

## В ДУХЕ ЭКСПЕРИМЕНТА

**Н**е секрет, что театр — это чуткий барометр времени, а иногда и зеркало, в котором отражены острые проблемы современности. Не исключение — музыкальный театр, и в частности жанр оперы, о котором сегодня нередко говорят как об исчерпавшем себя. Примеры спектаклей, в которых создатели ищут новый язык для воплощения известных шедевров и новые форматы для жанра, показывает, что оперный театр жив и осваивает неизведанные ранее горизонты. Именно о таких постановках столичных театров, разных по целям и средствам выражения, но объединенных духом эксперимента, пойдет речь в этой статье. Это и неожиданно яркое прочтение «Волшебной флейты» В.А. Моцарта в «Геликон-опере», где эксперимент коснулся визуального решения, представив всем известный шедевр с неожиданной стороны, да еще и в двух версиях. Это и впервые поставленный в Большом театре «Один день Ивана Денисовича» по повести А. Солженицына, где на Камерной сцене им. Б.А. Покровс-

кого, написанная 10 лет назад одноименная опера А. Чайковского представлена к 100-летию писателя с элементами иммерсивного театра. Это и новый цикл работ Лаборатории КоОПЕРАция, открывшейся год назад и поставившей своей целью вовлечение молодых авторов в сферу музыкального театра и исследование границ оперного жанра.

Философская сказка о всепобеждающей силе любви «Волшебная флейта» на либретто Эмануэля Шиканедера, со времени его создания в 1791 году не перестает привлекать внимание постановщиков оперных театров во всем мире. Только в Москве это сочинение идет в трех ведущих театрах и в Гнесинской оперной студии, а теперь оно обрело жизнь еще на одной столичной сцене — в «Геликон-опере», причем сразу в двух вариантах: для детей и взрослых. Для детей спектакль дают в дневное время, в сокращенной версии. Но думается, и взрослый спектакль вполне годится для детей, во всяком случае, его внешний облик, увлекающий в настоящую волшебную сказку, рассчитан в первую

«Волшебная флейта». Царица Ночи — Э. Муллина. Геликон-опера. Фото И. Шымчак





«Волшебная флейта». Тамино — Д. Посулихин, Памина — Е. Епихина. Геликон-опера. Фото И. Шымчак

очередь на восприятие современных детей с их погруженностью в компьютерные игры и голливудские фантастические блокбастеры. А создала этот облик команда дизайнеров и архитекторов, впервые и сразу весьма удачно попробовавших себя в опере: художники-постановщики — главный архитектор Москвы **Сергей Кузнецов** и руководитель бюро Planet 9, архитектор **Агния Стерлигова**, художник по костюмам — дизайнер, скульптор и перформер **Саша Фролова**, видеохудожник **Александр Андронов**, художник по свету **Денис Енюков**. Увлечшись полумистическим философским сюжетом и блистательной музыкой Моцарта, они предложили неожиданно свежий взгляд на шедевр и сумели удивить зрителя, выдавшего не одну современную интерпретацию «Волшебной флейты».

Из диалогов с режиссером-постановщиком **Ильей Ильиным**, задумавшим показать противостояние света и тьмы как контраст мужского и женского, родился образ луннапарка-миража с детскими аттракционами: страшный змей, преследующий Тамино, оказывается поездом на американ-

ских горках, гигантский стакан с попкорном — трон для Царицы Ночи, а масштабная вращающаяся карусель — Храмом Мудрости. В этом волшебном парке обитают большие прозрачные животные, железные герои из Храма Мудрости Заратро, а Царицу Ночи везет на себе розовый фламинго. Саша Фролова, чья персональная выставка из латексных арт-объектов была развернута к премьеры в **Фойе Сергея Зимина**, одела героев сказки в феерические латексные костюмы: черные с разноцветными элементами — женскую половину, находящуюся во власти Царицы Ночи, в золотые и белые — мужскую, обитающую в царстве Света Заратро. Если внешний облик женских персонажей напоминает пластичную массу, то облик представителей сильного пола более походит на скрипящих космических роботов, а персонажи артистов хора, участвующих в композиционно красивых мизансценах (хореограф-постановщик **Александр Агафонов**), недвусмысленно отсылают к образам имперской армии в «Звездных войнах». Особняком стоят три мальчика с ангельскими голосами, одетые



«Один день Ивана Денисовича». Большой театр. Камерная сцена имени Б.А. Покровского. Фото В. Майорова

в латексные облака, и две пары, проходящие испытания, — Тамино с Паминой и Папагено с Папагеной — они выделены цветами, символизирующими мужское и женское в человеческом воображении — синим и розовым. В счастливом финале, где любовь побеждает все противоречия, мужское и женское начало сливаются, а Царица Ночи с Зарастро, обнявшись, покидают сцену с чемоданчиком для путешественников...

