теодора Курентзиса, музыкальные фантазии-комментарии на тему «Реквиема» Моцарта и несколько премьер, написанных современными композиторами специально для фестиваля, которые состоялись 8 октября в проекте «Музыка без границ» в Центре Павла Слободкина.

Мастер-класс Теодора Курентзиса «Зачем оркестру нужен дирижер» – менее всего имел дидактический характер. Дирижировать приглашались люди из публики, порой даже почти без музыкальной подготовки. Смелчакам, вызвавшимся на рискованный эксперимент, по ходу дела подсказывали размер, напоминали схему дирижирования, уточняли единицу пульсации. «Смотрите, оркестр играет сам. Почему у вас не играет? – Потому что исполнитель должен знать, что он хочет. – Смотрите, я сыграю вот так, но они мне не пове-

рят. А сейчас сделаю так, и поверят». В мастер-классе приняли участие композитор Сергей Загний и критик Екатерина Бирюкова. Происходящее захватывало множественностью смысловых акцентов, многогранностью возможностей интерпретации. Оркестр и хор чутко реагировали на малейшие детали. Нашлось место даже парадоксальным шуткам на моцартовском материале:

– А вечером они устанут и будут играть вот так (с ленцой, чуть ли не зевая).

Вечерний концерт включал в себя еще более ошеломляющие контрасты игрового и серьезного. Остросатирическое сочинение Бориса Филановского «Нормальное» (на текст В. Сорокина) воссоздало атмосферу заседания редколлегии советского литжурнала. К «экстремальному вокалу» ведущего заседание (в исполнении самого композитора) по ходу дела подключались оркестранты и даже сам маэстро. Звукоподражательные и изобразительные приемы воплощали множество оттенков всеобщего «одобрямс» – равнодушие, пренебрежение, скука, икота, образы «клюющих носом», клонящихся в сон... Произведение, завершившееся утверждением: «нормальный Филановский. Нормальная музыка» – вызвало несколько провокационный вопрос: была ли в нем хоть одна темперированная нота?

После столь темпераментно воссозданных оттенков сарказма, иронии, насмешки – требовались значительные усилия для переключения в серьезный, философско-медитатив-

ный план. Сочинение Антона Батагова «Человек, который стал радугой» воплощает образы тибетских буддийских легенд. Выразительные краски музыкальной радуги воплощены посредством бесконечно длящихся звучностей струнных педалей, ударных, тамтама; по контрасту с предыдущим опусом в этой музыкальной медитации воплощен возвышенный, трепетный образ.

Во втором отделении слушателей ждала еще одна интерпретация моцартовского Реквиема, который изначально был представлен как неоконченный фрагмент. Моцарт успел завершить лишь 8 тактов «Lacrimoza», а все, что мы привыкли слышать дальше – «это не Моцарт, это Зюсмайр» – весьма категорично объявил Теодор Курентзис. «Фантазии-комментарии» на тему моцартовского Реквиема включали в себя части, завершенные Моцартом, а также несколько частей, которые дописали по заказу композиторы Антон Сафонов, Сергей Загний (еще два изначально предполагавшихся фрагмента остались неосуществленными). Интерпретации частей, законченных Моцартом, были свойственны сдержанность динамического диапазона, акцент на звучности низких регистров. Из выразительного, насыщенного деталями *piano* первых актов «Lacrimoza» маэстро вывел звучность оркестра на экспрессивную кульминацию («Ex favilla») и снял, обозначив паузу...

...Такие моменты тишины в зале стоят бурных оваций, продолжительных аплодисментов, выкриков «браво»...

