

На навуковых канферэнцыях

УДК 792.54

**Е. В. Лисова**

ЕСТЬ ЛИ ЗАВТРА У ОПЕРНОГО ТЕАТРА?

(На научной конференции в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова)

Ежегодные конференции, проходящие в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, собирают большое число участников. Тематика каждой конференции всегда точная, узкая и чрезвычайно актуальная. Не стала исключением и проблема, поднятая на конференции 2010 г. — «Оперный театр: вчера, сегодня, завтра».

Честь представлять Белорусскую государственную академию музыки на конференции, организруемой вузом-партнером, выпала автору этих строк. Четыре замечательных дня, проведенные, как оказалось позже, в эпицентре российской научной мысли, были столь насыщены впечатлениями, что неудержимо захотелось поделиться ими с читателями журнала.

Ростовская инициатива в дискуссии по проблемам оперного искусства симптоматична и может рассматриваться как событие, приуроченное к 10-летию Ростовского государственного музыкального театра. Ростов-на-Дону всегда славился развитым искусством оперетты, а работавший с 1919 г. театр музкомедии был известен на весь Союз. По меркам же академических музыкально-театральных жанров Ростов — совсем молодой город, главный театр которого, открытый в 1999 г., как сообщает официальный сайт, «одновременно опытен и юн».

Хотя труппа театра в дни проведения конференции уехала на гастроли, в распоряжение молодых театральных экспериментаторов были любезно предоставлены оба театральных зала — большой и малый. Таким образом, традиционные утренние и дневные научные заседания в консерватории плавно перемещались посредством городского троллейбуса в практическую часть — просмотр оперных спектаклей в Музыкальном театре. Стоит сразу оговориться, что самые яркие из театральных проектов, осуществленных силами студентов консерватории, стали возможны благодаря многолетнему сотрудничеству Ростовской консерватории с Королевской Шотландской академией музыки и драмы, благодарностью которой выразил в своем приветственном слове ректор консерватории Александр Данилов. Анонсируя предстоящие спектакли, он рассказал об

уникальности шотландской академии, от сцены до пошивочных цехов воссоздающей инфраструктуру театра и готовящей кадры абсолютно всех театральных специальностей — от дирижеров до осветителей.

В первом же докладе конференции, выполненном проректором по научной работе Ростовской консерватории, профессором Анатолием Цукером, прозвучал самый проблемный вопрос современного опероведения: при анализе оперного спектакля современный аппарат музыковедения не работает (!), как не работает он, к примеру, при анализе исполнительских стилей или явлений массовой музыкальной культуры. Одной из причин является разобщенность исследователей этого синтетического жанра: музыка исследуется музыковедами, спектакль — критиками. Успешные шаги в формировании самостоятельного аппарата опероведения сделаны С. Сабининой, Е. Таракановым, М. Нестьевой, М. Черкашиной, однако еще больше предстоит сделать.

Проблемный пафос поднятой темы сразу задал и чрезвычайно насыщенный ритм дискуссионной части. Почти каждый доклад сопровождался острыми вопросами из зала, красочными примерами и ссылками на те или иные мировые театральные события. Как оказалось, не только участники, но и публика конференции была в курсе самых свежих театральных премьер, модных фестивалей, творчества скандальных и консервативных режиссерских имен. Где предел воли режиссера? Приемлемы ли эксперименты с классикой? Может ли пушкинская Лиза успеть родить ребенка и откуда элементы зоофилии в байрейтской постановке Кати Вагнер «Нюрнбергских мейстерзингеров»?

Примирающей идеей восторженных и возмущенных мнений стала озвученная А. Цукером идея маятника в искусстве, согласно которой сегодня неприемлемо то, что было вчера, а завтра станут неприемлемы эталоны сегодняшнего дня. Самым активным участником всех обсуждений с первых минут стала доцент РАМ им. Гнесиных, сотрудник ГИИ Марина Раку, в силу профессиональных и личных обстоятельств имеющая непосредственную возможность наблюдать самые яркие события европейского

театра. По ее мнению, сложившемуся в общении с интендантами известных фестивалей, разгул режиссерской фантазии легитимизируется там, где нет крупных вокалистов (как в Байрете последних лет), и наоборот, выдающиеся голоса способны удивлять сами по себе и исключают потребность в дополнительных режиссерских сверхсредствах (как это имеет место в Мариинском). В этом аспекте оперный театр был и остается ориентированным прежде всего на *слушателя*, которого, как говорил Станиславский, всегда надо чем-то удивлять.

