

Екатерина Кротова

Все разрешено

Несколько режиссерских высказываний
с комментариями критика

*Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.*

Давид Самойлов

«...столетие МАМТа – это в принципе столетие режиссерского театра. Все должны праздновать».

Дмитрий Бергман¹

В будущем году исполняется 100 лет Московскому музыкальному театру имени Станиславского и Немировича-Данченко. Не самый старый театр. Не самый юный. Но есть в этой дате нечто совершенно исключительное. Примечательно, что свой путь он начал в 1919 г. – еще Гражданская война не отгремела, а «комиссары в пыльных шлемах» озадачились оперой. Парадокс, не правда ли? Это, кстати, было не единичное явление в те взрывные времена. Чуть раньше – в 1918 г. (люди старшего поколения, учившиеся в советской школе, помнят забавный лингвистический бурлеск в учебнике истории: «Параграф 17-й. Грозный 18-й») – так вот в этом самом «грозном 18-ом» декретом, подписанным наркомом по делам искусств Анатолием Луначарским, создана государственная стационарная оперная труппа Михайловского театра в Петрограде. А в самом начале 1919-го открываются Оперная студия Большого театра под руководством К.С. Станиславского и Музыкальная студия при Художественном театре, руководимая Вл.И. Немировичем-Данченко. Их развитие и слияние привели к созданию Музыкального театра, носящего имена двух великих реформаторов оперной режиссуры, которое датировано... И вот здесь опять интересно: 1 сентября 1941 г. Шла война: нацистская армия неумолимо продвигалась к Москве. Но и в эти страшные дни государству почему-то было «до оперы» и до оперной режиссуры. Тема социально-политического контекста, при котором в СССР столь целенаправленно и методично культивировалось развитие художественных институций весьма элитарного свойства, заслуживает отдельного внимания, анализа и адекватной оценки. Здесь лишь ограничусь констатацией этого факта. Но не это делает юбилейную дату МАМТа или музыкального «Стасика», как называют этот любимый всеми театр на шутовском сленге, столь значимой.

Приведу цитату из своего интервью с худруком «Геликон-оперы» Дмитрием Бергманом:

– Вы открываете сезон «Золотым петушком» – великолепным спектаклем, премьера которого триумфально состоялась летом. И почему-то посвящаете этот спектакль 100-летию Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Что это значит?

– Театр Станиславского и Немировича-Данченко – это первый в мире режиссерский оперный театр. Сегодня любой театр в мире –

его потомок. Поэтому столетие МАМТа – это в принципе столетие режиссерского театра. Все должны праздновать².

Итак, с даты возникновения Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко мы отсчитываем рождение оперной режиссуры. На протяжении своего 100-летнего развития она принимала весьма различные формы.

«...оперная музыка должна подчиняться сценическим законам. Эти законы гласят: каждое сценическое представление есть действие, является активным».

К.С. Станиславский³

Не вдаваясь в подробный анализ хрестоматийного заявления К.С. Станиславского, и уж тем более, не претендуя на исследование его развития в трудах М.О. Кнебель и других адептов системы Станиславского, в которых они формулировали принципы метода действенного анализа, ограничусь самым очевидным тезисом: режиссер, ставя оперный спектакль, не только имеет полное право, но и совершенно обязан сопровождать звучание музыки неким действием. И в этом смысле статус современного представителя этой профессии на поверхностный взгляд принципиально не отличается от функции разведения мизансцен в дорежиссерском музыкальном театре, где главная роль принадлежала дирижеру и певцам. В середине XIX в. итальянскому певцу было вполне достаточно спеть свою партию в соответствующем эпохе костюме, в роскошных декорациях и непременно с использованием самой передовой по тем временам механики. Это не значит, что действия не было: персонажи организованно двигались по сцене, дрались на шпагах, заключали друг друга в объятия, шествовали из кулисы в кулису, выезжали на механическом лебеде, уплывали на бутафорских кораблях, летали на тросах. Да и не только это: как и в современном театре, герои оперы погружались в различные состояния и вступали друг с другом в отношения: любили, ненавидели, интриговали, обманывали, сходили с ума, горевали, отчаивались, восторгались. Все это существовало на оперной сцене задолго до появления режиссерского театра. Правда, находилось в большей степени в компетенции автора и дирижера, нежели режиссера, миссия которого была весьма скромной. Джузеппе Верди очень внимательно следил за точным соблюдением всех своих предписаний.

