

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.03

ОПЕРА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ». СПЕКТАКЛИ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА 1994 И 2001 ГОДОВ

*Васильев А. К.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена двум премьерам оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Мариинского театра, прошедшим одна за другой в 1994 и 2001 годах. Режиссеры постановок Алексей Степанюк и Дмитрий Черняков создали два различных между собой образа спектакля. В статье исследуются все тексты, составляющие режиссуру спектакля – принципы композиции драматургии, хореографический и пластический текст, сценографию и художественное оформление, драматургию отдельных сцен, а также анализируются культурно-идейные аспекты. Приводятся выдержки из публикаций критики на спектакли, в которых отражается атмосфера их восприятия публикой тех лет. Автор приходит к выводу, что разнонаправленность режиссерских методов и художественных решений двух постановок одного оперного произведения была необходима для процессов саморазвития театра.

Ключевые слова: Мариинский театр, оперная режиссура, «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», Алексей Степанюк, Дмитрий Черняков.

RIMSKY-KORSAKOFF'S OPERA *THE LEGEND OF INVISIBLE CITY OF KITEZ AND THE VIRGIN FEVRONIYA* AT MARIINSKY THEATRE PERFORMANCES IN 1994 & 2001

*Vasilev A. K.*¹

¹ Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, 48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is devoted to the two premieres of the Mariinsky Rimsky-Korsakoff's Opera *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia*, which took place one after the other in 1994 and 2001. The directors of the productions Alexey

Stepanyuk and Dmitry Chernyakov created two different images of the play. The article examines all the texts that make up the direction of the play – the principles of drama composition, choreographic and plastic text, set design and artistic design, the drama of individual scenes, and analyzes cultural and ideological aspects. Excerpts from critical publications on the performances are given, which reflect the atmosphere of the audience's perception of those years.

The author comes to the conclusion that the multidirectional directorial methods and artistic solutions of two productions of one opera work were necessary for the processes of self-development of the Theatre.

Keywords: Mariinsky Theatre, opera direction, *The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia*, Alexey Stepanyuk, Dmitry Chernyakov.

Есть целый ряд русских опер, которые по причине своей избранности просто не могут не идти на Мариинской сцене. История взаимоотношений театра с этими операми, собственно, и является началом самого существования и развития особенного Мариинского стиля. Одна из немногих таких опер – «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Грандиозная мистерия, стилизованная под божественную литургию, по праву находится на вершине русского оперного Олимпа, вбирая в себя нравственные искания русского народа, идеи религиозных философов и театрального модерна начала XX века. В основу либретто В. И. Бельского, великолепного по своим литературным достоинствам, положены «Житие св. Февронии Муромской» XIII века и одно из преданий заволжских староверов – «Китежский летописец», опубликованное в приложении к «Собранию песен» известного русского собирателя фольклора П. В. Киреевского. Поэтому в либретто сталкиваются два религиозных мирозерцания: традиционное православие, проповедующее аскетизм и реальный взгляд на земную жизнь (отразившийся во взглядах оперного персонажа – князя Юрия), и идущее от старообрядцев, поддержанное рассуждениями В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Л. Н. Толстого свободное и светлое, как им казалось, отношение к природе и религии, правда, истинно сочетающее глубину этического настроения и искреннего поклонения красоте окружающего мира.

Человек, равный природе. Тема обращения к вечному жизненному содержанию, которое объединяет людей и соединяет все времена, всегда была притягательна для Н. А. Римского-Корсакова. В последние годы жизни композитор стал обращаться к пантеизму Бенедикта Спинозы. Чтобы уйти от обязанности изображать реальные исторические события, композитор перебрал множество сюжетов – от библейских сказаний до «Неба и земли» Байрона – и остановился на русском либретто Бельского. С делом не разошлись его слова: «музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна» [1]. Римский-Корсаков обратился к своему близкому. В результате сюжетом оперы

стал русский миф, содержание которого по нравственной и психологической значимости истинно религиозно. Опера «Китеж», конечно, не религиозно-православное произведение в «чистом» виде, но одновременно очевидна связь общего интонационно-мелодического содержания многих страниц партитуры оперы с церковными произведениями композитора. Безусловно, есть общность темпоритма действия в хоровых сценах «Большого Китежа» и последней картины оперы с характером богослужения.