Тема слушателя был поднята и в докладе Марины Раку «Формирование советской идентичности в зеркале оперной сцены». В нем предлагалось посмотреть на оперы 1930-х гг. как на документальные свидетельства социологии человека, увидеть в них идеальный портрет советского труженика и слушателя.

Далее содержательная часть конференции разделилась на две условные линии: музыковедческую и театроведческую.

Доцент Ростовской консерватории Галина Тараева открыла «режиссерскую» страницу конференции. Не случайно в этой области развернулись самые яркие научные «баталии», ведь если кумиром девятнадцатого века, по мысли докладчика, был композитор, двадцатого, начиная с Карузо, — исполнитель, то культовой фигурой в опере второй половины двадцатого века становится режиссер. Докладчица предложила свою систематизацию методов режиссерской работы в современном театре: реконструкция, стилизация, модернизация. Продолжением этой темы стали доклады «Оперный театр Ф. Дзефирелли» (Н. Самоходкина, Ростов-на-Дону), «“Апельсины” из Шотландии: оперы С. Прокофьева на сцене Королевской оперы в Глазго» (доктор искусствоведения А. Селицкий, Ростов-на-Дону), «Постановки опер А. Шенберга и А. Берга последних лет» (Г. Калошина, Ростов-на-Дону), «Русская оперная классика в ракурсе режиссерского театра Д. Чернякова» (С. Черевань, Челябинск).

Фигура Дмитрия Чернякова, сквозняком прошедшая через несколько докладов, стала камнем преткновения в споре о режиссерской этике и эстетике. Так, по мысли Светланы Черевань, постановки Чернякова «Сказание о невидимом граде Китеже», «Иван Сусанин», «Борис Годунов», «Евгений Онегин» демонстрируют сознательное снижение русской патристической темы, дискредитацию русского характера, развенчание высокого пафоса русской исторической драмы. Однако среди слушателей нашлось немало поклонников креативного таланта Чернякова, которые не преминули выразить свое несогласие с такой оценкой его творчества.

Скандалной истории несогласия мнений с национальным подтекстом был посвящен и доклад доктора искусствоведения, профессора Красноярской академии музыки Людмилы Гавриловой «“Видения Иоанна Грозного” Сергея Слонимского и Роберта Стуруа: к проблеме режиссерской интерпретации». В постановке Мстислава Ростроповича, ставшей причиной антисемитских обвинений в адрес музыканта,

исследователь искал смыслы и символы, которые обнажают в опере тему Христа и антихриста.

Центральным музыкальным событием конференции стала премьера ранней версии оперы С. Прокофьева «Война и мир». Преддверию вечернего события были посвящены два утренних доклада. В частности, доктор философских наук из Глазго Рита Макалистер рассказала о своей работе над реконструкцией первой версии оперы. По ее словам, именно первая версия была самым искренним и лучшим «плодом» Прокофьева, запечатлевшим его самые непосредственные стремления. В процессе же доработок, инициированных пожеланиями «свыше» и связанных с усилением контроля за искусством, композитор был вынужден укрупнять и героизировать образ Кутузова, усиливать военную патетику, убирать речитативные фрагменты в пользу хоров и т.д., однако многие из изменений, по мнению исследовательницы, сохранили отпечаток намеренных усилий, нежелания. В итоге работа над «идеальным вариантом» растянулась у Прокофьева до конца жизни. Именно над вариантом арии Кутузова он работал за несколько дней до смерти.

Шотландские гости единодушно цитировали Ричарда Тарускина, называвшего оперную карьеру Прокофьева «сплошным невезением» и признававшего успешными лишь комедии «Дуэнья» и «Любовь к трем апельсинам». Такая позиция вызвала несогласие слушателей. В частности, Марина Раку заинтересовалась, какие источники авторитетны в среде иностранных исследователей русской музыки, а также заверила гостей, что для российского искусствоведения Прокофьев был и остается крупнейшим оперным композитором, профессиональный талант которого не нуждается в доказательствах.