Да и к излишним «откровениям» дирижеров и артистов композитор относился весьма враждебно, считая, что это приводит к «нелепости и фальши»⁴.

Верди подробно анализировал характеры своих персонажей, их мотивации, состояния. Вот, что он пишет по поводу оперы «Трубадур»:

«Не делайте Азучену помешанной! Две великие страсти владеют этой женщиной – любовь дочерняя и любовь материнская... Сраженная усталостью, горем, ужасом, бессонницей – она не может говорить свято... Она подавлена, угнетена, но не безумна!»⁵.

Для Верди той истории, которую он сочинил, было вполне достаточно. Оперный композитор всегда сочиняет именно историю – с сюжетом, героями, диалогами. Музыкальную драму, а не ноты. А если история рассказана неточно, то авторы негодовали:

«Я хочу только одного творца и удовлетворюсь тем, что будет исполнено просто и точно написанное в нотах; беда именно в том, что никогда не исполняется того, что написано. Я часто читаю в газетах о выявлении эффектов, о которых не подозревал сам автор»⁶.

Заметьте: XIX в. – а уже «не исполняется того, что написано».

«...единственным автором-драматургом для оперного режиссера является музыкальный драматург-композитор».

Борис Покровский⁷

На протяжении XIX столетия композиторы и либреттисты весьма успешно боролись за свои тексты. Достаточно взглянуть на рукописи П.И. Чайковского, в которых до мельчайших деталей с помощью ремарок описано происходящее на сцене, чтобы понять: Чайковский сочинял именно спектакль, а не партитуру. Известен факт, что режиссер Осип Палечек, один из первых представителей этой профессии в русском оперном театре, фиксировал согласованные с композиторами постановочные планы и мизансцены «Пиковой дамы» Чайковского и «Царской невесты» Римского-Корсакова и отсылал эти экспликации для постановок в Праге. То есть фактически создавал авторскую кальку, которую нельзя было нарушать. Сейчас нам знакомо это по некоторым бродвейским мюзиклам, с так называемой лицензией класса А. Поставить такой мюзикл по-своему практически невозможно: на каждое отклонение от кальки нужно получить согласие правообладателей.

К сюжету и литературному тексту композиторы относились ревностно. И Верди, и Пуччини работали со своими либреттистами очень плотно. *Nota bene!!!*: они писали музыку к готовому тексту! Читая переписку Верди и Пуччини с их сценаристами, мы видим, как они торопят авторов либретто, потому что пишут музыку только на имеющийся литературный текст. Нет текста – работа тормозится. Каждый сюжетный ход, персонаж, характер, тексты арий, ансамблей, хоровых сцен и Верди, и Пуччини детально обсуждали с либреттистами. Спорили. Отвергали. Искали. Меняли. Но всегда работали в команде: текст либретто для оперного композитора был не просто важен – первичен. Причем тотально – как на уровне развития сюжета, так и на уровне строения фразы и порядка слов. Вот, к примеру, что пишет Верди либреттисту «Аиды» Антонио Гисланцони:

«... строфа будет более удачной, если не начнется словом “умереть”, ибо это слово должно быть сказано в строфе предыдущей... Постарайтесь не писать стихов, ничего не говорящих. Необходимо, чтобы в этом дуэте [речь идет о дуэте Амнерис и Радамеса из четвертого акта – Е.К.] каждый стих, я бы сказал даже каждое слово, попадало в цель. Вместо стихов: “Как я всегда тебя любила, Так и теперь люблю, неблагодарный!”, напишите нечто более значительное...»⁸.

А вот письмо Джакомо Пуччини Луиджи Иллике, который в соавторстве с Джузеппе Джакозой написал либретто «Богемы», «Тоски» и «Мадам Баттерфляй»:

«...видишь, что сделал Джакоза? А меня не устраивает! К тому же много “бедная крошка” и “несчастное дитя”; недостает только “холодной ручки”... Первые восемь строк могут подойти, потому что я использую их для мелодического речитатива. Но от “поздно” должны начаться семисложные стихи, полные или усеченные, как тебе угодно. И восемь строк тоже»⁹.