А потом вновь нашлось место игровому элементу: в часть «Osanna», досочиненную Сергеем Загнием, вопреки каноническому тексту мессы, была вписана легенда о черном человеке, прозвучавшая на русском языке, в жанре духовного стиха. В этой части концерта, задуманного как своеобразный стилистический диалог (прозвучали также «Sanctus» Владимира Николаева и «Benedictus» Сергея Загния, еще две ранее запланированные части оказались к премьере не готовы) – акцентировались скорее моменты стилизованных созвучий, обошлось без авангардных экспериментов, не возникало сомнений относительно актуальности темпированного строя. Целостности «фантазий-комментариев» способствовала дважды прозвучавшая fuga: репризное повторение «Kyrie Eleison» в финале было сохранено. Нет необходимости подчеркивать, что исполнение было безукоризненно качественным, при этом второе проведение было исполнено иначе, чем первое – теперь словно бы не поиск пути «ощупью» в открытой еще перспективе, но на едином дыхании, как непреложная данность, создавая ощущение свершившейся бытийности... (Дирижер Теодор Курентзис, оркестр Musica Aeterna Ensemble и хор The New Siberian Singers, солисты Вероника Джигоева, Светлана Шилова, Мартин Хилл и Корнелиус Хауптман.)

2. Симфонический перформанс

Две оперных премьеры фестиваля «Территория», прошедшие 10—11 октября в помещении ЦСИ «Винзавод», в большей мере создавали акцент на режиссерском решении камерной оперы и представляли игру с пространственностью, собственно-акустической и специфически-музыкальной. Целенаправленность слушательской установки (сидеть и внимательно слушать трудную современную музыку) – была изначально подвергнута сомнению: зрителям-слушателям необходимо было передвигаться по лабиринтам Центра современного искусства «Винзавод». Кирилл Серебренников акцентирует активность и свободу зрителя, открытость концепции спектакля: по его мнению, зритель «собирает спектакль у себя в голове из фрагментов, которые он видит или слышит».

Поставленная задача предполагает гибкость слушательских, зрительских реакций; бытовое и художественное пространство совмещаются, перемешиваются. Помимо ситуативной необходимости передвижения, размещения, освоения пространства собственно-территориального – моделировались образы то пленэрного пространства, то храмового, то актового зала, то аэропорта с вертолетами, каждый раз создавая новые акустические реалии. Соотнесение этих художественно-смысловых планов с реальной акустикой в ароч-

ных лабиринтах ЦСИ «Винзавод» (а также моделированием каждый раз в новом контексте музыкально-пространственных образов) – могла бы быть предметом отдельного размышления.

Постановка использовала также элементы мультимедийных инсталляций, наиболее эффектно примененных в сценической кантате греческого композитора Андреаса Мустукиса «Богини из машины». Это сочинение было задумано как диалог с К. Штокхаузеном (а именно, его «Helikopter-Streichquartett»); на видеоэкран проецировалось изображение вертолета, в то же время зрители чувствовали ветер от его вращающегося винта и слышали оглушительный шум. Кантата представляла арии четырех героинь (это Эринии – богини войны), которые поются прямо в вертолетах. Шум пропеллеров, предельный уровень громкости, физическое ощущение вибрации – такие приемы своей наивностью, эффективностью, увлеченностью в воссоздании технократических эффектов напомнили старые добрые классические оперы, например «Pacifich-231» Онеггера. Однако, как же петь-то в таком шумовом поле? Приходится использовать микрофон, и даже в этом случае *Speechstimme* с трудом перекрывает шумовой фон. Возникает ощущение предельного эмоционального напряжения, которое, возможно, не вполне оправдано, скорее задано условиями сюжета.

Философская коллизия жизни-боли объединяет обе премьеры этого вечера. Под звуки заключительного хора сцени-

ческой кантаты показана серия военных фотографий, воссоздающих выразительные образы людей, их лиц, рук, деталей быта. Этот неожиданно современный, несколько публицистический внешний ряд сочетается с возвышенными, обобщающими музыкальными образами: широта музыкального дыхания, «бесконечность» длящихся хоровых педалей, колокольных звучностей вбирает в себя краткость мгновений, выхваченных из жизни, окутывая сегодняшние, сиюминутные образы теплом, живым трепетом, несуетностью...