С первых дней после премьеры в 1907 году не утихал спор критиков на тему «Китеж» – русский «Парсифаль». Через чистоту мужского и гибель чувственного, целомудрием женского начала обретают герои Вагнера и Римского-Корсакова свой «Иерусалим». Для русских обретение «небесного града» связано с чистотой юной девы и смертью Иуды и пьяницы – Кутерьмы. Можно увидеть множество деталей, которые в обеих операх значительно отличаются от канонического толкования христианства. Но Монсальват, оберегающий чашу Грааля, и Китеж, ушедший под воду и оказавшийся на небесах, по-прежнему остаются хранителями национальных этических идеалов, основанных на христианской морали и отобранных человечеством из общения с природой нравственных принципов.

Не случайно главная героиня оперы – Феврония, проповедующая деятельную любовь к людям, вечную готовность к самопожертвованию, чистоту и целомудрие, – становится нравственным идеалом, эталоном для всей русской культуры. В образе этом слились и толстовское непротивление злу, и фантастический реализм Ф. М. Достоевского, и удивительный патриотизм русских в годы бедствий и испытаний. Но главное – это идеи богоискательства. Религиозный экстаз, охватывающий Февронию, помогает ей преодолеть смерть и страх, а чистота открывает дорогу в Новый Иерусалим. Безусловно, Феврония – центральная героиня произведения. Лучшими иллюстрациями к жизни Февронии были и остаются картины М. В. Нестерова с их поэтизацией религиозных преданий, тончайшей лирикой, одухотворением людей и природы. Феврония не случайно названа девой. Ее чистота имеет символическое значение. Святость Февронии не противостоит ее человеческой, женской природе.

Второй сюжетный центр – обобщенный образ града Китежа. Оба этих образа специально выделены автором в полном названии оперы. Определение конфликта оперы менялось с годами в зависимости от политической ситуации в стране, от отношения господствующей идеологии к духовным основам Отечества. Здесь совершенно понятно, что если антитезой Китежу и Февронии являются враги, татары, то фабула оперы определяет ее жанр как историко-бытовой, что и практиковалось в советский период (Римский-Корсаков искал сюжет как раз «выше» чем просто исторический); если же ось конфликта проходит через судьбу Гришки, то опера приобретает лицо духовной мистерии, в которой зло есть необходимое испытание веры.

Опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» впервые увидела свет на сцене Мариинского театра 7 февраля 1907 года. Это было за год до кончины композитора. Создатель оперы не успел услышать в роли Гришки Кутерьмы гениального И. В. Ершова. Критика отмечала, что его Гришка – художественный образ потрясающей силы. Именно он, а не Феврония, являлся центром спектакля. Ершов царил на сцене, сделав роль Кутерьмы театральной легендой. «Это уже не исполнение, а творчество, – писал А. В. Оссовский, – жутко становилось на сердце, и нервная дрожь пробегала по телу от зловещего шепота Гришки в ночной сцене в татарском стане, и леденящий ужас сковывал чувства при спазматических сменах настроения в сцене безумия Кутерьмы с его нечеловеческими воплями отчаяния и страдания» [2, с. 2].

Опера Н. А. Римского-Корсакова остается в русской культуре примером возвышенного эстетизма. Произведение обязывает художников, берущихся за него, подниматься до высот, где человеческие переживания доходят до экспрессии. Иного пути нет. Ведь иначе трудно объяснить, почему музыка композитора так очаровывает своей импрессионистической прозрачностью, доводя нас до гипнотического состояния своим мистическим экстазом, ощущением «божественного». Загадка «Китежа» – это загадка русской души, самой России, которую, по мнению русского поклонника Б. Спинозы Ф. И. Тютчева, следует постигать не умом и не «общим аршином», а верой. «Асафьев сделал трудно оспоримый вывод, что с «Китежем» закончилась «эпоха национально-эпических оперных произведений». «Китеж» истово любят, чтят, исследуют. Но редко ставят. Потому что как это делать – непонятно» [3].

Трудно складывалась сценическая судьба этого шедевра. Вряд ли можно назвать какую-либо другую оперу, имевшую так много противоположных сценических трактовок. Если в начале века оперу сравнивали с произведениями Р. Вагнера, с его «Парсифалем», то позднее последовали обвинения в мистицизме, толстовском непротивленчестве, чуждой идейности, вплоть до абсурдной идеи создания нового либретто, что и было осуществлено в 1950-х годах. Не менее пагубными оказались многочисленные купюры партитуры для приспособления оперы к сцене, исказившие авторский замысел. В советское время предпринималась попытка приблизить оперу к обычной историко-бытовой опере. Особенно тогда страдал последний акт (6-я картина), значительно урезанный и в постановке Кировского театра 1958 года¹, когда произошло возобновление спектакля в режиссуре Е. Н. Соковнина. Надо отметить, что в послереволюционные годы «Китеж» на сцене Кировского театра не шел. После того как спектакль Соковнина выпал из репертуара, снова возник длительный перерыв. Все это объясняет, почему с таким нетерпением ожидалось новое прочтение оперы в иных исторических условиях, в новой театральной атмосфере.