Пуччини вообще был крайне озадачен поиском либретто, сюжета, темы. Во многих письмах – сетование на низкое качество литературного материала, который использовали его коллеги по композиторскому цеху. Он, кстати говоря, очень увлекся Максимом Горьким – почувствовал в нем свежую струю. Хотел даже написать оперу на сюжет «Двадцать шесть и одна». Мучительно долго работал над своей последней оперой «Турандот» – начал в 1920 г. и так и не закончил, умерев в 1924. Его последние письма к одному из либреттистов «Турандот» Ренато Симони полны надеж и сомнений, уговоров и упреков...

Многие великие композиторы были авторами не только музыкального, но и литературного текста. Как, например, Мусоргский, Вагнер, Бородин. Да и Чайковский всегда принимал самое активное участие в создании либретто, большинство текстов писал сам. Поэтому партитура – это не просто зафиксированная музыка. Это синтез музыки, слова, сюжета, авторских смыслов, которые соединены в некое синкретическое целое, именуемое «оперное произведение».

Противоречит ли данная ситуация тезису Станиславского? Вовсе нет. Оперные композиторы трактовали оперу как жанр именно театральный, родившийся под титулом *dramma per musica* (драма через музыку). И если бы композиторы не рассчитывали, что их сочинения будут исполняться на сцене, сопровождаясь **действием**, они бы писали оратории, кантаты и вокально-симфонические сюиты, которые как раз этого действия не предполагают. К примеру, Чайковский был принципиально против концертного исполнения своих опер. А Верди, критикуя одну из постановок, выражал недовольство тем, что не увидел спектакля, а лишь услышал череду музыкальных номеров. В письме к Антони Галло он писал:

«...я думаю и даже убежден, что сольные музыкальные куски были переданы чудесно, но что сама опера – пойми хорошенько - опера, то есть сценически-музыкальная драма, была исполнена весьма несовершенно»¹⁰.

Верди нередко сам создавал постановочные планы своих опер. В частности, «Макбет». Критикуя постановки, в которых мертвый Банко в сцене банкета является из-за кулис, композитор замечает:

«Это с моей точки зрения совершенно нарушает сценическую иллюзию и никого не устрашает, так как никому не ясно, является ли Банко привидением или живым человеком. Когда я ставил “Макбета” во Флоренции, я добился того, что Банко (с широкой раной на лбу) появлялся из люка как раз рядом с местом, приготовленным для Макбета; и Банко должен был оставаться все время абсолютно неподвижным, изредка вздрагивая. Сцена выглядела так...»¹¹.

Далее следует рисунок композитора, сделанный от руки: схема мизансцены с указанием, кто где стоит, откуда выходит, куда направляется...

Еще в начале XX в. режиссурой в оперном театре нередко занимались дирижеры. Очень забавно описание Федора Шаляпина постановки оперы Бойто «Мефистофель», которую осуществлял в *La Scala* дирижер Артуро Тосканини. Да и сами артисты – особенно масштаба

Шаяпина – весьма творчески подходили к своим ролям, создавали себе грим и дизайн костюма. Например, Шаяпин сам придумал образ Мефистофеля с полуобнаженным торсом. Великие дирижеры и в наши дни не дистанцируются от работы с певцами над образом. Мне лично посчастливилось побывать на репетиции Мстислава Ростроповича в Центре оперного пения Галины Вишневской, когда дирижер проходил роли – именно роли, а не просто вокальные партии – с молодыми певцами в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Дирижер мотивировал артистов, выстраивая с ними характеры и состояния, добиваясь эффекта сиюминутности происходящего. При этом параллельно работал над фразировкой, дыханием, интонацией и всем тем, что входит в привычную компетенцию музыкального руководителя. Режиссер Иван Поповски, который перед этим пытался создать на сцене некий рисунок «броуновского движения», предлагая артистам беспорядочно двигаться по сцене, не слишком заботясь об их пении, в буквальном смысле стоял в сторонке, наблюдая за работой маэстро. Мстислав Ростропович, кстати, вообще предпочитал концертные исполнения опер.

