«Radio&Juliet»

ного танцовщика, премьера Мариинки и худрука балета Новосибирского оперного театра **Дениса Матвиенко**. Он с артистами балета мирового шоу «**Великий Гэтсби**» блестяще исполнил главные партии в одноактных балетах **Эдварда Клюга** «**Radio&Juliet**» и «**Quatro**». Потрясающее воздействие на зрителя оказал первый из них прочтением старинной истории о Ромео и Джульетте посредством нового оригинального хореографического языка Эдварда Клюга на музыку британской группы «**RADIOHEAD**». Это был редкий органичный пример демонстрации современной хореографии, вобравшей наиболее характерные стили конца XX — начала XXI в., блестяще сочетавшейся с предложенной автором современной музыкой.

Татарский балет в настоящее время пользуется заслуженной славой, кто-то из критиков по праву назвал его театром-энциклопедией, театром-музеем, в котором с огромным уважением относятся к наследию прошлого и возрождают шедевры классического балета.

Маргарита ФАЙЗУЛАЕВА

ИГРЫ СО СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫМ

Два любопытных сочинения наших современников появились на оперных сценах Москвы: «**Влюбленный дьявол**» **Александра Вустина** в **Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко** и «**Телефон**», «**Медиум**» **Джана Карла Менотти** на **Камерной сцене Большого театра**. Обе оперы — своего рода размышления о месте человека в этом мире, об иллюзорности его власти, о хрупкости и зависимости от высших сил.

Постановка «**Влюбленного дьявола**» — событие знаменательное. Во-первых, потому что единственная опера одного из крупнейших композиторов нашего времени Александра Вустина, пролежавшая в столе 30 лет, впервые обрела сценическую жизнь. Во-вторых, потому что впервые за долгое время оперный опус нашего современника появился на Основной сцене театра, имевшего некогда репутацию «лаборатории современной музыки», но в последнее время сосредоточившего показ новейших композиций на Ма-

«Влюбленный дьявол». Соберано — Р. Улыбин, Дон Альвар — А. Росицкий, Бернадильо — Ф. Кудрявцев. Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото О. Черноуса

лой, экспериментальной сцене. И наконец, еще потому, что впервые за пульт Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко встал **Владимир Юровский** – дирижер с мировой славой, заслуживший репутацию выдающегося интерпретатора музыки XX–XXI веков. Собственно, во многом благодаря В. Юровскому, заинтересовавшемуся партитурой Александра Вустина, эта опера начала свой путь на сцену. Вместе с ним постановку осуществили главный режиссер театра **Александр Титель** и главный художник **Владимир Арефьев.**

Опера создавалась композитором в течение долгих 14 лет на либретто друга – артиста и драматурга **Владимира Хачатурова**, увлеченного «готическим» сюжетом Жака Казота о дьявольском соблазне в женском обличье – писателя, прослывшего в свое время чудаком и фантазером. Приобщившийся к идеям иллюминатов, он стал мартинистом, и биографическая легенда связывает выход в свет повести «Влюбленный дьявол» в 1772 году именно с его вступлением в тайное общество. Сюжет, совсем нехарактерный для эпохи классицизма, аллегоричен и фантастичен. В нем практически размыта грань между реальностью и мистикой, а в драматургию вплетен символистский конфликт внешних и внутренних форм жизни, сознательного и бессознательного, свободы и несвободы. Все это композитор, не чуждый легкой иронии, вдохновленный опытом музыки **Игоря Стравинского** и додекафонистов, искусно воплотил в технике серийной композиции – под ее знаком прошла большая часть его творческого пути. Но партитура, в которой преобладает строго организованная серия, лишена умозрительности. В значительной мере руководствуясь интуицией, Александр Вустин создал музыку яркую и захватывающую

«Влюбленный дьявол». Дон Альвар – А. Росицкий, Бьондетта – Д. Терехова. Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото С. Родионова

