

МОСКОВСКАЯ ОПЕРА: ОТ ПЁРСЕЛЛА ДО ШЕЛЫГИНА

Охватывая постановки оперных театров в Москве за последние полгода, постараюсь дать читателю представление об общих тенденциях на музыкально-театральных сценах столицы. Из семи постановок, появившихся с июня, только одна — «**Продавец игрушек**» **Алексея Шельгина** в **Новой опере** — сочинение современного композитора. Еще одна — дань русской классической опере: это постановка в **Большом** давно позабытой в Москве «**Сказки о царе Салтане**» **Н.А. Римского-Корсакова**, осуществленная к 175-летию композитора. Остальные премьерные спектакли показывают, что главным образом у нас не угасает интерес к западной классике — они обращены к зарубежным сочинениям разных исторических периодов. Множится не так давно возникший интерес к опере барокко: за прошедшее время появилось сразу два барочных сочинения — «**Святой Алексей**» **Стефано Ланди** в **Детском музыкальном театре имени Н.И. Сац** и «**Дидона и Эней**» **Генри Пёрселла** на сцене **Большого театра**. «**Геликон-опера**» к своему 30-летию представила новую версию «**Травиаты**» **Джузеппе Верди**, в **МАМТе им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко** поставили «**Похождения повесы**» **Игоря Стравинского** — совместно с английской оперой. И даже впервые на **Камерной сцене Большого театра** появилась новая оперетта — «**Перикола**» **Жака Оффенбаха**.

Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац по недавно сложившейся традиции открыл новый сезон очередной раритетной премьерой из барочного репертуара — оперой **Стефано Ланди** «**Святой Алексей**», прошедшей в рамках Четвертого Всероссийского фестиваля музыкальных театров «**Видеть музыку**».

Это первое исполнение в России было осуществлено силами студентов и педагогов **Международной Академии старинной музыки OPERA OMNIA**, три года назад основанной художником театра **Георгием Исаакином** и экспертом барочной музыки маэстро **Эндрю Лоуренсом-Кингом**.

«**Святой Алексей**» — второе сочинение **Стефано Ланди**, с которым благодаря усилиям **Эндрю Лоуренса-Кинга** знакомится российская публика. Шесть лет назад зрители Санкт-Петербургской филармонии под его же руководством впервые услышали сочинение итальянца, написанное двенадцатью годами раньше — «**Ля Морте д'Орфео**».

На партитуре оперы «**Святой Алексей**», отпечатанной в 1634-м, через два года после первой постановки в Риме, в феврале 1632 года, значится: «Музыкальная драма, представленная самым выдающимся и почтенным сеньором Кардиналом Барберини для самого безмятежного Принца Алессандро Карло Польского». **Стефано Ланди** считался едва ли не самым выдающимся композитором той эпохи. Его «**Святой Алексей**» представлял собой один из лучших образцов религиозной драмы — жанра, берущего начало от римских религиозных музыкальных представлений рубежа XVI–XVII веков. В «**Святом Алексии**» этот жанр достиг совершенно нового уровня: здесь все средства тогдашней драмы — и юмор, и драматургия, и образность — служат делу религиозной проповеди. А главным героем впервые в истории оперы становится исторический, а не мифологический персонаж.

Стефано Ланди вместе со своим либреттистом, тогда еще молодым **Джулио Роспильози**, к слову, впоследствии ставшим папой римским **Климентом IX**, представ-

ляют яркую последовательность драматических и сценографических контрастов. «Святой Алексей» содержит все самые популярные топосы барочной музыки-драмы: классическая античность и городская утонченность, небеса и Ад, плач, комедия, чтение писем, маскировка, посланники, ангелы и демоны, и даже два *Commedia dell'Arte zanni*, клоуны в роли слуг. Все это композитор и либреттист сочетают самым органичным образом. Генеральная линия, связанная со страданиями Святого Алексея, отречения от земных ценностей во имя обретения Царствия Небесного, переплетается с мистической, в которой за душу главного героя борются аллегорические персонажи Ангел и Демон. А комические эпизоды, связанные с развитием линии потешных слуг и «блеющими» хорами чертей, пародирующих церковные песнопения, уравновешивают драматически-религиозный градус, играя роль «разрядки» и иронических комментариев к основному сюжету.