Для второй премьеры – оперы «Станция» Алексея Сюмака – под гулками, сумрачными, несколько подавляющими сводами складских помещений ЦСИ «Винзавод» весьма убедительно выстроена декорация захолустного железнодорожного тупичка. Зрители рассаживаются вдоль железнодорожного полотна, словно бы ожидая электричку, проходят в следующий зал прямо по шпалам, на которых еще минуту назад разыгрывалось действие. Обстановка старого кладбища или «нехорошего места» опоэтизирована небуквальными параллелями с романтическими образами, возможно, из «Жизели».

Просветленная, «пленэрная» картина словно бы призвана воссоздать эстетику современной пасторали: актрисы в белых платицах-тюниках, на головах венки, под ноги артистам и слушателям разбрасывают цветы, почтальон-велосипедист вручает письмо (он же в конце делает памятный фотокادر). По ходу действия на заброшенной станции вырастает

тают деревья, расцветают цветы. Шагаловские образы «парения над кроватями» Поэта и Невесты воссоздаются средствами сценической пластики, здесь возникают вполне узнаваемые арабески.

Новизна режиссерских приемов (Кирилл Серебренников замыслил «прорыв в новое театральное пространство») сочетается с тщательной проработкой литературной части (либретто как той, так и другой премьеры полностью напечатано в буклетах). Общая атмосфера спектакля, по мысли их создателей, навеяна стихотворением «Станция» греческого поэта Мильтоса Сахтуриса. Текст либретто, написанный Димитрисом Яламасом, Теодором Курентзисом и Анной Орешниковой, включал в себя цитаты из Пауля Целана, Софокла, тексты на древнегреческом, немецком, иврите. В исполнении участвовали оркестр «MusicAeterna Ensemble» и хор «The New Siberian Singers»³ под управлением Теодора Курентзиса, солисты-певцы Михаил Давыдов, Алиса Гибца, Юлия Корпачева, экстремальный вокалист Борис Филановский, драматические артисты Андрей Кузичев, Ольга Баландина, Мария Аниканова и другие, и даже юные художественные гимнастки. Композитор Алексей Сюмак так комментирует замысел оперы: «Станция это, скажем так, метафизическое место, куда человек возвращается, чтобы побыть с собой наедине. Где он не испытывает боли. Как нам показалось, такой момент может возникнуть сразу после

³ Новое название хора – MusicAeterna

смерти».

Чувства дисгармонии, несправедливости пронизывают картину в больничной палате. Медицинские сестры в белых халатах разливают в рукомойники бордовую жидкость. Одна из них сбрасывает медицинский халат и обретает образ Невесты; следующая лирическая сцена, возможно, грезится герою, присевшему на краешек медицинской кровати... Затем зрителей разводят отсюда в два параллельных лабиринта: дамы отдельно, мужчины отдельно. Сцена разлуки, которая воспроизводится на кафельной стене виртуального туалета с помощью кинопроектора, почти однозначно воспринимается как личная драма – острое, взволнованное, трепетное переживание измены любимого (любимой). Текст либретто, однако, представляет эту сцену как диалог с навсегда ушедшим близким человеком – мамой.

Новая картина представляет спортивный пьедестал почета, на который поднимаются три гимнастки. Драматические страницы их жизни создают диссонантный, дисгармоничный, утонченный лирический образ, который в тексте либретто прописан тонко и детально, но в спектакле скорее обозначен эскизом, контуром – на фоне торжественной обстановки вручения наград, показательного гимнастического выступления юных школьников. В музыке же более ясно выражена лирическая диссонантность: речитативы, исполняемые в предельных темпах, словно бы скомканы, смяты, текст почти не различим на слух, остается общее впечатле-

ние взволнованной, захлебывающейся скороговорки – так, словно в этот торжественный момент в сознании победительниц мелькают драматические сцены из бытовой, домашней, личной жизни... Вместе с тем страницы древней истории, повествующие о несправедливости последних лет жизни Велизария (в партии хора), усиливают эффект имперской, величественной торжественности. В конце сцены отчетливо слышен голос: «На обратной стороне песни только о любви»...

