

УДК 792.05

ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ ЦЕЛОГО. «МАКБЕТ» ДЖ. ВЕРДИ В КАУНАССКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

*Константинова А. В.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена премьере оперы Дж. Верди «Макбет» в Каунасском государственном музыкальном театре (декабрь 2019 г.). Новая постановка этапного для композитора произведения, в котором он около 200 лет назад предпринял свою первую попытку реформировать итальянскую оперную традицию путем актуализации драматического начала, рассматривается в контексте многолетней полемики о феномене «режиссерской оперы» и приемах выявления авторских смыслов на основе классического музыкального материала. Автор приходит к выводу о несомненной художественной целостности спектакля, в котором режиссерское высказывание строится на принципах консенсуса традиции и модерна, реалистических и условных форм. Мастерство и продуктивное взаимодействие режиссера (Г. Жяльвис), дирижера (И. Янулявичюс), хореографа (А. Янкаускас), сценографа (Т. Хижа) позволило авторам каунасской постановки воплотить в музыкальных и пластических образах собственный ответ на вызовы театральной современности.

Ключевые слова: Дж. Верди, У. Шекспир, «Макбет», опера, «режиссерская опера», премьера.

THE ART OF COMPOSING THE WHOLE. “MACBETH” BY G. VERDI AT THE KAUNAS STATE MUSICAL THEATRE

*Konstantinova A. V.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article is devoted to the premiere of the Opera by J. Verdi’s “Macbeth” at the Kaunas state musical theatre (December 2019). The new production of a landmark work for the composer, in which he made his first attempt to reform the Italian Opera tradition about 200 years ago, is considered in the context of a long-standing controversy about the phenomenon of “director’s opera” and methods of identifying author’s meanings based on classical musical material.

The author comes to the conclusion about the undoubted artistic integrity of the performance, in which the director's conception is based on the principles of consensus of tradition and modernity, realistic and conventional forms. Skills and productive interaction of the Director (G. Zelvis), conductor (I. Janulevicius), choreographer (A. Jankauskas), set designer (T. Khyzha) allowed the authors Kaunas productions to bring in music and plastic images own response to the challenges of the theatre of our time.

Keywords: J. Verdi, W. Shakespeare, "Macbeth", opera, "director's opera", premiere.

«Режиссерский театр —
это актерский театр плюс искусство композиции целого»

В. Э. Мейерхольд.

Так складывается картина театрального мира, что именно опера долгие годы была и остается полем наиболее ожесточенных дискуссий о роли и правах режиссуры. Устойчиво представление о том, что существуют два ее направления: архаичная «повествовательная» (она же «постановочная»), не предполагающая извлечения новых смыслов из классического материала, и актуальная «режиссерская», в остром диалоге (а порой и в намеренном конфликте) с тем же материалом формирующая и транслирующая собственные морфемы на мотивы классики. Говоря о первой, называют имена «патриархов» В. Фельзенштейна, Ж.-П. Поннеля, Б. Покровского. Явление второй связывают с именами П. Шеро, Л. Бонди. Далее следует внушительная вереница авторов, чьи работы отличает «приоритет сценической интерпретации перед музыкальной трактовкой (то есть визуального ряда перед аудиальным)» [1, с. 25]. Вроде бы право режиссера на создание авторского сценического текста давно уже никто всерьез не оспаривает, но и вечный вопрос «если слон на кита налезет, кто кого поборет?» актуальности не теряет, частенько приводя к признанию «абсурдности спора или, точнее, его теоретической бессмысленности» [2, с. 51]. А спору тому, справедливости ради, уже не первое столетие, ведь о действенном, драматическом начале оперы и способах его полноценной сценической реализации серьезно и вполне режиссерски задумывались задолго до возникновения самого феномена «режиссерского театра».

Нет нужды здесь и сейчас сообщать всем известное о новациях Верди и Вагнера, хотя каждая новая постановка их произведений дает повод. Тем более — постановка «Макбета», где автор музыки выступил также создателем и прозаического сценария, и первого сценического текста оперы

в 1847 году. Здесь композитор предпринимает первую попытку реформирования итальянского традиционного оперного театра путем раскрытия его драматического, действенного начала, осваивает прогрессивный потенциал певца-актера, способного к раскрытию характера героя и его психологических мотиваций. Социально-психологическая проблематика с этого момента становится смыслоопределяющей для Верди, не утратившего интереса и к героическому. «Макбет» с позиции нашего «пост-знания» тем более интересен, что позволяет слышать «как молодой Верди разрывается между стереотипическими формулами *bel canto*, тягой к дансантно-пружинящему “гитарному” аккомпанементу — и яростным желанием вырваться из пут традиции, взломав стиль изнутри и насытив его подлинным трагизмом» [3, с. 108].