Не случайно «Святой Алексей» завоевал признание римской публики и репутацию одного из лучших сочинений своего времени. Его многоплановый сюжет реализован удивительно искусно в музыке Ланди, где высокий слог барочной риторики сочетается с моментами простыми и безыскусственными: народный праздник незатейлив и задорен, в сцене смерти Святой Алексей поет простую трогательную песню, призывая долгожданное избавление от страданий. Скорбь Эвфемияно, отца Алексея, его матери и невесты изображена искренне и благородно. Масштабные хоровые финалы играют роль обобщений, обогащая палитру музыкальных красок.

Исполнение этого сочинения в московской постановке приятно удивило, несмотря на краткие сроки – всего неделю, отведенную для репетиций. Спектакль, сложный фактически из подручного реквизита театра, оказался оформлен семантически точно благодаря видеовос-

произведению гравюр с изображением первого оформления спектакля в XVII веке, историческим костюмам и центральному сценографическому элементу – лестнице, сложенной из разноуровневых, свободно перемещающихся платформ. Лестница – главный символ сочинения: под ней в отчем доме инкогнито живет Святой Алексей, она же олицетворяет его духовный путь к Богу.

Под авторитетным художественным и музыкальным руководством Маэстро Эндрю Лоуренса-Кинга студентам Академии старинной музыки OPERA OMNIA тонкости барочного исполнения с каждым годом даются все лучше. Изысканность и экспрессия барочных интонаций, воспроизведенных с большой любовью к этой музыке, сочетается с исторической танцевальной пластикой, которую перед спектаклем артисты предложили освоить и публике (постановщик танцев – **Таня Скок**). Культурой барочного звука искусно овладели не только вокалисты, но и инструменталисты. Прозрачно-чистый и динамически выразительный звук продемонстрировали исполнители главных партий – контратенор **Кирилл Новохатько** в роли Святого Алексея, **Александр Чуев** в роли Эвфимиано, отца Алексея, **Екатерина Либерова** (Невеста), **Анастасия Бондарева** (Мать), **Алиса Калина** (Кормилица)... Отдельного внимания заслуживает исполнение партии Демона **Владимиром Красовым**, чей красивый и выразительный бас контрастно уравновесил общий вокальный фон. **Антонина Стернина** и **Александр Гребенюков** в роли слуг Марцио и Курцио украсили действие комедийным куражом.

Стройное и выверенное звучание вокальных ансамблей, сочетание скрипок с барочной арфой и гитарой, теорбой и регалем, клавесином и органом – все это дарует слушателю истинное наслаждение. Остается только радоваться тому, что теперь и российские музыканты под чутким руководством Эндрю-Лоуренса



«Дидона и Эней». Сцена из спектакля. Большой театр. Фото Д. Исмагилова

Кинга обретают и ежегодно совершенствуют традиции барочного исполнения.

Еще один барочный опус представил Большой театр — «Дидону и Энея» Генри Пёрселла. Спектакль вписывается в тренд современных тенденций по обмену мировым опытом — это уже не первый совместный продукт театра с **Международным оперным фестивалем в Экс-ан-Провансе**, где оригинальная ее версия была показана впервые в июле 2018-го. Режиссер **Весан Уге** актуализирует оперу, сюжетно расширяя либретто **Наума Тейта** по поэме **Вергилия «Энеида»** и внося в него действенность, недостающую в авторской версии (кстати, отсутствие сюжетной динамики в композиторском оригинале — причина, по которой эта опера гораздо чаще звучит в концертном исполнении). Расширяется и хронос звучания — вместо привычного часа опера звучит почти полтора часа. Про-