«...режиссерский текст может вступать в конфликт с авторским, спорить с ним, даже разрушать, чтобы потом собрать в новую мозаику».

Тимофей Кулябин¹²

В чем же принципиальное отличие дорежиссерского театра от режиссерского? И там, и здесь – действие, и там, и здесь – событие, и там, и здесь характеры, взаимодействие персонажей, отношения и конфликты. Где же разница? В переодевании персонажей в костюмы другой эпохи? Нет, конечно. Этот прием используют уже лет сто. По воспоминаниям Григория Ярона, постановщик «Прекрасной Елены» Оффенбаха Константин Марджанов переносил действие каждого акта в новую эпоху:

«“Прекрасную Елену” Марджанов ставил в Свободном театре в Москве еще в 1913 г. Тогда первый акт происходил в Древней Греции (декорация представляла собой этрусскую вазу в разрезе.) Второй акт шел у него в XVIII веке (жрец Калхас делался кардиналом.) Всю сцену занимала колоссальная кровать, на которой развивалось действие. А третий акт происходил в наши дни в Кисловодске. В спектакле 1918 года в Народном доме уже не было этих трех эпох. Была квазидревняя Греция. Марджанов требовал от меня и от всех участников, чтобы мы

напитали спектакль злободневными вставками. Получился настоящий сатирический спектакль»¹³.

В том же 1913 г. аналогичный случай произошел с оперой «Кармен»: «Испанской Севилье был придан вид современного города, классические герои щеголяли в современных одеждах. Эскамильо выходил во втором акте в пиджаке, белых брюках и соломенной шляпе. Солдаты были одеты в современную тому времени военную форму. В толпе мелькали фигуры рабочих в кепках. И все это происходило на спектакле И. Лапцковского в петербургском Театре Музыкальной драмы»¹⁴.

Но все это – трюки, «фишки», чисто внешние эффекты, которые не меняют принципов подхода к постановке оперы. Принципы меняются тогда, когда *dramma per musica* превращается в *musica per dramma*, когда драматические интенции режиссера начинают доминировать над музыкально-драматическими намерениями композитора, когда режиссер озадачивается «актуализацией» классического материала.

Почему эта самая «актуализация» стала особенно актуальной во второй половине прошлого века? Очень просто! В силу объективных причин: классики умерли. Как, сказал поэт, «нету их. И все разрешено». Осознав это, режиссеры облегченно вздохнули и кинулись приращивать смыслы, не заботясь о том, что могут нарваться на иск или, как минимум, на мордобой. Правда, в 2010 г. в суд обратились наследники Жоржа Бернаноса, либреттиста оперы «Диалоги кармелиток» Франсиса Пуленка. Они обвинили режиссера Дмитрия Чернякова, поставившего «Кармелиток» в Баварской Опере, в искажении замысла произведения. И проиграли дело. Однако затем апелляционный суд Парижа все же запретил к распространению видеозапись этого спектакля. Но Пуленк и Бернанос – ХХ в. Да и вообще случай этот – единичный.

Современный представитель авторского режиссерского театра, который нередко называют грубоватым словом «режоперский», сегодня в полном согласии с законом и, что самое главное, в полном альянсе с господствующим культурным дискурсом, в котором словосочетание «свобода творчества» превратилось в священную мантру, может чувствовать себя свободным по отношению к авторскому тексту, то есть партитуре. Более того, чтобы состояться как профессионал – получать престижные премии, заключать контракты в мировых театрах, участвовать в модных фестивалях, читать про себя восторженную прессу, – режиссеру просто необходимо перешагнуть некую черту. До этой черты режиссура, даже весьма неробкая, яркая, порой шокирующая и

в какой-то мере «актуализирующая», все же остается именно режиссурой – искусством интерпретации чужого текста. За этой чертой режиссура – самостоятельный вид творчества, в котором режиссер – автор спектакля. Он создает новый текст поверх авторских, новые смыслы и качественно иной образный ряд. Разница между этими двумя методами всегда очевидна.