дух. Она вовлекает в вихрь ритмов, в которых узнаются черты танго и баркаролы, марша и фанданго, а также неожиданных тембровых и акустических сочетаний. Оркестр оперы необычен — в нем одинарный состав струнно-смычковой группы сочетается с большим блоком духовых, состоящим из двух разных флейт, двух кларнетов, трубы, тромбона и трех разнотембровых саксофонов. Кроме того, композитор вводит пять разных клавишных инструментов. Но наиболее многочисленна группа ударных, которым он придает большое выразительное значение: их семь, в том числе гонг, тамтам, коробочки и редчайшая «кихада» — трещащий инструмент из челюсти осла. Музыкальная серия, подобно мистическому дьяволу, меняет свой облик и преображается по мере движения музыкально-сюжетных смыслов: то «рассыпается» в фантастических сочетаниях тембров оркестра, наводя трепет и ужас, то преображается в тонко выразительные или остро надрывные декламационные интонации. А белокурая Бьондетта — манящий образ дьявола, побывавшая перед этим воплощением пажом, собачкой и устрашающим верблюдом, по мере «очеловечивания» наделяется все более выразительной мелодией. Исполнившая ее роль солистка театра **Дарья Терехова**, легкая и пленительная, великолепно справилась и с ролью, и со сложнейшей партией. Замечательный ансамбль ей составил исполнитель дона Альвара — приглашенный артист, солист Санкт-Петербургского театра «Зазеркалье», яркий и экстравагантный **Антон Росицкий**.

Владимир Юровский, тонко чувствующий звуковую палитру оперы, создает уникальную архитектонику целого, где каждый тембр и каждый звук строго подчинен художественной логике и композиторскому замыслу. Заметим, что первоначальный замысел оперы был столь «идеалистичен», по

«Влюбленный дьявол». Дон Альвар – Антон Росицкий.
Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото О. Черноуса

мнению дирижера, что делал ее исполнение невозможным в театре: в нем предполагалось микрофонированное звучание певцов, а в партитуре было точно прописано — ближе или дальше к микрофону. По просьбе дирижера и режиссера композитор адаптировал партитуру к возможностям театра.

Опера Александра Вустина кинематографична и в смысле характера музыки, которая вполне могла бы стать саундтреком к современному фильму в жанре фантастического триллера, и в смысле композиции, в основе которой калейдоскопическая смена кадров: аристократическая бильярдная — магическое пространство, где происходит роковая встреча главного героя дона Альвара с силами тьмы — спальный будуар — карнавал в Венеции — крестьянская свадьба в Испании. И, тем не менее, в ней присутствует ясная драматургическая линия, основанная на важнейших для оперного жанра сюжетных моментах: страсти и испытаниях, любви и смерти.

Композитор устраняется от подробных разъяснений смыслов, считая, что музыка озвучивает то, что вряд ли подвластно слову. Александр Титель по-своему декодирует партитуру оперы — для него главный герой сродни Повесе Хогарта-Стравинского и Герману Пушкина-Чайковского: он с пытливым задором вступает в сделку с силами тьмы и проигрывает. Но режиссер не делает акцент на фигуре оперного дьявола, он создает объемную метафору о первородном грехе, задевшем своей печатью всех: «Дьявол — это наши страхи и слабости, наше неуемное любопытство, когда человек не понимает, где можно, а где нельзя, где граница, которую не стоит переступать, и в познании — тоже». В его спектакле, искусно оформленном Владимиром Арефьевым, царят символы и полунамеки: качающиеся люстры со свечами, магический шар-маятник и мистический круг, ряженые в масках, таинственные пресмыкающиеся и насекомые, кишащие на полукруглом заднике-экране и сменяющиеся метафорическими фрагментами известных картин или природными явлениями (дождь, молнии). Финал, остающийся у композитора сюжетно открытым, Александр Титель решает мощно и эффектно: главный герой, связавший

«Телефон», «Медиум». Большой театр. Камерная сцена им. Б.А. Покровского. Фото В. Майорова

свою судьбу с силами тьмы, словно бы проваливается в преисподнюю — толпа в черном окутывает его ритмическим вихрем. А завершает оперу тезис, отчасти проясняющий авторскую позицию: «Это поучительная история в виде аллегории, где состязаются принципы со страстями».