ведя собственную исследовательскую работу, режиссер нашел события, которые на его взгляд наиболее уместны для введения в пролог и предворяют сюжет, разыгрываемый в опере. В двадцатиминутном прологе, созданном французской писательницей **Мейлис де Керангаль** (в русском переводе **Юлии Монтэль**) историю Дидоны рассказывает «женщина с Кипра», исполненная бурятской певицей **Сэсэг Хапсасовой** (в Экс-ан-Прованской версии малийская вокалистка **Рокиа Траоре**). Дидона — центр этой постановки — не только жестокая властительница, но и жертва, лишенная родной земли, многое выстрадавшая. Фактически, она находится уже на пределе и изначально обречена на смерть. Все это сближает ее с Энеем, с которым раскрывается ее чувственность, как краткая вспышка расцветает любовь. Но спектакль Венсана Уге — не про любовь, а про кон-



«Травиата». Виолетта Валери — Ю. Щербакова, Альфред Жермон — Ш. Чибиров. Фото И. Шымчак

фликт жизни и смерти, про судьбу народа и его властителей. Условная мифологическая история становится близкой к реальной истории женщины и мужчины, в которой речь идет не о мести богов, а о мести Дидоне 80-ти женщин, похищенных ею с Кипра и отданных насильно в жены сопровождавшим ее мужчинам, о человеческой мести. Ведьмы — это не абстрактные персонажи, это женщины, олицетворяющие прошлое Дидоны, ее совесть, ее рок. Конфликт внешний и умозрительный становится конфликтом реальным и внутренним.

Судостроительная верфь, собранная сценографом **Орели Маэстр** из разрушенных античных камней, фрагментов колонн, служит единственной декорацией на сцене. Это нерушимая стена, которую не могут размыть морские волны — эпический символ того, что история повторяется. Да и всю оперу, несмотря на ее камерность, режиссер на русской сцене попытался представить в эпическом ключе. Даже дирижер **Кристофер**

Мулдс трактовал барочную партитуру в надрывно-русском стиле с максимальными эмоциональными и музыкальными контрастами, чему сопротивлялся не только материал, но и вокальные возможности солистов — **Екатерины Воронцовой** и **Александра Миминошвили**. Тем не менее, постановка заслуживает внимания как незаурядная попытка извлечь из авторской партитуры вневременные философские смыслы.

К 30-летию юбилею Геликон-оперы его афишу вновь украсила «Травиата» в постановке основателя и бессменного художественного руководителя театра **Дмитрия Бергмана**. С этим едва ли не самым популярным на мировых сценах творением великого Джузеппе Верди у худрука «Геликона» давняя и тесная дружба. После первого своего спектакля «Травиата», созданного в совсем молодом собственном театре в 1995 году, Бергман существенно расширил географию оперных прочтений и поставил спектакли в **Национальном театре Манхайма**



«Травиата». Сцена из спектакля. Геликон-опера. Фото И. Шымчак

(1998), в **Торонто** (1999), во Дворце музыки и конгрессов в **Страсбурге** (2000) и в **Окленде** (2005). Всякий раз, вдыхая сценическую жизнь в известную партитуру, режиссер стремился найти в ней новые смыслы. Если в первой «Травиате» он показал «путь от куклы, которая уходила от внешней истории во внутреннюю, к монашке», то позднее он экспериментировал со временем, развивая сюжет параллельно в двух веках. Теперь «Травиата» для Бертмана стала ключом к раскрытию психологического портрета «содержанки», в образе жизни которой заключен модный и удобный способ существования, становящийся и сегодня целью многих. Такая женщина изначально не мыслит себя в иных условиях, и, когда сбивается привычный алгоритм восприятия жизни, она не в силах выжить. Поэтому в новом спектакле Бертмана не болезнь является причиной смерти героини, а невозможность вынести настоящую любовь. По словам режиссера, эта опера «про любовь, которая убивает».