Мимо некоторых моментов спектакля, по замыслу режиссера, надо просто пройти. Возвышенные храмовые образы певчих сочетаются с бытовой обстановкой комнаты, в которой печатает машинистка. Проходя вдоль и глядя на текст, машинально отмечаешь нестыковку внешнего образа, исторического контекста и терминологии, нехарактерной для времен успехов советской гимнастики. На выходе в глубине лабиринта – два буддийских монаха, погруженные в ритуал...

Последняя сцена вносит чувство гармонии, внутреннего покоя, здесь возвращаются образы пасторали-ретро, наиболее гармонично сочетаются разнородные элементы спектакля. Зрители вновь рассаживаются вдоль полотна уже знакомой станции, декорация представляет теперь по-весеннему расцветающие деревца, на сцене собираются все герои. Обобщающая роль более всего теперь принадлежит музыке: рондообразная композиция вновь и вновь возвращается

к ключевой фразе: «ибо они уж не расстанутся вовек», и воссоздает словно бы светский отзвук псалмодии, нецитатный, но глубоко врезавшийся в память, никак не отпускающий, всплывающий вновь и вновь... Целостность мелодической линии, эхообразные эффекты, пространственная широта – все это создавало ощущение света и воздуха, пленэрной открытости в замкнутом сумрачном помещении. Ради такого сочетания, очевидно, и было выбрано место действия и воссоздан весь симфонический перформанс.

10.10. 2008

«Воццек»: в контексте традиций

Большой театр представил премьеру оперы «Воццек» Берга. Это событие имеет несомненный просветительский оттенок: с момента ее создания опера исполнялась лишь в 1927 году в Ленинграде (на премьере присутствовал автор), а в Москве прозвучала впервые. Необычайная сложность ее музыкального языка, рациональная выверенность структуры, мрачная эстетика социальной драмы – все это и сегодня может представляться непомерно утомительным, отпугивающе-сложным даже для подготовленных музыкантов и, возможно, сузить аудиторию ее слушателей до узкого круга знатоков и ценителей.

Постановка Дмитрия Чернякова представляет 12 комнат (режиссер ассоциирует это решение с 12-тоновой звуковысотной системой) – почти одинаковых, по-современному просто обставленных – торшеры, простая мебель, в них живут люди, которые смотрят телевизоры и пользуются мобильниками. Все это, возможно, не вполне отчетливо создает фон для социальной драмы «маленького человека», но вместе с тем излучает домашнее тепло, камерность становится смысловым полем, смягчающим драматические, диссонантные отношения между людьми, а невыносимые личностные драмы выражаются мягко, на полутонах. Вместе с тем, сценическому решению свойственна кинематографичность: бе-

лые по черному титры с текстом либретто, черно-белые ширмы, раздвигаясь, создают иллюзию кинопросмотра. Нижняя треть сцены порой превращается в небольшой бар – кабачок, место отдыха, встреч и развертывания основного конфликта.

Спектакль представляет предельно бережное, деликатное отношение к трагическим крайностям сюжета, менее всего напоминающего социальную драму. Гротескные, саркастические моменты даны мягко, не акцентировано и все то, что могло бы быть воспринято как «раблезианские мотивы». Разумеется, сцена с Капитаном («Капитан» и «Доктор» у Черныкова – ролевые игры) не обошлась без сцены переодевания в камуфляж, выдергивания ремня, спадающих брюк; ощущение напряжения здесь дополнено физически напряженной, неустойчивой позой, гирей, которую он привязывает к стулу. В сцене с Доктором Воцек лежит на медицинской каталке и повторяет: «Мари, Мари», а Доктор, произнося наиболее самозабвенную тираду, валится с бортика дивана на пол. Вместе с тем даже хор спящих солдат почти не акцентирует звукоподражательные эффекты (храп), а интонируется как своеобразный ноктюрн.