Надо признаться, что ожидание премьеры ранней версии «Войны и мира» сопровождалось скептическими размышлениями: смогут ли студенты, пускай и совместными усилиями Ростовской, Шотландской и Бакинской консерваторий, предложить полноценное художественное прочтение столь сложного и многозвучного полотна? Действительно, постановка была выполнена минималистическими средствами. Почти все пространство сцены занял оркестр, солистам же были предоставлены небольшой фрагмент авансцены и арьерсцена. Балконные перила в начале оперы, стол, брошенный на пол персидский ковер у Куракина, составленные в козлы ружья партизан, телега с мародерами и больничная кровать — вот, пожалуй, и всё, с помощью чего воссоздавалось художественное пространство столь разных интерьеров и экстерьеров. Многого восполнялось теньвыми эффектами: точным попаданием в образ запомнились мощный силуэт дуба на заднике, танцующая бальная пара и фантазмагорически «вырастающая» фигура Наполеона.

Но что по-настоящему поразило, так это качество работы молодых артистов. Героем вечера стал студент 3-го курса баритон Алексей Гусев, спевший партию князя Андрея Болконского и удостоившийся бури

оваций. Красивый, русоволосый, идеальный «положительный» герой, Гусев владеет великолепной кантиленой и благородным тембром голоса. Зрелое мастерство показали сопрано Диана Арутюнян (Наташа Ростова) и Дмитрий Иванчей (Пьер Безухов).

Никогда бы не поверила, что участвующий в премьерном оркестре состоял исключительно из студентов Ростовской консерватории, если бы лично не убедилась в юном возрасте первой скрипки. Очевидно, дирижер Тимоти Дин обладает не только обязательным профессиональным комплексом, но и неукоснительной строгостью, тщательностью и умением сплотить коллектив. Идеальная работа оркестра была выше всяких похвал.

Спектакль прошел в двух отделениях с одним антрактом. Содержание реконструированной версии, более компактной и менее эпичной, выстроилось из 11 картин: 1. Сад в Отрадном. 2. Зала в особняке старого князя Болконского. 3. Диванная у Элен Безуховой. 4. Кабинет Долохова. 5. Комната в особняке Ахросимовой. 6. Кабинет Пьера. 7. Бородинское поле перед сражением. 8. Наполеон на Шевардинском редуте во время Бородинского сражения. 9. Улица Москвы, занятой французами. 10. Темная изба. 11. Смоленская дорога.

Прембулой к вечернему просмотру третьего дня стало выступление шотландского композитора Гарета Уильямса с рассказом о его работе над камерными операми. Несмотря на молодость, он является автором нескольких опер, две из которых поставлены в Королевской опере Шотландии. Главные акценты его оперного творчества — это камерность (каждое из действий оперы «Бокс», как и боксерский раунд, длится три минуты) и безмолвствующий главный герой. Так, сюжет оперы «Задумка короля» повествует о том, как король проверял, является ли язык божественным даром, для чего оставил на безлюдном острове ребенка и глухонемую няню. Герой оперы «Белое», пациент больницы, снова не говорит. Таким образом, все оперы связаны одной темой — проблемой коммуникации.

На вечере камерных опер прозвучало сразу пять произведений. Три лирические оперы Уильямса расположились в центре. Каждая из них длилась не более 6 минут. Это были даже не рассказы, а, скорее, выхваченные из контекста диалоги, по которым, однако, можно воссоздать опущенный контекст. Так, в опере «Телеграмма» две женщины наблюдают за почтальоном и обмениваются разрозненными тревожными репликами. Вскоре из их диалога мы понимаем, что они страшно боятся, как бы почтальон не повернул в их двор: он разносит похоронные извещения с войны. Композитор в целом склонен к нежным прозрачным звучаниям и открытым формам с неопределенными тихими окончаниями.

Две оперы, обрамлявшие триптих Гарета Уильямса, произвели не менее яркое впечатление, однако, к сожалению, как факты оперного декаданса.

Отдельный блок конференции составили видеопроказы опер с аннотацией музыковедов. Маргарита

Катунян привезла аудиозапись оперы В. Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо» (2006) в исполнении ансамбля странной музыки под управлением Т. Гринденко. Комментарий специалиста помог войти в пространство этого двухчасового «пиршества» диатоники. Идеей оперы стало запечатление истории оперного искусства от Монтеверди до Берга через «рост» музыкальной ткани от тона и монодии до гексахорда и апофеоза фиоритурной арии. Долгое слушание бесконечного вития диатонических фигур без выраженного ощущения темы, по мысли композитора, должно перевести сознание слушателя в средневековое метафизическое время.