Бертман совместно с постоянными своими соавторами, художниками **Игорем Нежным** и **Татьяной Тулубевой**, создает на сцене два контрастных мира: мир привычной среды Виолетты — «куртизанки», вульгарно-яркий, окутанный томно-эротической дымкой, населенный полубогаженными дамами в корсетах и их престарелыми клиентами, и мир любящей Виолетты — непорочно-белый, в котором находят счастье и уединение истинные чувства. Но второй мир оказывается столь чист и стерил, что может существовать лишь мимолетно в сознании Виолетты. Причиной его разрушения становится не внешняя сила, а именно нереальность восприятия главной героиней.

Многоплановые декорации погружают зрителя в реалистичный уголок Парижа времен Дюма и Верди, наполненный пасмурным полумраком, с его маргинальной публикой и бродячими псами. В глубине этих улиц обнаруживаются комнаты Виолетты, в которых кипит бурная и

привычная салонная жизнь, наполненная чувственностью, но не чувствами, от столкновения с которыми героиня теряет себя и уходит в мир иной — из мрака, наполняющего ее душу, в свет, которому не оказалось места в ее жизни на земле.

Музыка под руководством дирижера-постановщика **Александра Сладковско-го**, тоже полна контрастов. Хрупко и нереально, как ускользающее чувство любви, звучит щемящая тема вступления, сменяющаяся динамичным блеском музыки, полной веселья и удовольствий. Этот контраст задает тон всей музыкальной драматургии. Сладковский делает ставку на исполнительские нюансы, органично вписывающиеся в легкое и браваурное оркестровое звучание, полное итальянского шарма.

Безусловным украшением спектакля стал обладатель первой премии прошлогоднего **Международного конкурса теноров фонда Елены Образцовой «Хосе Каррерас Гран-при» Шота Чибиров** в роли Альфреда Жермона. Его полетный выразительный голос и сдержанная манера передачи драматических чувств позволили создать образ глубокий и скорбный. Обстоятелен и искренен **Михаил Никаноров** в роли Жоржа Жермона. Виолетта Валери у **Юлии Щербаковой** вышла чувственной и страстной — изысканность ее вокальных интонаций транслировала публике богатую палитру переживаний страдающей женщины, которая, не в силах противостоять обстоятельствам, совершает единственно возможный выбор.

В МАМТе имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко поставили редкую на российской сцене оперу Игоря Стравинского «Похождения повесы». Несмотря на огромную популярность на Западе, берущую начало от первой постановки в Венеции в 1951 году, в нашей стране эта опера не могла быть широко востребована в XX веке по понятным причинам. Сюжет сочинения по мотивам серии гравюр XVIII столе-

тия Уильяма Хогарта «Карьера мота» в интерпретации либреттистов **Уистана Одера** и **Честера Колмена** сочетает элементы авантюрного романа и средневекового моралите с фаустианскими акцентами. А потому в советский период «Похождения повесы» лишь однажды появилась на сцене — в 1978-м ее поставил в своем **Камерном музыкальном театре Борис Покровский**. В постсоветское время опера появилась и в Большом (2003), однако жизнь этого спектакля в постановке **Дмитрия Чернякова** оказалась недолгой.

Нынешняя постановка в МАМТе вписывается в тренд современных тенденций по обмену мировым опытом — это еще одна московская копродукция с фестивалем Экс-ан-Прованс. Спектакль английской постановочной команды **Саймона Макбёрни** (режиссер), **Джерарда Макбёрни** (драматург), **Майкла Левина** (сценограф), **Уилла Дюка** (видеохудожник) и **Кристины Каннингем** (художник по костюмам) возобновил **Леа Хаусман** и музыкальный руководитель и дирижер **Тимур Зангиев**.