Обыденный современный фон сочетается с необычайно тонким, детальным, внимательным отношением к внутреннему миру «маленького человека». Бережно и тонко переданы тончайшие лирические краски Колыбельной Мари, нежнейшее р – рр, изысканные тембровые оттенки, в числе которых – значимый для Малера и Шостаковича «волшебный»

тембр челюсты. Мари в интерпретации Марди Байерс – живой, эмоциональный человек, ищущий полноты жизни, раскрывающий в романе с Тамбурмажором сложную гамму оттенков – и внутренний дискомфорт, раскаяние, и привлекательные стороны земной чувственности.

Решающая в развитии внутреннего конфликта оперы сцена ревности между Воццеком и Мари вновь представляет «комнатное решение»: одиннадцать комнат заполнено исполнителями – инструменталистами, внешне разрозненными, как бы теряющими ансамблевую целостность, где каждый по отдельности исполняет свои партии. В двенадцатой происходит объяснение между героями. Мучительное ощущение попытки воссоздать целостность происходящего музыкального действия предоставляется зрителю.

«Комнатное» решение постановки теряет пейзажно-символические мотивы: «проклятое место» отказывается тем самым кабачком. Вместе с тем рельефно выделен конфликт «внутреннего плана», оппозиция уточенной лиричности, казалось бы, немислимая в подобных сюжетных обстоятельствах, и чувственной стихии, земного, низменного, танцевально-бытового начала, связанного с образом Тамбурмажора. В финале, в момент звучания оркестрового Реквиема – Воцтек не погибает, а покачиваясь в такт, продолжает вести безмолвный диалог с возлюбленной, уже неспособной ему ответить.

В финальной сцене оперы вновь 12 комнат. Мягким, ор-

ганичным взаимопониманием «с полуслова» смягчается даже трагическая развязка финала («какой-то шум»). Детские персонажи обсуждают то, что взрослым понятно как само собой разумеющееся. Сын Мари, у которого мама еще недавно отбирала телевизионный пульт, уверенным жестом включает телевизор.

Анонсы к спектаклю акцентируют влияние Берга на Шостаковича. Вместе с тем смысловые акценты постановки создают многоплановые, подчас весьма неожиданные параллели также и с оперной традицией 19 века: темой судьбы в «Кармен» (в связи с образом Мари – живой, темпераментной, эмоциональной) и драмой крушения внутренней цельности личности в опере «Отелло» (в связи с образом Воццека, воплощенным Георгом Ниглем; в исполнении Маркуса Айхе эта драматическая линия была выражена несколько менее рельефно).

Получился спектакль о такой способности всепоглощающе любить, и о такой невыносимой личностной дисгармонии в процессе утраты этого взаимопонимания – рядом с которой гротескные, остропародийные образы Капитана (Максим Пастер), Доктора (Петр Мигунов), Тамбурмажора (Роман Муратский) выглядят почти невинными бытовыми зарисовками.

Оркестровая драматургия (музыкальный руководитель постановки и дирижер – Теодор Курентзис), в полной мере воплощающая тонкости и перипетии в развитии кон-

фликта «внутреннего плана», выразительна и детальна: здесь и гротескные краски, и ясные, чистые тембры, и лирическая утонченность, и напряженный тембругармонический баланс в тутти, и обобщающая стихийно-эмоциональная мощь в звучании финального оркестрового Реквиема. При восприятии вспоминается любимое веберновское понятие «fasslichkeit» (ясность, наглядность, обозримость), возникает парадоксальное ощущение эстетической целостности представленного действия. Внутренний, смысловой план кажется настолько идущим вопреки, наперекор плану внешнему, сюжетно-событийному, что такое решение спектакля оказывается в области «парадоксальных сочетаний» (Л. Мазель), составляющих суть художественного обобщения. Спектакль в целом представил гармоничный исполнительский ансамбль, вызвал искреннюю реакцию публики, убеждающую, что музыканты не только убедительно представили сложнейшую оперу, но в ее интерпретации им удалось «дойти до самой сути».