Откровением для зрителей стал видеопроказ оперы украинского композитора В. Зубицкого «Палата № 6», привезенный доктором искусствоведения, профессором Еленой Зинкевич. Спектакль, поставленный также силами студентов (и отчасти преподавателей) Киевской консерватории, вызвал невероятно пронзительные чувства. Музыка, естественно, насыщено диссонантная и экспрессивная, содержит поразительные лирические темы, которые точно были инсценированы режиссером как «моменты тишины» на стыках сцен. «Играла» каждая деталь весьма афористичной сценографии. В центре сцены — старое окно, разделяющее два мира (здоровые и больные, палата и коридор с ординаторами и т. д.), в качестве единственной подвижной декорации — больничная кровать с решетчатым «подполом», куда пытаются спрятаться запуганные инвалиды. Несмотря на лаконичность, спектакль произвел огромное впечатление как факт настоящего, «прожитого», по Станиславскому, искусства.

Приятным сюрпризом стал приезд маститых московских музыковедов, выступивших в заключительной части конференции, — легендарной Марины Израилевны Нестьевой и Константина Зенкина. Доклад Марины Нестьевой «Союз композитора с музыкантами-интерпретаторами на оперной сцене» рассказывал о сотрудничестве композитора с музыкантами в последних московских оперных премьерах. Господин Зенкин презентовал четвертый выпуск сборника статей «Музыка в пространстве культуры», написанных им в соавторстве со старшим библиографом Ростовской консерватории К. Жабинским, а также прочел глубокий исторический доклад «От музыкальной драмы Вагнера к «тотальному музыкальному театру» современности».

На конференции не раз выражалась мысль о зреющей потребности знакомиться с культурной жизнью соседних стран и регионов. Блок «региональных» докладов вызвал особенный интерес у публики. С лучшими национальными операми познакомили слушателей музыковеды разных стран. Елена Зинкевич рассказала об операх украинских композиторов Ю. Ищенко, Грабовского, И. Губаренко на сюжеты Чехова (среди которых еще один «Медведь» — Грабовского). Доктор искусствоведения из Кишинева Елена Мироненко предложила видеопросмотр оперы Г. Чобану «Атех, или Откровения хазарской принцессы», ростовчанка Надежда Диденко — оперы финского композитора, лауреата

премии журнала «Музыкальная Америка»–2008 Кайи Саариано «Любовь издалека», автор данной публикации минчанка Елена Лисова прочла доклад о постановке оперы Е. Глебова «Мастер и Маргарита» на сцене оперного театра Беларуси.

Итак, итогом участия в конференции стало осознание следующих аксиом:

1. Оперный театр сегодня находится на распутье.
2. Оперный театр во все времена находился на распутье.
3. Опера во все времена была мостом в народ, массовым явлением, готовым к синтезу с легкими жанрами. Причины всех кризисов оперного театра коренятся в желании «замкнуться внутри себя», объявить себя элитарным искусством.
4. Опера сегодня в состоянии взять на себя функции «выразителя идей», она по-прежнему имеет высокий духовный потенциал и умеет говорить на актуальные темы: жажда жизни, национальная вражда, проблемы понимания между людьми, душевные трагедии и т. д.
5. Понятие «опера», как и «симфония», расширилось и, возможно, даже растеклось. Оперой может быть и трехминутная миниатюра, и двухдневный звуковой марафон.
6. На острие оперно-театральных новаций сегодня находятся... студенческие музыкальные коллективы, свободные от целей коммерческой выгоды (об этом, кстати, свидетельствуют не только премьеры ростовского фестиваля, но и афиша нового минского театрального объединения «М-Арт»).
7. Ряд крупных профессиональных театрально-зрелищных организаций переживает стагнацию, вызванную серьезными кадровыми проблемами, давящими «ножницами» между коммерческой выгодой и творческими потребностями, неготовностью и нежеланием работать с современным репертуаром.
8. Оперные театры допускают любую степень творческой свободы, однако только в сфере визуальных экспериментов. Музыкальной основой остается «старый добрый» классический репертуар. Призывы музыкальной общественности использовать для экспериментов специально заказанную новую музыку остаются не услышанными.
9. Степень скандальности неординарных режиссерских решений обратно пропорциональна наличию в постановке выдающихся голосов.
10. Собственно, на этом можно было бы и закончить, но, как в хорошем спектакле, хочется закончить именно десятым пунктом. Правила оперной гармонии диктуют...

Учреждение
"Белорусская академия искусств"