Очередную возможность услышать «Макбета» предоставил Каунасский государственный музыкальный театр на исходе декабря 2019 года. Предыдущая серьезная оперная постановка здесь была выпущена в 2011-м: «Лючия ди Ламермур» отмечена «Золотым крестом сцены» (высшая театральная награда в Литве) и все еще присутствует в репертуаре. За прошедшее время многое в мире стало иным, но вечные вопросы остались вечными, и явно не случайным представляется выбор «Макбета» для создания нового спектакля, позволяющего авторам создать собственную рефлексию уже свершившихся перемен.

Нельзя не отметить, что у большей части собравшейся команды оказались прочные творческие связи с Санкт-Петербургом. Режиссер — Гинтаутас Жяльвис — выпускник отделения музыкальной режиссуры Ленинградской консерватории (1983). Хореограф Александр Янкаускас в 2013-м прошел стажировку в той же консерватории у Н. Н. Боярчикова (позднее закончил аспирантуру в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и в 2017 году защитил кандидатскую диссертацию [4]). Создатель сценографии и костюмов Таисия Хижа — выпускница Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (мастерская Э. Кочергина). Команда, что и говорить, сильная и, что важно для реализации целостной сценической формы, в которой нет случайных или несущественных компонентов, способная к продуктивному сотрудничеству. «Макбет» — произведение этапное для своего создателя, словно возвращает современного постановщика к тем проблемам, которые решались почти 200 лет назад. Преодолеть драматическим наполнением партий кантиленную мелодику, убедительно привести сюжетные линии к трагическому разрешению — задачи, важность которых понимал и сам Верди (о чем свидетельствует его переписка времени первой постановки (см.: [5, с. 137–153])). Каунасская команда, вооруженная достижениями современной театральной техники и школы, должна была решить эти задачи по-своему. И, на наш взгляд, ключ к партитуре «шотландской пьесы» был

найден в гармоничном балансе традиции и новации, академизма и модерна.

Режиссура Г. Жяльвиса очевидно наследует тем самым принципам «повествовательной» традиции, чьи лучшие образцы в свое время «перевернули отношение к оперному певцу, показали, что вокалисты способны к правдивому, динамичному, психологически мотивированному поведению в сценическом образе» [1, с. 50]. Режиссер не гнушается ни мизансценическим лаконизмом в ариях и дуэтах, ни канонически живописными группировками массовых сцен. Его концепция, будучи предельно внимательной к музыкальной партитуре, раскрывая вполне злободневные аспекты сюжета о природе власти, не предполагает ни переноса средневековых событий в реалии сегодняшнего дня, ни портретного сходства персонажей с медийными лицами, ни трендовой техногенной атрибутики, ни клинических диагнозов персонажей. И если дуэтная сцена, в которой новоиспеченный король и его кровожадная королева планируют новые жертвы, вполне может трактоваться как разговор на семейной кухне, то никаких любовных-бытовых деталей (вроде мебелировки или посуды) на сцене все же не появляется. Леди не ставят к газовой плите; Макбет не является с пакетом картошки из «Максимы». Только ведьмы в сером рубище вынесут два деревянных стула «под брутальную старину», (на них потом усядутся супруги), да свет софита очертит посреди сцены круг (словно абажур повесили над обеденным столом) и жутковатый образ «кровоавой кухни», где инициалы обреченных выцарапывают мечом на полу, вполне ясен.

Нравственно-философское содержание сюжета, актуальное по своей сути, раскрывается с опорой на индивидуальные данные и профессиональные качества солистов, которым предоставлена возможность полноценного драматического развития характеров в рамках классической «дорежиссерской» музыкальной формы.