24, 25 ноября 2009 года

Театральный Реквием

МХТ им. Чехова представил симфонический перформанс «Реквием» к 65-й годовщине окончания Второй мировой войны. Этот спектакль посвящен людям, погибшим от войн – «тем, кого убила и убивает война», призван артикулировать коллективную эмоцию: «я не хочу умирать!». В качестве прообраза создатели спектакля называют «Немецкий реквием» Брамса, «Военный реквием» Бриттена. Автор либретто Димитрис Яламас составил литературную основу по каноническому тексту мессы, Евангелию от Луки, православной богослужебной поэзии, а также документальным и художественным текстам 30—40-х годов, по Агнии Барто, Еврипиду и других авторов. Композитор Алексей Сюмак, написавший 11-частную вокально-симфоническую композицию, признается в желании говорить внятно, быть максимально доступным, оставаясь самим собой.

К участию в спектакле приглашены артисты разных поколений: самой юной участнице из России Лизе Арзамасовой – 12 лет, самому старшему – актеру из Израиля Якову Альперину – 86. «Это люди, знаковые для культуры, которые могут быть голосом своего народа. Чуткое сердце, социальная и человеческая ответственность, высочайший профессионализм, прекрасные, талантливые, годы над ними не властны, они имеют свое личное, серьезное отношение к войне, Вто-

рой мировой – катастрофе, у которой нет ни победителей, ни проигравших» – говорит режиссер Кирилл Серебренников.

Дирижер Теодор Курентзис подчеркивает проблему ответственности: «Опасность этого проекта в том, что люди приходят на похороны, подбирают слова, все хотят сказать правду, но часто врут. Поэтому мне кажется, что Сюмак делает Реквием не о покое души – потому что эти люди, участники войны и их потомки не могут быть в покое, потому что их наследники тоже могут погибнуть, и завтра будет война, и послезавтра будет война. Поэтому мы делаем Реквием о конце цивилизации».

Более оптимистична директор «Комеди Франсез» Мюриэль Майетт; она подчеркивает, что Шарлотта Дельбо, написавшая о постановке Мольера в Освенциме, нашла в себе силы, чтобы сопротивляться и выживать. «Мы тоже на мачте корабля и выберемся из этого шторма, убеждена французская актриса. – Слова обретают свой смысл и свой вес, когда они сказаны в театре – «когда говорят музы, умолкают пушки».

Олег Табаков бескомпромиссно расставляет личностные акценты: «Как русский участник проекта, я начну свое выступление словами А. С. Пушкина (актер читает стихотворение „Два чувства дивно близки нам“). Дальше надо при-

знать, что мое участие небескорыстно, постольку поскольку у меня детей четверо, внуков пятеро, стало быть, забота моя все-таки о том, что будет после, поскольку я твердо знаю, что жизни на нас не кончается. Поскольку довольно велик разброс возраста моих детей, старшему сыну 50, а младшей дочери 4 года, вы поймете безусловную корыстность моего участия в этом деле. Если же говорить о том, что мы можем сделать, я вижу здесь очень много, даже среди журналистов, людей молодых. Стало быть, все-таки, не изложение фактов, а некое преломление этой трагедии через язык искусства – вот, наверное, задачи и цель – глядишь, и вы что-то поймете, не только умом, но и захотите как-то передать своим детям, оберечь их. Оберечь. Может быть, еще и потому, что у каждого из здесь присутствующих кто-то погиб из близких, мне кажется, что наша затея, она имеет очень личностный характер. Как вы заметили, это не государственная, не правительственная затея. Это затея целой группы легкомысленных людей, начиная от автора и кончая актерами, которые захотели... знаете, это бывает у людей. Даже граф Лев Николаевич Толстой вдруг восклицал: „Не могу молчать!“ Наверное, этот день достаточно далек от нас, с одной стороны, а с другой понимаешь – Господи, сколько же заплачено за то, что мы можем жить дальше? Ну и конечно, хочется оберечь детей, и внуков, и вас».