К примеру, Садко в одноименной опере, поставленной Дмитрием Бертманом в «Геликоне», при том, что в спектакле немало признаков «актуализации», неожиданных нюансов и эксцентричных эпизодов, это Садко Римского-Корсакова. И история Римского-Корсакова. И месседж Римского-Корсакова. Царь Борис в постановке Александра Тителя в Екатеринбургском оперном театре – это, несмотря на футуристические реалии, персонаж произведения Мусоргского. А вот Снегурочка в одноименном спектакле Дмитрия Чернякова в Парижской опере – это принципиально иной образ, нежели Снегурочка Римского-Корсакова. У нее другой характер, другая манера поведения, другие мотивации, другая история. Дон Жуан в спектакле брюссельского *La Monnaie*, поставленном Кшиштофом Варликовским, не имеет никакого отношения к герою оперы Моцарта – ни по характеру, ни по действию, ни по смыслу. То же можно сказать и о Доне Жуане Чернякова. Тогда как Дон Жуан Роберта Карсена – это герой моцартовской оперы. Хотя Карсен считается одним из хедлайнеров современного режиссерского театра. Но только вот именно режиссерского, а не «режоперского». Между двумя этими видами творчества – огромная дистанция. Потому что подмена смыслов, которую критики ласково именуют «приращением», и есть качественный скачок не только от дорежиссерского театра, но и от режиссерского к так называемому авторскому.

Автором спектакля с полным основанием называл себя Мейерхольд, и его «Пиковая дама» 1935 г. в МАЛЕГОТе являла ярчайший пример создания абсолютно нового сочинения на основе оперы Чайковского. Правда, Мейерхольд действовал под лозунгом «вернуть Чайковскому Пушкина», но вышло – принципиально новое музыкально-сценическое произведение. Не Пушкин. Не Чайковский. Мейерхольд. Хорошее, плохое – это кому как, да теперь уже и не важно. По аналогии с «Черным квадратом» Малевича оно стало тем манифестом, на котором строится радикальный режиссерский театр: режиссер – полноценный автор спектакля. Причем, поскольку он оказывается крайним – то есть именно из его рук выходит конечный продукт, то он и должен

считаться главным создателем данного творения, и все должны признать его превосходство над «смежившими очи гениями». Тоже своего рода супрематизм.

Здесь аналогия проста. Взял Чайковский «Пиковую даму» Пушкина и переписал ее так, что от литературного оригинала осталось одно название. Он не только изменил сюжет и характеры, но ввел новых персонажей, поменял концепцию и, что самое главное, кардинально изменил сам дух произведения: ироничная, полная сарказма, жесткая повесть превратилась в мелодраму про любовь. Подобный эквилибр Чайковский совершил и с «Евгением Онегиным». Как знать, будь жив Пушкин в то время – не подал бы он в суд на Петра Ильича за такие «приращения смыслов»? Ну, так если можно Чайковскому, почему нельзя Мейерхольду?

«...очень многое из взглядов самого Вагнера вызывает ужас. Но я стараюсь не переносить это на музыку».

Дмитрий Черняков¹⁵

Сама по себе фраза Дмитрия Чернякова, одного из наиболее успешных представителей той части режиссерского цеха, которая увереннее всех переступила «судьбоносную» (или «роковую»?) черту, ничего экстраординарного в себе не несет. Действительно, мало ли что сморозил тот или иной художник? Нобелевский лауреат Кнут Гамсун поддерживал Квислинга, Пушкин приветствовал подавление польского восстания в 1830 г., Артуро Тосканини не брезговал общением с Муссолини, а Герберт фон Караян аж дважды вступал в нацистскую партию. Но режиссер ведет речь не о мракобесных политических взглядах композитора (которые ему, кстати, не были свойственны!), а о религиозных, нравственных, общечеловеческих, которые определяют вектор эстетической парадигмы художника. Именно они для режиссера не имеют значения – и даже вызывают ужас. И он их на музыку не переносит. А переносит свои собственные.

Представлю себя на месте режиссера и попробую порассуждать от его имени.