«Похождения повесы» — неоклассический опус Игоря Стравинского, в котором даже использован английский язык, стилизованный либреттистами под старую викторианскую речь. Композитор, в пик современной моде, следующей за поиском новых форм, «восстанавливает в правах» оперные клише, многими воспринимавшиеся как отжившие, и обращается к номерной структуре классической оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами. Искусно моделируя классические приемы старой оперы, он трактует романтическую тему испытания нравственности героя через участие мистических сил с оттенком присущей ему иронии. Однако это не мешает ему, словно бы со стороны наблюдая за авантюрными похождениями своего героя Тома Рэйкуэлла, подавшего соблазну собственной тени в лице Ника Шэдоу, отно-



«Похождения повесы». Том Рейкуэлл – Б. Волков, Ник Шэдоу – Д. Зуев.
МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото О. Черноуса

ситься серьезно к морали сюжета, ставящей акцент на невозможности счастья через обогащение, вне истинных чувств.

Постановщики нового спектакля следуют за идеями автора, не навязывая публике собственных концепций — и это уже огромный плюс на сегодняшней оперной сцене, перенасыщенной версиями режиссерских актуализаций: редкий случай, когда слушатель имеет возможность встретиться с неискаженным авторским замыслом. Режиссер, полагающий, что эта опера — некий суммарный образ мира, в котором мы живем, совместно с художниками находит простой и вместе с тем емкий визуальный образ, позволяющий реализовать идею роста, нарратива, содержащегося уже в названии сочинения. Сцена вначале предстает в виде коробки из белой бумаги — «чистого листа». Дальнейшие иллюстрации рождаются на нем с помощью 3D-видеоряда. Объединяющие и коннотации на мир гравюр Хогарда, и блеск современных столичных огней, и потус-

торонние образы, они передают не только и не столько внешнюю канву событий, сколько метаморфозы внутреннего мира героя — его движение от идиллии к краху. Бумажные стены, оказавшиеся к концу представления изорванными, словно бы демонстрируют хрупкость мира мечтаний и иллюзий, в котором живет герой — мира, который постоянно колеблется и в итоге разрушается, утрачивая свою идентичность.

Стравинский полагал, что его «Повесу» будет реализовать легче музыкально, чем сценически. Однако новый спектакль МАМТа хорош тем, что равновесие между музыкальным и сценическим элементами достигнуто. Тимур Зангиев, постаравшийся «смирять свое “я”» и донести до слушателя то, что хотел сказать автор, выстраивает стройную классическую звуковую палитру, в которой нет ничего избыточного. В его исполнении опера звучит ясно и прозрачно. Точность штрихов, кантиленность, свойственные стилистике классицизма, до-



«Перикола».
 Пикильо —
 С. Мостовой,
 Перикола —
 У. Бирюкова,
 Дон Андре —
 С. Байков.
 Большой театр.
 Фото
 В. Майорова

стигнуты в исполнении и оркестрантов, и вокалистов, достойно освоивших непростые партии.

Главный герой в исполнении уже не в первый раз приглашенного в МАМТ тенора **Богдана Волкова** сочетает четкость вокальной интонации с ясностью драматического рельефа роли. Ник Шэдоу в исполнении **Дмитрия Зуева** демонстрирует развитие образа от вкрадчивого соблазнителя до ярого обвинителя. Энн Трулав в исполнении **Марии Макеевой** — героиня страдающая и нежная, почти отрешенная от реальности в своей жертвенной любви. Единственный приглашенный английский артист в премьерном составе — контртенор **Эндрю Уоттс**, колоритно исполнивший Бабу-турчанку как в Экс-ан-Провансе, так и в Москве.