В премьерных представлениях мы увидели две пары заглавных героев, очень разные по фактуре и темпераменту. Станислав Трифонов (Минск, Большой театр оперы и балета республики Беларусь) и Гитана Печките — пара не юная, похоже, что этот Макбет и его леди вынашивали свое властолюбие долгие годы (рис. 1 на вклейке между с. 98 и 99). Герой Трифонова — зрелый характер, не только воин, но и отчасти мыслитель. Его Макбет носит некоторые черты чуть ли не Фауста (Фауста Гете, разумеется, а не Гуно). Мощный баритон — под стать уверенной несуетной повадке этого Макбета; претензии героя на королевское достоинство явно обоснованы его незаурядными лидерскими качествами, которые, увы, оказываются слабее его моральных устоев. Леди Макбет у Печките, вероятно, почти такова, какой ей предписывал быть композитор [5, с. 142]: беспощадная хищница, уставшая скрывать и сдерживать свою истинную, до первого злодеяния затаенную, природу. Она не стесняется быть некрасивой пластически, подчеркивать «неженственные»

регистры голоса, показывать мимический диапазон от хищной улыбки до болезненной гримасы. Зло в ее образе предстает ничем не приукрашенным, абсолютным и до поры непобедимым — надо видеть исполненный свирепой гордости жест, которым она отбрасывает шлейф своего алого платья в «*Vieni t'affretta*»¹ первого действия!

Паулюс Багдонас и Раминта Вайцекаускайте представляют пару хищников почти юных, словно впервые открывающих в себе неудержимые амбиции. Их яркая внешняя фактура и молодая энергия позволяют привнести в сюжет почти авантюрные краски. Эффектная Леди-Ванцекаускайте очевидным образом любит себя и своей способностью к злодейству, игра с чьей-то жизнью и смертью увлекает ее до безрассудства. Говоря о Макбете-Багдонасе, необходимо подчеркнуть, что мы стали свидетелями блистательного дебюта, а, вполне возможно, и рождения новой звезды литовской оперы. Выпускник каунасской Музыкальной академии показал удивительную творческую зрелость, заразительный певческий темперамент в сочетании с чувством меры в выверенном рисунке роли. Его Макбет проходит путь от героя до антигероя в изнурительной борьбе с собой и роком. Чувствуя обреченность вступившего на преступный путь, он не позволяет себе осознания собственной преступности, увлеченно обуздывая свой страх во имя нового злодейства. Безусловно сильную вокальную школу артист в этой партии сумел поставить на службу драматическому содержанию и сделал это очень органично.

И вот один из парадоксов внешне «повествовательной» режиссерской концепции: вопреки сложившимся стереотипам (а заодно и музыкальному материалу, где главенствуют темы леди), каунасский «Макбет» состоялся как несомненно «мужская» опера. «*Pietà, rispetto, amore*» заглавного героя здесь — более сильный акцент, чем «*Una macchia è qui tuttora!*» в сцене безумия леди Макбет. Обеим леди, при всех индивидуальных достоинствах, достается почетный второй план (слишком очевидным в этой трактовке становится, что злой гений в женском облике не диктует главному герою однозначного выбора). Преамбула авторов спектакля в программке говорит о добре и зле, которые не существуют сами по себе, но реализуются в выборе каждого человека. И ответ за этот выбор каждый убедительно и ярко держит сам: и Банко (Томас Ладига), и Макдуф (Эдгарас Давидовичюс), и Малкольм (Жанас Вороновас), чья неизбежная ответственность за возложенную на себя корону в финале остается за пределами сценической истории (рис. 2. на вклейке между с. 98 и 99).

Лаконичная сценография Таисии Хижа, в солидной степени компенсированная сдержанным богатством стилизованных под «историзм» костюмов,

¹ Спектакль идет на языке оригинала.

поддерживает эпическую атмосферу. Наклонный пандус и три незамкнутых арки — вот, собственно, вся главная декорация, мгновенно дающая пространственный образ, суровый и символический. На равных со сценографией формирует и окрашивает пространство световая партитура (Аудрюс Янкаускас). Свет то заливал сцену темно-золотым, зеленоватым или багровым, то пронзает воздух острыми, как меч, лучами, и тогда зловеще непроницаемые тени подчеркивают пластику артистов и линии мизансцен.