Большой театр, следуя традициям **Бориса Покровского**, чей авторский театр отныне является Камерной сценой Большого, продолжает осваивать на ней редкий оперный репертуар. Уточним, однако, что в случае с новой премьерой двух камерных опер Джана Карло Менотти — это редкий репертуар именно для российской сцены. В Америке камерные оперы «Телефон» и «Медиум», созданные в 1946 и 1945 годах, получили большую популярность, став едва ли не самыми исполняемыми операми Менотти, в композиторском списке которого числилось более 20 оперных опусов. Итальянец по происхождению, он в 18 лет по совету Артуро Тосканини приехал учиться в Америку, где приобрел затем известность, в особенности благодаря «Медиуму» — «беспощадной и очень сильной трагедии», по определению Генри У. Саймона. Впоследствии даже экранизированная, эта опера при первой постановке Балетным обществом в Хекшер-театре в Нью-Йорке была дополнена самим композитором контрастирующим ей легким комедийным оперным интермеццо «Телефон» — именно в этой паре обе оперы и прижились на американских сценах в течение долгого времени. Но по содержательной и музыкальной сути они абсолютно противоположны, поэтому известно немало случаев совмещения их с другими опусами в театрах, например, не так давно «Геликон-опера» поставила «Телефон» в паре с одноактной и тоже комичной «Служанкой-госпожой» Дж. Перголези.

В Большом театре приглашенный молодой режиссер **Александр Молочников**, дважды отмеченный премиями за актерскую и режиссерскую работу в МХТ, решил объединить две оперы в один спектакль не по принципу привычного контраста, а по содержанию.

Это первый подход к опере в послужном списке режиссера, декларирующего собственные «правила дорожного движения в сценическом действе, вне зависимости от жанра». Не вполне ясное понимание им му-

зыкальных закономерностей сочинения приводит к тому, что принудительный микс комедии и трагедии, природа которых противоречит их слиянию, вызывает недоумение. В целом понятна режиссерская идея, на основе которой Александр Молочников посчитал возможным создать подобный оперный гибрид, где «Медиум» следует за «Телефоном» без перерыва: он перенес события обоих сочинений в современный мир, в котором новые технологии руководят действиями героев, в каждом случае по-своему. И даже на свой лад подправил тщательно выверенное композитором либретто собственного сочинения. Вместо непринужденной обстановки квартиры Люси, в которой влюбленный Бен никак не может сделать ей предложение из-за постоянной болтовни подружки по телефону, слушатель попадает в некий мистический «Храм надежды» — центральная прозрачная конструкция сценографии, вокруг которой перестроены зрительские ряды, и внутри которой развиваются события обеих опер (сценографы **Агния Стерлигова** и **Сергей Чобан**). Вместо жизнерадостного Бена — немой подросток в инвалидном кресле и управляемый им робот, который передает его мысли влюбленной в него юной девушке. Вместо обычного телефона — планшет с видеосвязью и параллельными тексту либретто смс различного содержания. Эта же пара оказывается детьми (родным и приемным) мадам Флоры (Бабы) в опере «Медиум», где режиссер усиливает мистическую составляющую. Вместо кукольного театра, с помощью которого, согласно оригинальному либретто, алчная и злобная шарлатанка Баба одурачивает доверчивых клиентов, — мистический полумрак и видеоэффекты призраков. И, наконец, вместо привычного исхода, в котором изрядно выпившая мадам Флора выстреливает в спрятавшегося приемного немого мальчика Тоби — случайное убийство собственной дочери Моники. И все бы ничего — некоторые режиссерские приемы весьма эффектны и привлекают внимание, а корректировка деталей сюжета вполне оправдана стремлением показать, что сверхъестественное было и остается даже в технологическую эру могущественнее человека, и кара за обман неизбежна. Но все же очаровательная музыка «Телефона» совсем противоречит придуманному визуальному ряду и любовной драме несчастных подростков, заменившей в этом спектакле привычный сюжетный ряд.

«Телефон», «Медиум». Тоби — А. Нигамедзянов, Бен, Робот — А. Цалити. Большой театр. Камерная сцена им. Б.А. Покровского. Фото В. Майорова

Меж тем как раз музыка в исполнении камерного состава оркестра под управлением **Алексея Верещагина** и виртуозно освоивших свои партии солистов **Тамары Касумовой, Азамата Цалити, Ольги Дейнеки-Бостон, Екатерины Большаковой, Романа Шевчука** и **Александры Наношкиной** — наиболее сильная часть новой постановки. Непринужденные игривые интонации «Телефона» сменяются терпкими и надрывными драматическими музыкальными образами «Медиума», погружая слушателя в тщательно выверенные детали композиторского замысла обеих опер — таких разных и таких ярких по музыкальному языку.

Евгения АРТЁМОВА