Времена изменились, современный зритель не понимает, про что написали Вагнер, Верди, Гуно, Моцарт, Чайковский, Мусоргский. Никто сегодня не помнит, что это за Грааль и какая такая у него чаша. Мало кто знает, кто такие стрельцы. Непонятно, почему Онегин не переспал

с девушкой, которая сама пришла. За что все так накинулись на Маргариту, что она покончила с собой? Подумаешь, вступила в связь с Фаустом. А что, нельзя? Почему Дон Жуан – «наказанный развратник»? Кем наказанный? Статуей каменной? Ну, не смешите. Про что опера «Трубадур»? Ее сюжет даже во времена Верди не могли пересказать.

А теперь – внимание. То, что думаю Я, нынешний, живой, современный и абсолютно актуальный, понятно зрителям, которые живут в XXI в., являются пользователями соцсетей, черпают информацию из *Google*, летают на самолетах, смотрят трансляцию терактов и войн в прямом эфире, покупают вещи в интернете, выплачивают ипотечные кредиты, знают, кто такой Гарри Поттер, не знают, в чем отличие миннезингеров от майстерзингеров, посещают 3D кинотеатры. Ну и еще много, чего есть такого, что отличает публику от зрителей даже 50-летней давности, не говоря уже о полуторавековой. При этом – Я, разумеется, гений, вполне сравнимый по степени таланта с классиками. Поэтому зрителям интересна и, главное, доступна та художественная реальность, которую создаю Я. А мне для этого нужен качественный музыкальный материал. Проверенный временем. Классический. Из которого Я возьму только то, что мне надо. И добавлю то, чего не хватает для создания полноценного – **моего** – меседжа. То есть, Я – Демиург. В том смысле, что только Я могу материализовать и донести до человечества то, что создано старыми мастерами и прячется за пределами видимого космоса.

Логично...

Но – пока не получается. Интенция не адекватна реализации. Режиссер-автор бьется с гениальным материалом и проигрывает одну битву за другой. Классическая партитура каждый раз оказывается сильнее, даже когда возникает иллюзия краткосрочного успеха очередного «резонансного» спектакля.

Что именно мешает режиссеру победить по-настоящему, то есть создать собственный полноценный авторский текст?

Прежде всего, вопиющее несоответствие происходящего на сцене тексту либретто, которое мы слышим или считываем с электронного табло. На спектаклях Дмитрия Чернякова «Дон Жуан» или «Трубадур» зритель чувствует себя сумасшедшим. Либретто не изменилось, а сюжет, реализующийся в мизансценах и поведении героев на сцене, не говоря уже о сценографии и костюмах, совершенно иной. В «Трубадуре» Азучена превращена в психотерапевта. Действие происходит

в ее кабинете. Все персонажи – пациенты, которые играют в ролевые игры. Текст про ведьм, костер и прочие «реалии» оригинала сохранен. К концу спектакля возникает потребность по примеру героев постановки срочно обратиться к психотерапевту. В «Дон Жуане» заглавный герой не убивает Командора. Смерть Командора – розыгрыш. А потому в финале живой-здоровый Командор, а вовсе не статуя, является к Жуану, чтобы вместе с остальными персонажами проучить нахала. Все это тоже идет поперек текста, который, как назло, транслируется на электронное табло. Правда, Черняков уже делает шаг к корректировке либретто – снабжает спектакль своими видеоремарками. Но они еще больше сбивают зрителя: чему верить? Ремаркам? Или все-таки тексту?