Два с половиной часа без антракта пролетают на одном

дыхании. Части музыкального Реквиема чередуются с текстовыми фрагментами, это чтение текстов обозначено как «Confutatis» (молитва при исповеди), которое возникает из полной тишины и представляет собой область художественного слова, звучащего на разных языках. Светящаяся строка с именами погибших (имена можно было сообщить через интернет всем желающим, как бы присоединившись к общему действию), светящиеся объекты, символизирующие ипостаси Света (карающего, танцующего, умирающего – когда люминесцентные лампы поместили в большую деревянную коробку, как бы похоронили), занавеси, создающие «игру» с глубиной сценического пространства, кинопроекция с обрывочными, мелькающими кадрами на заднем плане... Некоторые приемы могли бы показаться наивными или прямолинейными (дирижер режет страницу ножницами и потом долго еще ими щелкает), но в целом создавался сложный визуальный, пространственно-световой план, по-разному воспринимаемый с разных точек зрительного зала.

Новейшие эксперименты с выразительными средствами, поиски жанра, включение в академическую современную музыку визуальных приемов, стремление к охвату пространства, его глубины, объема, использование киноэффектов, идеи симфонического перформанса как «сложного пазла, который зритель складывает сам из отдельных элементов», характерные для фестиваля «Территория» – все это нашло здесь новое и содержательное претворение.

Важнейший смысловой акцент – на человеческих головах, на судьбах и лицах, на всей полноте мироощущения творческой личности, не сводимой к сумме анкетных данных, на многоголосии этих лиц, на высоком художественном уровне художественного чтения литературных текстов на немецком, французском, японском, польском... Вот муза Фассбиндера Ханна Шигулла на живом, эмоциональном, выразительном немецком признается, как трудно жить, имея на свидетельстве о рождении штамп со свастикой. Вот директор «Комеди Франсез» Мюриэль Майетт проникновенно произносит текст Шарлотты Дельбо о любительских спектаклях в Освенциме, и восклицания, полные восхищения: «c'est magnifique!», «c'est miracle!» – становятся признанием в немыслимой любви к театру. Актер, снимавшийся в фильмах Анджея Вайды, Даниэль Ольбрыхский, переходя с польского на русский, читает стихи В. Высоцкого о варшавском восстании, переходит к смоленской трагедии, акцентирует необходимость объединиться, и в конце выражает благодарность за участие польских солдат в Параде Победы. Японский хореограф Мин Танака включает в свое выступление элемент танцевальности, медленно разворачивая большой свиток со стихотворением Со Сакона «Горящая мать» (день рождения Мин Танака совпал с днем великой американской бомбардировки Токио). 86-летний Яков Альперин (он читает текст Роя Хена) с мягким характерным юмором создает

портрет девятилетнего мальчика, в восклицании: «Вру-у-у-ун!» переживающего драму доверия, сохраняющего в этом всю свою детскую убежденность. Об ужасах войны, о том, что жизнь у этого мальчика – отняли, приведя его в комнату с пятнами на стенах, где нет никакого душа – представлено догадаться зрителю. Художественным обобщением темы детства становится монолог Медеи – матери, потерявшей детей, в исполнении Аллы Демидовой. Олег Табаков (его воспоминания оформил в литературный текст писатель Захар Прилепин) въехал в войну на детском велосипеде – и в его исповедальных воспоминаниях за картинами голода, распавшихся семейных уз, малопонятной для ребенка милости к побежденным – вырисовывается утраченные детская беззаботность, образ безоблачного счастья, которое уже никогда не вернулось...

Портрет диктатуры в спектакле («Rex tremendae» в исполнении Владимира Епифанцева), шовинизма, истерики, одержимости – тоже представлен как обобщенный, многоязыкий, не сводимый только к немецко-фашистской диктатуре. Текст этого раздела написан на пяти языках и включает в себя объявления войны, с которыми главы государств (Гитлер, Муссолини, Сталин и другие – обращались к своим нациям).