«Может ли композитор заново использовать прошлое и при этом двигаться вперед?» — этот, волновавший как тогда, так и сейчас многих вопрос для Стравинского был риторическим, ответ на него

априори был утвердительным. И опера «Похождения повесы», не перестающая по сей день вызывать острый интерес, — яркий тому пример, доказывающий, что формы и жанры любого времени не могут исчерпать себя в руках гения. Ну, а новый спектакль — несомненное украшение в репертуарном списке театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В репертуаре Большого театра впервые появилась оперетта Жака Оффенбаха «Перикола», поставленная к 200-летию композитора. На Камерной сцене имени Б.А. Покровского это сочинение представили молодой, но уже завоевавший лауреатство «Золотой Маски» дирижер **Филипп Чижевский** и многократный обладатель различных театральных премий режиссер **Филипп Григорьян**, создавший режиссуру и сценографию к спектаклю.

Поставив себе задачу приблизить к современному пониманию музыку, написанную 150 лет назад, авторы нового



«Сказка о царе Салтане». Сцена из спектакля. Большой театр. Фото Д. Исмагилова

спектакля не ограничились переодеванием героев в современные одежды (автор костюмов — **Влада Помиркованая**), но и внедрились в перекройку самой сути опереточного жанра. Филипп Григорьян, которому изложенная с юмором оригинальная история о превосходстве любви над властью и богатством показала «недоперчѐнной» по части сатирической остроты, решил по-своему разобратся с «веселостью» жанра, а заодно избавиться от налета «музейности» — он с усердием «вычистил» опереточность из действия, которое в итоге напомнило скорее современный мюзикл с комедийными элементами. Однако, судя по реакции зала, нельзя сказать, чтобы новый ракурс режиссерского видения добавил веселости сценическому действию, в котором, в сущности, авторы постановки в точности придерживались авторского текста, вернув даже общепринятые купюры. Во-первых, русская версия текста, которую к этой постановке специально подготовила **Женя Беркович**,

пестрила несовпадением текстовых и музыкальных акцентов, да и по стилистической части оказалась далекой от совершенства. Во-вторых, действие, в котором режиссер старался избежать пародийных страданий и представить героев живыми современными персонажами, периодически буксовало и, хотя вызывало иногда улыбку, но лишено было цельности и зажигательности, присутствующей в музыке. Отчасти делу помогли танцы, поставленные **Анной Абалихиной** и весьма неплохо исполненные артистами театра, хотя и они нередко противоречили опереточным жанровым формулам канкана и вальса, заданным композитором.

Филипп Чижевский, подстраивая музыкальную часть к режиссерским идеям, поэкспериментировал с музыкой Оффенбаха, не оставившего подробных ремарок о ее исполнении. Дирижер, заслуживший репутацию мастера барочной музыки, привычно поработал с деталями, насытив опереточную музыку

яркими контрастами и непривычным для оперетты вниманием к тембровым и интонационным деталям. От этого музыка Оффенбаха скорее выиграла, хотя рафинированная интерпретаторская «огранка» оказалась слишком изысканной для столь незатейливого музыкального текста.

По части исполнительской крепкий состав артистов театра сработал самым качественным образом, хотя, возможно, для первого исполнения не хватило раскованности и опереточной бравады. Но отдадим должное солистам, достойно сыгравшим главные роли — очаровательной **Ульяне Бирюковой**, чья Периколта стала жеманностью и напористостью, **Станиславу Мостовому**, чей Пикильо был одинаково хорош и в пьяном, и в трезвом виде, **Алексю Сулимову** — его Дон Андре покорил публику своей харизмой. Отличный ансамбль им составили остальные артисты и хор.

И, наконец, об оригинальном внешнем оформлении спектакля. Действие было помещено режиссером в сценографическую «шкатулку», инкрустированную слоновой костью, что уже само по себе отдалило восприятие от идеи представить живых персонажей. А в оформлении сцен ярко и стилизованно были использованы перуанские мотивы — именно они создали колоритную атмосферу спектакля, столь противоречивого по замыслу и средствам воплощения.