Конечно, такие кульбиты с сюжетом невозможно выстроить от начала до конца. Иногда, в каком-то отдельно взятом фрагменте, концепция складывается весьма красиво. Как, например, сцена таянья Снегурочки в черняковском спектакле Парижской Оперы. Сраженная горем Снегурочка признается в своей любви не Мизгирию, а Лелю. И умирает – отвергнутая. Взятая отдельно, сцена очень выразительна. Музыка Римского-Корсакова в этом ариозо настолько эмоциональна, что столь трагическое прочтение оказывается почти адекватным. Да и в тексте, как нарочно, не только нет противоречий этому решению, но даже и наоборот – все «бьется». Однако такая трактовка совершенно противоречит сюжету оперы в целом, либретто, композиторской концепции, взглядам композитора... Которые, как мы уже знаем, могут считаться режиссером «ужасными», а потому он вовсе не обязан «переносить их на музыку». Но режиссер не может ограничиться постановкой отдельных фрагментов, а потому он тащит свое решение через весь спектакль, то теряя нить, то обретая ее, то совпадая с текстом и музыкой, то вовсе отпуская материал на произвол судьбы. На выходе спектакль получается ущербным, раздробленным, хромым, неровным, как бы фанаты творчества Чернякова и других представителей этого направления не делали вид, что не замечают нестыковки и «за уши притянутые» мотивации. Не случайно подобные спектакли, состоящие из некоммутированных эпизодов, каждый из которых занят трюком, аттракционом, травестированием изначального смысла, нередко сравнивают с капустниками.

Есть ли сегодня, 100 лет спустя после формального рождения, перспективы у радикального режиссерского театра, который апологеты именуют авторским, а критики – «режоперским»? Мне она видится следующим образом.

Так же, как литературный текст, к примеру, «Евгений Онегин» Пушкина, был превращен в либретто оперы Чайковского, режиссер должен превратить партитуру, которую он наметил себе в качестве жертвы... простите, основы для спектакля, в **новый текст**. Автор оперы «Евгений Онегин» – не Пушкин, а Чайковский. Именно его имя обозначено на афише спектакля. Вот и режиссер должен набраться смелости и зафиксировать свое авторство официально. Для того, чтобы продукт вышел стройным и концептуально гармоничным, режиссеру следует сделать то, что совершил когда-то Мейерхольд с «Пиковой дамой»: заново скомпоновать сцены, купировать то, что не «работает» на новую концепцию или просто не нравится (купирование оперной партитуры – это общепринятая практика), убрать «лишних» персонажей, переписать текст либретто – полностью или частично.

Тем более, что даже это было апробировано почти 100-летие назад! В 1924 г. в революционном МАЛЕГОТе режиссеры Виноградов и Спаский заново переписали либретто «Тоски» и поставили спектакль «В борьбе за коммуны» – о парижских коммунарах во главе с русской революционеркой Жанной Дмитриевой. На музыку Пуччини, как нетрудно догадаться.

Не так давно Константин Богомолов поставил оперу Генделя «Триумф Времени и Бесчувствия» с новым текстом Владимира Сорокина, соединив его с оригинальным либретто и предложив режиссерское решение, адекватное именно тексту Сорокина, а не оригинала.

Так что, как писал Маяковский, «работа адова будет делаться и делается уже». Но нужно идти дальше. Наступило время, когда режиссер обязан взять на себя ответственность за новый продукт в полной мере и поместить свое имя на место автора.

К примеру: Тимофей Кулябин. «Тангейзер». Или: Дмитрий Черняков. «Трубадур».

А внизу – мелко: по одноименной опере Вагнера (Верди). Или – «по мотивам». Или: в спектакле использована музыка Вагнера (Верди).

Опять-таки, в этом ничего нового нет. В дружественной рок-опере так уже случалось. Когда Андрей Кончаловский поставил «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, кардинально переписав композиторский оригинал и поменяв концепцию, в афише имя композитора ушло с титула, скромно заняв место в ряду других участников постановки. И это при живом авторе. Что же в таком случае церемониться со «смежившими веки»?



«Золотой петушок». Геликон-опера.
Ю. Щербакова – Шемаханская царица. Фото И. Шымчак