Несмотря на гиперяркость всего визуального ряда, приближенного к эстетике поп-арта, постановщикам удастся балансировать на тонкой грани между кичем и искусством, удивительно органично сочетая элементы шоу с высоким слогом музыки Моцарта. Да и ресурсы театра сегодня позволяют поставить это непростое для исполнения сочинение на высоком вокальном и актерском уровне: молодые и яркие артисты **Елена Епихина** и **Давид Посулихин** в роли вдохновенной пары Тамино и Памины, артистичный и суевликий **Максим Перебейнос** в роли Папагено, игривая и кокетливая **Майя Барковская** в роли Папагены, грозный Моностагос **Василия**

**Ефимова**, степенный Зарастро в исполнении баса **Александра Киселева**. Три дамы — **Марина Карпеченко**, **Наталья Загоринская** и **Юлия Никанорова** — несмотря на сложности ансамблевого строя, привлекли своей артистичностью. Приглашенная на роль Царицы Ночи солистка Музыкального театра Карелии **Эльвина Мулина** поразила своей безупречной сверкающей колоратурой, хотя актерский образ ее был слишком лиричен и грациозен для роли хищной повелительницы Тьмы.

**Валерий Кирьянов**, прошедший спектакль за дирижерским пультом добротной и уверенно, поставил музыкальную часть акуратно и технично, но все же несколько отдаленно от стилистики Моцарта: массивность звучания и ансамблевые недочеты не дают пока погрузиться в музыку сполна. Однако эти недостатки компенсируются ярким обликом спектакля, перетягивающим внимание слушателя на себя.

Совсем в другой образно-тематической плоскости лежит не менее смелый по своему замыслу спектакль «Один день Ивана Денисовича», появившийся на сцене бывшего



*«Один день Ивана Денисовича». Большой театр. Камерная сцена имени Б.А. Покровского. Иван Денисович Жухов – Захар Ковалев. Фото В. Майорова*

Камерного музыкального театра в его новом статусе Камерной сцены им. Б.А. Покровского Большого. Он создан композитором Александром Чайковским по известной и нашумевшей в свое время одноименной повести Александра Солженицына.

Лагерная тема — одна из самых острых и чувствительных в нашей истории. Тема, затронувшая судьбы миллионов и оставившая кровоточащий след в душе потомков безвинно пострадавших от политических репрессий. О ней невозможно молчать. Именно поэтому, несмотря на десятилетия, разделяющие нас с трагическими событиями середины прошлого века, она продолжает звучать в литературе и искусстве.

«Один день Ивана Денисовича» — это первый опыт «озвучивания» темы ГУЛАГа в оперном жанре, очередная попытка «переплавить этот чудовищный опыт в искусство», по словам инициатора появления и нынешней постановки, и самой оперы **Георгия Исаакяна**. Будучи убежденным в

том, что абстрактный возвышенный язык музыки может преодолеть ту «натужную фальшь», которая неизбежно преследует спектакли на лагерную тему в драме, Георгий Исаакян предложил в 2008 году Александру Солженицыну дать оперную жизнь его повести с помощью композитора Александра Чайковского, со студенческих лет мечтавшего сочинить музыку на его прозу. Сумев убедить писателя, консервативно настроенного на смену жанров, режиссер получил согласие, и сочинение, появившееся тогда же, в 2008 году, было поставлено в **Пермском музыкальном театре**, которым в ту пору руководил Исаакян. Однако автор повести так и не успел его услышать, не дожив до премьеры несколько месяцев.

Нынешняя, вторая постановка этой оперы на Камерной сцене Большого, расположенной в ста метрах от Лубянской площади — знаковое событие. Именно сейчас, на очередном непростом этапе нашей истории требуется осознание ошибок про-

шлого, без которого невозможно движение дальше. Создатели нового спектакля не выносят морали и не расставляют оценок, они предлагают вместе с Иваном Шуховым — собирательным героем повести и оперы — погрузиться в атмосферу ужаса и отчаяния, которая царила в зоне, беспощадно «перемалывающей» человеческие судьбы.