¹ Дирижер спектакля – С. В. Ельцин, режиссер – Е. Н. Соковнин, оформление – С. М. Юнович.

Возобновление оперы состоялось в рамках фестиваля Римского-Корсакова в 1994 году. Режиссером постановки стал А. О. Степанюк, а уже в 2001 году Мариинский театр представил новый спектакль оперы «Китеж» в режиссуре и сценографии Д. Ф. Чернякова. Между датами этих премьер музыка «Китежа» постоянно присутствовала в репертуаре театра. Она как бы плавно перетекла из одного своего сценического выражения в другое, неожиданно иное. Спектакль 1994 года с успехом шел до следующей постановки, театр вывозил его на зарубежные гастроли, и причина замены не выглядела как исправление неудачи. Кроме того, опера неоднократно проходила в концертном исполнении.

Автор статьи, работавший в то время в Мариинском театре, стал свидетелем и участником обеих постановок, а также премьерных и последующих спектаклей. События были запоминающимися.

В основание возвращения театра к «Китежу» была положена масштабная интерпретация партитуры Н. А. Римского-Корсакова, осуществленная В. А. Гергиевым. Под его творческим руководством солистами и хором была проделана серьезная и значительная работа, оркестр зазвучал особым свежим голосом. Параллельно со спектаклями давались концертные (без костюмов и декораций) представления оперы. Ярким событием стало концертное выступление на сцене театра Ла Скала. Миланская публика на одном дыхании слушала продолжительную, около четырех часов, оперу, специально исполняемую без единой купюры, в том числе со всеми, обычно сокращаемыми в спектаклях «длиннотами» последней картины. По окончании зал, поднявшись с кресел, устроил оглушительную и нескончаемую овацию.

Постановку «Китежа», отвечающую на запросы социально-культурных вызовов эпохи 1990-х, общественность ждала с большим нетерпением. За оперой закрепился ореол тайны. Критик Л. Гаккель в дни премьеры сделал справедливое замечание: «Присутствие Римского-Корсакова в XX веке откроется не только как хронологический факт, но и как факт творчества и пророчества» [4]. Премьера проходила на фоне начала возрождения досоветской культуры и общего подъема интереса к духовной жизни и к мистике. О степени интереса к событию свидетельствует список почетных гостей премьерного спектакля, среди которых выделялся Петербургский митрополит Иоанн, восседавший в Царской ложе в полном облачении.

Если этот спектакль сравнить с другой значимой постановкой «Китежа», предпринятой Е. Ф. Светлановым в Большом театре в 1983 году, то тот «Китеж» дарил ощущение встречи с великой радостью духовной тайны, чувства причастия к Свету, который все произошедшее горе когда-нибудь отправит в небытие. Гергиевский «Китеж» преследует совсем иную цель: в интерпретации слышится попытка большого художника разобраться в сущности русской духовности, но разобраться при помощи европейского инструментария. Русская самобытность здесь раскрывается не через эстетику мистицизма и идеальной соборности, а воплощением образов народных представлений о Радост-

сти и Времени, о Святом и Незримом. Присутствие человеческих и личных «Я» и «Мы» в столкновении с трагической реальностью дает точку опоры взлету религиозного экстаза, музыкальными средствами ставшего зримым в двух финальных картинах «Китежа». Надо отметить, что едва ли не впервые в новой постановке был полностью озвучен финал оперы.

Актерские работы впечатляли. Галина Горчакова: ее богатый обертонами и нюансами душевных движений голос, мягкий, певучий жест в соединении являли ту гармонию человека и мира, которую дева-праведница призвана олицетворять. Роль Февронии чрезвычайно трудна и по своей психологии, и по своеобразию вокальной партии. Для талантливой Горчаковой она стала серьезным завоеванием. Константин Плужников как всегда увлеченно стремился соединить актерскую и вокальную стороны образа. В своем Гришке Кутерьме он с самого начала акцентировал ехидную скоморошескую развязность. Во многом иным выглядел этот персонаж у Владимира Галузина. В чистом тембре его голоса, в выражении лица проглядывали поначалу и доброта, и незлобивость, куражился он не со зла, а чтоб народ позабавить. Геннадий Беззубенков и Николай Охотников в роли Князя Юрия достойно поддержали традицию исполнения партий для баса в русской оперной классике.