Конечно, есть вопросы. Окажется ли способен такой «автор» создать текст, который сможет прожить хотя бы пару сезонов? В мюзикле это случается: например, калька «Призрака оперы», созданная режиссером Харольдом Принсом в 1986 г., жива до сих пор. Но это объясняется тем, что постановочное решение Принса было продумано в тесном сотрудничестве с автором мюзикла Эндрю Ллойдом Уэббером. Сама же по себе режиссура – продукт скоропортящийся. Чем она «актуальнее», тем быстрее устаревает. Кому сейчас нужен спектакль Дмитрия Чернякова «Аида», спекулировавший на теме Чеченской войны? В этой почти эстрадной злободневности – существенное отличие «авторской» режиссуры от режиссерских спектаклей, которые могут идти в театрах много лет и с огромным успехом возобновляться. Как, например, «Севильский цирюльник» в *La Scala* в постановке Жан-Пьера Поннеля или «Богема» Отто Шенка в Баварской Опере, спектакли Франко Дзеффирелли или Бориса Покровского. Практика показывает, что «режоперские» спектакли умирают быстро, как мертворожденные франкенштейны. Успев шокировать публику модного фестиваля, получить почетное «забукивание» консервативных меломанов, отхватить престижную театральную премию и дать автору призовое очко в виде нового контракта, они уходят в небытие, окутанные флером скандала и эпатажа. А автор уже приступает к новому творческому акту, в котором



«Золотой петушок». Геликон-опера. С. Топтыгин – Воевода Полкан, Ю. Щербакова – Шемаханская царица, М. Гузов – Царь Додон. Фото И. Шымчак

создает собственный «кривой» текст, трусливо прячась за раскрученные бренды Вагнера, Верди, Пуччини, Глинки, Чайковского... Настало время адептам авторской режиссуры создавать собственные бренды. А оперным интендантам – решать, чье имя в качестве автора на афише обеспечит более надежные продажи – имя великого композитора или модного режиссера.

Конечно, этот путь – не для всех. В оперной режиссуре трудятся и творят талантливые художники, для которых партитура – не основа для безграничной актуализации и подмены смыслов, а неисчерпаемый источник, из которого можно извлекать глубокие идеи и эмоции, заложенные теми самыми «смежившими очи» гениями. Эти режиссеры находят новые ракурсы, аспекты и детали образов, ни в коей мере не разрушающие оригинал. Как бы они ни дразнили своими дерзкими решениями сторонников приоритета музыки над драмой, они все же остаются на территории режиссерской интерпретации как особого вида творчества, не имеющего аналогов. Характерный пример такого режиссера в современной России – Дмитрий Бертман, творческий метод которого не имеет ничего общего с «режоперой». Таковы лучшие постановки Александра Тителя. Таков театр Георгия Исаакяна и Михаила Панджavidзе. К счастью, выросло новое поколение режиссеров, которые предпочитают идти именно этим путем: Филипп Разенков,

Вячеслав Стародубцев, Павел Сорокин. Положение их в культурном пространстве весьма непростое. Для апологетов радикальной режиссуры они слишком академичны и маловато «приращивают».

Для сторонников взгляда на оперу как на музыкальное, а не драматическое произведение, они слишком радикальны. Но я не случайно начала статью со слов Дмитрия Бертмана. 100 лет оперной режиссуры – это 100 лет поисков, провалов, ошибок, тупиковых ветвей, но и выдающихся открытий, безусловных удач, прекрасных спектаклей. А «авторы» – пусть идут своей дорогой. Пока им все разрешено.

¹ *Бертман Дмитрий*: «Я не ем оленину, потому что олень спас Герду» // *Московский комсомолец*, 27.08.2018.

² Там же.

³ *Станиславский К.С.* Из ответов на вопросы газет. Законы оперного спектакля. 1932, сентябрь, Баденвейлер / Цит. по: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0100.shtml.

⁴ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 320.

⁵ Там же. С. 90.

⁶ Там же. С. 320.

⁷ *Покровский Борис*. Введение в оперную режиссуру: учебное пособие. М.: ГИТИС, 2009. С. 27.

⁸ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. С. 293.

⁹ *Пуччини Джакомо*. Письма. Л.: Музыка, 1971. С. 177.

¹⁰ *Верди Джузеппе*. Избранные письма. С. 253.

¹¹ Там же. С. 197.

¹² <http://www.teatral-online.ru/news/14670/>

¹³ *Ярон Г.* О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. С. 78.

¹⁴ *Димитрин Юрий*. Опера на операционном столе. / <http://www.operanews.ru/13092209.html>

¹⁵ http://www.artterritory.com/ru/teksti/interviju/4642-v_njom_net_ravnodushija