Встраивая оперу, предназначенную для большой сцены, в камерное пространство небольшого зала, постановщики пошли на смелый эксперимент — они решили столкнуть зрителя с персонажами спектакля лицом к лицу, введя в него элементы иммерсивного театра: действие разворачивается не только на сцене, но и в зрительном зале. Публика оказалась вместе с заключенными в замкнутой лагерной зоне, охватившей весь зал по периметру колючей проволокой и осветившей его тусклыми тюремными лампочками в решетках (сценограф и художник по костюмам **Алексей Вотяков**, художник по свету **Айвар Салихов**). Грязные стены, зарешеченные окна, непрерывно курсирующие по балконам «надзиратели», действие, происходящее среди публики и обращенное к ней крупным планом, искренняя игра артистов, которым можно было буквально заглянуть в глаза — все это, с одной стороны, заставило особенно остро прочувствовать трагедию каждого персонажа, с другой, — не оставило исполнителям ни малейшего шанса для фальши. И надо отдать должное артистам — они убедительно сумели донести каждую эмоцию своих героев и каждую деталь действия. Сочетанием искренности драматической игры и вокала на самом высоком уровне отмечена работа всех солистов: **Захара Ковалева** (Иван Денисович Шухов), **Михаила Яненко** (баптист Алешка), **Кирилла Филина** (Надзиратель), **Василия Гафнера** (фельдшер Коля), **Романа Шевчука** (бригадир Тюрин), **Алексея Морозова** (лейтенант Волковой), **Александра Полковникова** (Кавторанг Буяновский), **Александра Молчанова** (Фетюков), **Алексея Мочалова** (Цезарь Маркович), **Германа Юкавского** (Комполка), **Анны Бауман** (Жена Шухова), **Виктории Преображенской** (Татарин) и других.

Артисты хора, составившие общую массу заключенных, захватили не меньшей искренностью, чем солисты, голоса которых своеобразно встроены в общее звучание. Автор этого мощного по силе воздействия симфонически-хорового полотна Александр Чайковский так и замышлял это произведение — как драматическую симфонию, где хоровая декламация играет не меньшую роль, чем сольные партии, интонационный язык которых органично вырос из прозы Солженицына. Причем в хор преднамеренно введены женские голоса (а некоторые из них даже озвучивают мужские персонажи) — это и акустически создает полноценное звучание, и заставляет слушателя вздрагивать от того, что лагерный надзиратель может обладать женским голосом.

Сравнивая свою двухактную оперу с симфонией, композитор объединил первые эпизоды в раздел, где слушатель знакомится с персонажами, погружаясь в общий строй лагерного режима. Сцену принудительных работ, с которых начинается второе действие, он дал в новых, сменяющих друг друга ритмах и темах. И последний раздел, начинающийся с дуэта Алешки-баптиста и заканчивающийся философским монологом Шухова, композитор сопоставил с финалом. Сравнение этой оперы с симфонией уместно не только потому, что драматургия ее средни этому жанру, но и потому, что оркестр в ней играет не меньшую выразительную роль, чем в симфонии. В сложной полифонической ткани, где продумана каждая деталь, многообразие тем и тембровых красок создает дополнительные психологические и изобразительные характеристики. И, тем не менее, несмотря на такой стройный музыкально-драматургический монолог, оперу можно назвать и кинематографичной: в ней масштабные сцены состоят из череды сменяющих друг друга эпизодов-кадров — зарисовок жизни Ивана Шухова в лагере и его воспоминаний из прежней жизни.

Символично, что музыкальным руководителем постановки стал сын писателя, **Игнат Солженицын**, освоивший эту партитуру еще в 2014 году, когда прозвучало концертное исполнение сочинения в рамках XIII



Спектакли Лаборатории «КоОПЕРАция». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко

Международного фестиваля имени А.Д. Сахарова. Под его руководством понятен посыл каждой авторской интонации, выверена общая архитектоника, сочетающая объемность и персонификацию, а опера звучит как гражданский рупор, голос которого оставляет неизгладимый след.

И, наконец, результат второй сессии Лаборатории «КоОПЕРАция» переключает внимание в принципиально новое музыкально-театральное пространство, которому еще предстоит завоевать своего слушателя. Это пространство экспериментов не только с жанром оперы, для которого организаторы и участники нащупывают новые пути, но и с музыкальным языком, где на первом месте оказывается не привычная уху меломана мелодия и гармония, а безграничные возможности звука, претерпевающего акустические трансформации и оперирующего новыми музыкальными смыслами.

Кураторы Лаборатории режиссер **Екатерина Василева** и музыковед **Наталья Сурнина** в этом году изменили формат участия молодых авторов. Во-первых, расширили состав, охватив и зарубежные страны — проект объединил 12 молодых и уже успешно заявивших о себе композиторов

и драматургов **России, Украины и Германии**. Во-вторых, изменили сам принцип взаимодействия композиторов и драматургов с режиссерами — последние включились теперь не на стадии постановки готового сочинения, а на стадии его создания, то есть, начиная с образовательного этапа в июле, участники объединились в творческие группы по модели «драматург — композитор — режиссер». Модель для сочинения участникам была тоже задана: мини-опера продолжительностью 20 минут для трех солистов и камерного ансамбля.