Еще более яркое и оригинальное оформление на Новой сцене Большого театра получила лубочная русская опера «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова, поставленная к 175-летию юбилею композитора. Созданная в свое время на либретто **В.И. Бельского** к 100-летию А.С. Пушкина (1899), она была триумфально представлена в 1900-м в **Частной русской опере Мамонтова** под управлением **М.М. Ипполитова-Иванова** в знаменитых декорациях **Михаила Врубеля**. Четвертую в стенах Большого постановку «Салтана» (первые три были со-

зданы в 1913-м, 1959-м и 1986-м) театр явил ярко, затейливо и колоритно — именно так, как замыслил ее композитор — редкий случай на сегодняшней оперной сцене, перенасыщенной актуальными постановками режиссерского театра.

Создать спектакль, отвечающий содержанию музыки, задумал режиссер **Алексей Франдетти**, для которого это уже пятый, и снова удачный опыт сотрудничества с Большим. А реализовать замысел ему помогли сценограф **Зиновий Марголин**, художник по костюмам **Виктория Севрюкова** и художник по свету **Иван Виноградов**. Руководителем музыкальной части выступил **Туган Сохиев** — его оркестр играл всеми красками сочной и темброво богатой корсаковской партитуры, в которой особое место занимают изобразительные инструментальные эпизоды. Последние в этой постановке решены сценически особенно оригинально, благодаря богатой фантазии художников, режиссера по пластике **Ирины Кашубы** и цирковых артистов.

Цирковые номера с полетами в воздухе коршуна и лебедя, с катанием в колесе белки, жонглирующей «золотыми орешками», с акробатическими вращениями «размножившегося» летающего шмеля органично вписались в сценические идеи. Казалось бы, цирк и опера — полюса несовместимые, но найденное решение как нельзя лучше соответствовало лубочному колориту музыки и авторского текста. Лубочную сказку дополнило и многоцветие стилизованных костюмов, в которые Виктория Севрюкова одела обитателей Тьмутаракани. Ярким контрастом к ним был выбран стиль Гвидонова царства — волшебного Леденца, ассоциировавшегося у постановщиков со шпильями и куполами Санкт-Петербурга и «облаченного» в монохромные белоголубые тона. Контраст Салтанова и Гвидонова царств проявился не только в цветовой гамме, но и в характере костюмов и пластики, в общем стилистическом противопоставлении луб-



«Продавец игрушек». Сцена из спектакля. Новая опера. Фото Д. Кочеткова

ка и барокко. Ощущение волшебства не покидало зрителя и благодаря световым находкам Ивана Виноградова, и сценографическому решению Зиновия Марголина, которое уравнило цветовой избыток костюмов минималистичной конструкцией-коробкой, раскрывающейся в начале новых сцен и выпускающей, словно из волшебной шкатулки, героев этой сказки.

Артисты репетировали новый спектакль в нескольких составах: **Денис Макаров** и **Вячеслав Почапский** в роли Салтана, **Ольга Селивёрстова** и **Мария Лобанова** (Милитриса), **Илья Селиванов** и **Бехзод Давронов** (Гвидон), **Анна Аглатова** и **Анастасия Сорокина** (Царевна-Лебедь)... По всему видно, все оказались немало вдохновлены режиссерскими идеями и продемонстрировали не только качественный вокал, но и вдохновенную игру.

Поставив перед собой, казалось бы, не слишком оригинальную и совсем не модную цель показать зрителю замысел ком-

позитора, постановщики добились самого эффектного воздействия на публику, уже изрядно затосковавшую по старой доброй опере, в которой визуальное и музыкальное начала дополняют друг друга, а на сцене происходит именно то, что хочется видеть.