Работа Александра Янкаускаса в спектакле очевидным образом выходит за рамки сугубо балетмейстерских функций, приближаясь к уровню пластической режиссуры. Четкая сквозная линия каунасского «Макбета» — материализованная в движении судьбоносная взаимосвязь персонажей реального мира с существами мира ирреального (то ли хтоническими «пузырями земли», то ли порождениями коллективного бессознательного); видится неслучайным, что хор облачен в серое (цвет границы, психологической «ничейной территории»). Хореография создает рисунок несомненно условный, метафорический, позволяющий зрительскому воображению большую свободу трактовки образов-символов. И, если «большинство музыкальных образов, отразивших фантастическую линию оперы, не содержат ничего зловещего, равно как и “отвратительного”» [5, с. 162], а жанровые особенности «музыки ведьм», близкие к танцевально-песенным, придают ей «комедийно-бытовой колорит» [5, с. 162], то и танец фантастического мира в постановке Янкаускаса никоим образом не представляет зрителю иллюстраций в «готическом» духе. Но и бытового-комедийного здесь тоже нет. Когда в очередном эпизоде явления духов тела танцоров складываются в тянущееся к колосникам «дерево» с извивающимися ветвями, безусловно, высокая эстетика момента адресует зрителя к категории «прекрасного», к сфере ассоциативно-поэтического. Духи-ведьмы-призраки, поющие и бессловесные, в спектакле одинаково активны: хор в лохматом рубище и балет в трико с фактурой грубого тканья создают единый образ взбесившейся материи, не принадлежащей ни добру, ни злу. Они подстрекают и наблюдают, они искушают славословиями Макбета и нагнетают агрессивными пассажами ярость леди, но они же спасают от подсланных убийц юного сына Банко. Ярко символична сцена, открывающая второй акт, когда из-под колосников появляется огромная корона (обруч с зубцами-ножами, безусловно напоминающий о знаменитых эскизах Э.-Г. Крэга 1903 года) [6]. Балетная группа сначала тянется к материализованному знаку власти в прыжках и подержках... Но вот корона опускается вниз и становится котлом, где бурлит колдовское варево, выплескиваясь серыми телами-протуберанцами в заливший сцену багровый свет.

Участие хора, как уже говорилось, не ограничивается чистым исполнением музыкального материала (руководитель Раса Вайткевичюте): хор подви-

жен и выразителен в образах ведьм, раздувающих магический костер, и медиумов, интригующих и соблазняющих Макбета хитроумными формулами своих прорицаний. Мастерски деликатный во взаимодействии с хором и солистами, дирижер и музыкальный руководитель постановки Ионас Янулявичюс уверенно ведет оркестр, особенно выразительный в смыслоопределяющих для творчества Верди героико-романтических темах. Модерновая хореография и тяготеющее к академической традиции мизансценирование точно положены на музыкальную партитуру; стилизованные под «историзм» костюмы органично вписаны в пространство рядом с фактурами нового театрального времени, напоминающими и о знаковых постановках Эдуарда Кочергина, и о знаменитом занавесе Давида Боровского в «Гамлете» на Таганке. Все компоненты и участники действия существуют в прочной взаимосвязи и зачастую позволяют зрителю, забывая о присутствии оркестра, балета, хора, декораций и солистов, воспринимать целостный синтетический образ (рис. 3, 4 на вклейке между с. 98 и 99) .

Было бы несправедливо не заметить некоторых проблемных моментов премьерного спектакля, большинство из которых могут и должны быть проработаны в процессе роста (например, несколько навязчиво саркастичные интонации у леди Макбет-Печките или скованность Макдуфа в исполнении Повиласа Подлецкиса). Скорее всего, они останутся неизменными (как не вполне впечатляющий «Бирнамский лес» из рваного серого холста). Тем не менее, во всех главных составляющих «Макбет» нельзя не признать творческой удачей.

Нужно ли пытаться классифицировать постановку в формате уже обозначенной дихотомии «повествовательной» — «режиссерской» оперы? Формулирует ли режиссер какое-либо авторское послание на основе вердиевского материала или только следует партитуре? Позволим себе утверждать, что такое послание есть. И оно доверено детям. В сюжете этого «Макбета» они — свидетели настоящего, посланники будущего и тот чистый нравственный камертон, к которому настойчиво НЕ прислушиваются взрослые герои.