Музыкальная часть тщательно проработана, драматургически выстроена, включает в себя и элементы православной литургии, и традицию католического Реквиема, и но-

вейшие средства минимализма, конкретной музыки, и образ «аутентичного» барочного музицирования – и при всей множественности средств тем не менее не приобретает самодовлеющего значения. (Российский национальный оркестр под управлением Теодора Курентзиса, два хора, ансамбль солистов – в числе прочих Алена Баева, Михаил Дубов, Елена Ревич, Иван Бушуев, Юлия Корпачева, Борис Филановский, Наталья Пшеничникова и другие). Использование «экстремального вокала» символизирует ужас, страх, разорванность сознания, обрывки ускользающих мыслей... Но самым контрастом, кульминацией этой сложной ораториальной структуры становится непосредственное сопоставление хорового фрагмента, интонирующего стихотворение Агнии Барто «Наша Таня громко плачет» – и чтения блокадного дневника Тани Савичевой.

Многоплановое, тщательно проработанное действие Театрального Реквиема призвано воплотить «взгляд молодых людей на трагические события, затронувшие судьбы их дедов; взгляд равнодушный, полный уважения к памяти и при этом – новый взгляд»; своей многозначной детальностью стремится не оставить безучастным людей разных стран и возрастов, с разным жизненным опытом. «Гипертекст со множеством ссылок» в этом отношении в полной мере достигает своей цели, образуя отдаленную параллель даже не с объявленным жанром католического Реквиема,

а с жанром Пассионов, где живые, непосредственные, экспрессивные голоса рассказчиков сменяется более обобщенным «комментарием» оркестра, солистов, хора. При всей монументальности замысла и множественности приемов в области новейших выразительных средств – главным остается Слово – художественное, личностное, в целом остается удивительное, гармоничное впечатление от актерского ансамбля.

Последние слова спектакля образуют текстовую рифму сегодняшних траурных митингов к традиции католического Реквиема. Начавшись словами «Requiem aeternam» (вечный покой) – спектакль заканчивается словами «вечная память», произносимыми участниками действия на разных языках. Эти последние слова зал слушает стоя – финал симфонического перформанса превращается в стихийную минуту молчания.

04.05.2010

Опубликовано в газете «Мариинский театр» №1—2 2010 г.

Новогодние секреты Теодора Курентзиса

Новогодние сюрпризы, предназначенные для знатоков классической музыки, начались три года назад: концерт «Другой Новый Год» – 2009 совпал с открытием московского ТКЗ «На Яузе». В анонсах было объявлено «альтернативное креативное действо», программа которого держалась в строжайшем секрете, названы были только имена участников – Дмитрий Черняхов, Алла Демидова, Теодор Курентзис. Вместе с тем весь ход объявленного «креативного действа» опровергал зрительские установки. Оперный режиссер, осуществивший множество спорных, сложных по эстетике постановок, Дмитрий Черняхов – выступил чтецом при исполнении симфонической сказки «Петя и волк» С. Прокофьева. По аналогии с симфонической сказкой С. Прокофьева, для исполнения «Карнавала животных» Сен-Санса прозвучали стихотворные комментарии греческого поэта Димитриса Яламаса в исполнении Аллы Демидовой. Главными героями «креативного действа» оказались персонажи «инструментального театра»: Борис Андрианов (виолончель), Петр Айду (фортепиано), Елена Ревич (скрипка), Андрей Дойников (кларнет). Взрослым слушателям предлагалось вновь пережить воспоминания от детских сказок: тро-

гательные перипетии страданий утки, кричающей в животе волка; забавные, напоминающие о первозданности юношеского восприятия, контрасты между дрессированными «Панистами» и возвышенной, трепетной лирикой знаменитого «Лебедя» (солист – Борис Андрианов). Бережное, трепетное, утонченное переживание каждого звука, темы, фразы заставило воспринимать мир детских миниатюр как некое минималистское действо, полное неуловимых мгновений, насыщенное живыми интонационными деталями.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.