В итоге в одном спектакле были представлены шесть мини-опер, появление которых от стадии зарождения идеи до стадии законченной постановки заняло всего три месяца. В поле эксперимента был вовлечен большой состав постановщиков: кроме принявших участие повторно в работе Лаборатории музыкантов **Центра электроакустической музыки Московской консерватории** под руководством дирижера **Олега Пайбердина**, театра голоса «**La Gol**» **Наталии Пшеничниковой**, художников **Сони Кобозевой** и **Александра Романова**, хореографа **Ярослава Францева**, в постановке также оказались заня-

ты танцовщики, перформеры из России и Франции и даже ди-джей.

Изменился в этом году и формат самого спектакля — он был сделан в иммерсивной форме, становящейся сегодня все более модной. Черное пространство Малого зала Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко стало единым полем для взаимодействия зрителей и артистов. Публика, рассажженная на свободных стульях и диванах рядом с музыкантами, оказалась вовлечена в самый эпицентр действия, которое возникало на импровизированных подмостках в разных точках зала — идея любопытная, поскольку в таком пространстве слушатель стереофонически объят музыкой, но есть в ней и свои «но». Не из всех зрительских позиций удастся уследить за свободно перемещающимся по залу действием, локализацию которого надо успеть вовремя обнаружить, хотя отчасти делу помогает большой мультимедийный экран, транслирующий среди прочего отдельные фрагменты действия.

Содержание мини-оперуводит в самые разные и неожиданные внутренние миры молодых творцов. Это отрицание искусства как инструмента отражения реальности и утверждение нового искусства, влекущего от актуальных проблем в космические дали — об этом сочинение **Curiosity Николая Попова** на текст **Татьяны Рахмановой** в режиссуре **Алексея Смирнова**, перенесших публику в мир космоса, на станцию Nasa и погруживших в работу операторов, следящих за работой марсохода. Это весьма своеобразное философское размышление о расстоянии как «чуме современности» в **«Рыбе и вепри»**, созданной **Оле Хюбнером** из Германии на текст **Кире Малининой** в режиссуре **Капиталины Цветковой-Плотниковой**. Это еще один философский опус — **teo/Тео/Theo Артема Пыся** (музыка), **Евгении Беркович** (текст) и **Юрия Квятковского** (режиссура), попытавшихся осмыслить природу человека в век технологий, когда гаджеты/роботы заменяют друзей и любовников, книги и исповедников. Это крик о помощи в опусе **«Эк» Дмитрия Бученкова** на текст **Андрея Иванова** в поста-

новке **Елизаветы Бондарь**, создавших свое сочинение как реакцию на историю со спасением футбольной команды детей в пещере Таиланда. «Счастье всего мира не стоит слезы одного ребенка», — посыл авторов, прекрасно донесенный **Ольгой Сидоренко** в роли Матери, стенаниям которой вторит флейта. Это попытка осознания истории рода и необходимости помнить самые страшные ее моменты — в спектакле **Imprints/«Отпечатки» Сергея Морозова** на музыку **Анны Поспеловой** и текст **Екатерины Бондаренко**. Это мистическое фэнтези **Feux Follets/«Блуждающие огни» Адриана Мокану** из Украины на текст **Даны Жанэ** об утопленниках, обратившихся в блуждающие огни и заманивающих людей в опасные места.

По сути, новые опусы молодых лаборантов — это любопытное творческое поле, оставляющее больше вопросов, чем ответов. Можно ли отнести к жанру оперы вновь созданное? Очевидно, что с классической точки зрения вряд ли, хотя все традиционные элементы жанра здесь присутствуют: слово, музыка, сценическое действие и некий драматургический каркас. Однако, судя по тому, что все эти элементы сами по себе претерпели существенную трансформацию и представлены всякий раз в абсолютно новом синтезе, с не меньшим успехом эти мини-оперы можно назвать перформансом, выводящим слушателя/зрителя в иной музыкально-театральный мир.

Есть ли будущее у такого рода оперы? Вероятно, сегодня слишком ограничен пока круг публики, готовой к восприятию нового искусства такого рода. Поэтому сегодня оно вряд ли может рассчитывать на массовое восприятие, но вполне может развиваться на узкой территории концептуального искусства.

И наконец, можно ли соотносить будущее жанра оперы с новым родом искусства, предложенным Лабораторией? Отчасти можно, но очевидно, что это лишь один из путей развития жанра, уводящий в поле авангардного и небезынтересного эксперимента.

Евгения АРТЁМОВА