Вывести детей на большую театральную сцену — точно не новация (к тому же и «Макбет» в постановке Э. Някрошюса, где сын Банко предстает «настоящим» мальчиком, вспоминается легко). Но в этом спектакле внутри шекспировского и вердиевского появляется собственный самобытный «детский» сюжет — исключительно визуальный, режиссерский. Лишь раз будет нарушено безмолвие: когда пророчествовать речитативом о Бирнамском лесе будет сомнамбулически проходящий по авансцене отрок. Но ужасающе нем останется вышедший из темноты со свечой в руке совсем юный сын Банко, разбуженный голосами, оплакивающими убитого короля Дункана. Он же, этакий первоклашка в шотландском берете, молча будет

чертить что-то кинжалом на полу, пока его отец высказывает предчувствие своей скорой гибели в «Come dal ciel precipita» (словно каким-то мистическим зрением и слухом этот ребенок видел и слышал, как решалась судьба его отца на «кровавой кухне»). Ни звука не проронят усталые дети в толпе шотландских изгнанников, слушая плач Макдуфа о погибшей семье. И, наконец, одним из самых сильных эпизодов нельзя не назвать шествие восьми королей (у Верди это должны были быть восемь взрослых мужчин в коронах). Видение Макбета о потомках Банко, которые унаследуют шотландский трон, являют одетые в белое мальчики и девочки (возраста от 6 до 12 лет). Безмолвно, размеренным шагом, поочередно выходят они в центр сцены, чтобы передать из рук в руки королевскую корону на бархатной подушке. Ничего не изображая и не психологизируя, существуя лишь в качестве визуального символа, они словно напоминают: что бы ни было ценным сегодня, какими бы целями ни были мотивированы наши деяния, суда потомков им не избежать.

Месседж каунасского «Макбета» несомненно и отчетливо гуманистичен. При этом спектакль не предоставляет своему зрителю лобовых подсказок: на какие именно актуальные события современности проецировать шекспировскую фабулу, какими ультра-современными критериями определять долю собственной сопричастности к этим событиям, и т. д. А вот задуматься об этом и все-таки спроецировать шекспировские вопросы в сегодняшний день заставляет довольно настойчиво, так, «как композитор написал». Может быть, такой консенсус и есть самый убедительный аргумент в споре об оперных «древних и новых»?

ЛИТЕРАТУРА

1. Яськевич И. Г. Оперный театр в XX – начале XXI века: учеб. пос. Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2020. 92 с.
2. Третьякова Е. Как композитор написал? Заметки об оперной режиссуре // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). С. 51–54.
3. Садых-Заде Г. Год Верди в Мариинском театре // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3 (25). С. 108–111.
4. Янкаускас А. Этапы формирования национального репертуара литовского балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2017. 156 с.
5. Орджоникидзе Г. Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Изд-во «Музыка», 1967. 325 с.
6. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983. 351 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bachelis_t/craig (дата обращения: 25.02.2020.)

REFERENCES

1. Yas`kevich I. G. Operny`j teatr v XX – nachale XXI veka: ucheb. pos. Novosibirsk: Izd-vo NGTI, 2020. 92 s.
2. Tret`yakova E. Kak kompozitor napisal? Zametki ob opernoj rezhissure // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2014. № 1 (75). S. 51–54.
3. Sady`x-Zade G. God Verdi v MariiNSkom teatre // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2001. № 3 (25). S. 108–111.
4. *Yankakuskas A. E`tapy` formirovaniya nacional`nogo repertuara litovskogo baleta: dis ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2017. 156 s.*
5. *Ordzhonikidze G. Sh. Opery` Verdi na syuzhety` Shekspira. M.: Izd-vo «Muzy`ka», 1967. 325 s.*
6. *Bachelis T. I. Shekspir i Kre`g / Otv. red. B. I. Zingerman. M.: Nauka, 1983. 351 s.*
URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bachelis_t/craig (data obrashheniya: 25.02.2020.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Константинова А. В. — канд. искусствоведения, rapannakonstantinova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konstantinova A. V. — Cand. Sci. (Arts), rapannakonstantinova@gmail.com



Рис. 1. Макбет и Леди Макбет (С. Трифонов, Г. Печките).
Фото: Мартинас Алекса



Рис. 2. Банко (Т. Ладига), сын Банко (Э. Янкаускас).
Фото: Мартинас Алекса



Рис. 3, 4. Сцены из спектакля.
Фото: Мартинас Алекса