А в театре «Новая опера» вслед за доброй рождественской сказкой Э. Хумпердинка для детей и взрослых «Пряничный домик, или Гензель и Гретель», удачно пополнившей репертуар театра в позапрошлом сезоне, появилась еще одна философская предрождественская фантазия, адресованная разным поколениям — «Продавец игрушек». Литературный источник этой оперы — одноименной роман Виктора Добросотского (2008) — уже получал перевоплощения в жанрах кинофильма (2012) и мюзикла (2018). Но опера по нему написана впервые. Создал ее на либретто **Кирилла Крастошевского** специально для Новой оперы Алексей Шельгин, известный более своей киномузыкой, а поставили уже не впервые со-

трудничавшие с театром режиссер **Алексей Вэйро**, дирижер **Александр Жиленков** и художник **Дарья Синцова**.

Фантазийное пространство красочно-пестро и подвижно: его наполняют многообразные игрушки, среди которых солдатики, балерины, роботы, кубики, юла, даже Наполеон и красногвардейцы. Являя собой вполне живой мир, существующий по своим законам — мир, в котором нет смерти и возможны разнообразнейшие чудеса, — игрушки становятся одновременно и ярким фоном спектакля, и его участниками, комментируя происходящее и принимая участие в жизни героев. Три пары главных персонажей — хозяин магазина игрушек Франсуа и его женщина-мечта Мадам Берсен, ее сын, продавец игрушек Николя с невестой Мари, экскурсовод Натали и влюбленный в нее пионер Валерка — попадают в разнообразные сюжетные переплеты, где любят и ревнуют, изменяют и прощают, ищут свою мечту и проходят различные испытания. Алчная Мадам Берсен, мечтающая о роскоши и богатстве, получает его через неожиданно пришедшее наследство от русского князя Берского. Пылкий юный идеалист Николя, влюбляющийся во всех девушек и жаждущий раскрыть тайную формулу волшебного стекла изобретателя Берского, не проходит испытания богатством и попадает во власть пресыщенной деньгами наскучившей жизни владельца усадьбы. Французская невеста Мари разделяет с ним эту «часть». Бывший хозяин парижского магазина игрушек Франсуа, по ходу сюжета переделывающийся в русского профессора, в итоге женится на мадам Берсен и становится директором отеля и музея при русской усадьбе. И только девушка-экскурсовод Натали со своим другом Валеркой находят заветное стекло изобретателя Берского, способное преобразить мир, сделать людей счастливыми и сотворить рождественское чудо, в котором Любовь — превыше всего.

Декорации задника сцены — вырезанные из французской газеты контуры узнаваемых архитектурных символов Парижа и советские неваляшки — обозначают место действия: Франция — Россия. Грань между миром игрушек и людей, между фантазией и реальностью иллюзорна. Игрушки страдают от предательства как люди, а люди фактически являются игрушками в руках судьбы, не всегда выдерживая ее испытания. Не случайно и внешне в спектакле люди похожи на игрушки, а игрушки на людей.

Музыка Шельгина кинематографична, полна очарования, хотя эклектична и пестра так же, как мир, который она изображает. Композитор, находящийся, по его признанию, в постоянном диалоге с оперой трех последних столетий, смело смешивает стили и жанры: в его музыке переплавлены интонации и советских песен, и французских шансонов, и драматических арий, слышна опора на музыкальные традиции Прокофьева, Массне, Дебюсси. К работе в театре он подошел дифференцированно — для разных составов исполнителей предусмотрел разные варианты партий.

Александр Жиленков, для которого этот спектакль стал первым опытом самостоятельной работы как дирижера-постановщика, весьма умело справился со своей задачей и выстроил органично музыкальное целое, увлекшее артистов, среди которых особенно хочется выделить вокальную работу **Антон Бочкарева** в роли Николя и **Кристины Бикмаевой** в роли Натали.

Менее понятна оказалась концепция режиссера, ограничившегося, по сути, игрушечной суетой на сцене, в которой с трудом улавливается сюжетный контур калейдоскопичного либретто с внезапно сменяющимися друг друга сценами. Впрочем, это не мешает получать эстетическое удовольствие от музыкально-обаятельной и зрелищной постановки.

Евгения АРТЁМОВА