Плохая приспособленность оперы к сцене – явление вполне традиционное и не новость в русском театре (в вялости драматического действия и длиннотах упрекали чуть ли не каждое второе произведение). «Сказание» и здесь занимает одно из «первых мест», и большинство постановщиков во все времена сходилось во мнении о нетеатральности «Китежа». Гергиевскому пониманию «Китежа» в целом отвечало решение, предложенное сценографом М. Ф. Китаевым. Библиейские холмы, на которых проходит действие оперы, точно соответствовали неземной атмосфере, слышимой в музыке: деревянные силуэты Малого Китежа и белокаменные столпы Китежа Большого органично увязывались со звучанием. Был найден художественный прием, моделирующий ту особую атмосферу «Китежа», которая отличается от других опер. Китаев создал множество пейзажей, которые проецировались на прозрачный занавес с помощью лазерной установки: все декорации словно возникали из воздуха и растворялись в нем. Этот воздушный, вибрирующий свет, живой и очень музыкальный, наполнял зрительный зал каким-то восторженным ощущением присутствия тайны, настоящей второй реальности. Объемные декорации дополнены изображениями, возникающими с помощью проекционных фонарей, для чего Китаевым были привлечены к сотрудничеству художник Андрей Войтенко и художник по свету Дамир Исмагилов. Однако цветовые картины иногда отличались разнотильностью. Смена их не всегда соответствовала характеру музыки. Цветные проекции пейзажей, узоров Войтенко все же могли бы быть тоньше, а техника их показа совершеннее. Живописная сторона спектакля в реальном воплощении оказалась наиболее уязвимой. Репутация Марта Китаева, большого мастера сценографии, не должна бы

подвергаться ревизии. Но в макете все выглядело убедительно, в реальном же воплощении – неровно. Обрамляющая сценическое пространство арка и магический, словно основание церковного купола, круг должны были излучать таинственное свечение. «Обесшеченные» же, они выглядели украшающими, но отнюдь не необходимыми аксессуарами. Впечатляла строго-печальным лаконизмом картина после битвы с догорающими на вечерних холмах пожарщиками, красива величавая панорама соборов Великого Китежа. А вот Малый Китеж был похож на собрание увеличенных в масштабе деревянных поделок. И «бедноватая» картина рая тоже разочаровывала.

В рецензиях на спектакль было отмечено, что и декорации, и проекции входили в конфликт с работой художника по костюмам Ирины Чередниковой и режиссурой Алексея Степанюка, между собой составляющими единое целое в совершенно иной эстетической системе. Собственно, режиссура в спектакле была как режиссура: испуг толпы выражался беготней, сакральность изображалась как повышенная «постность». В ходе действия часто возникали пустоты из-за недостаточной выразительности мизансцен. Порой возникали паузы в общении персонажей, ощущалось недоработанность отдельных ролей, например, вокальные и актерские возможности Юрия Марусина оказались не раскрытыми в партии княжича Всеволода. Но были и яркие режиссерские решения, например, эффектное появление татар из-под земли. Последняя картина – самая выразительная режиссерская находка Степанюка в спектакле. В ней через иконописную статику передавалась динамика духовного преобразования – устремленность ввысь.

Было в целом благоприятное, хотя неровное, впечатление от костюмов, выполненных по эскизам Чередниковой. Собственно говоря, костюмы как костюмы: а la russe с некоторой долей стилизационных игр. Например, головной убор Февронии в первом акте – рефлексия Флоры Рембрандта, а второй наряд делал ее похожей на Амнерис из «Аиды» Верди.

Оркестр Гергиева в вечер премьеры звучал непривычно тихо, легко и даже нежно в сценах, связанных с дево́й Февронией и градом Китежем. Зато находящийся под впечатлением от образа исполнения оркестром антракта «Сеча при Керженце» рецензент отмечал, что «...он изрыгал громы и молнии, клубился черным дымом сражения и полыхал жутким пламенем татарского торжества» [5].

Общее впечатление от спектакля было противоречивым и неровным. Спектакль словно находил «себя к финалу, набирая художественности, образности. Начало же – особенно первая картина (встреча Февронии и Княжича), вторая картина (ожидание свадебного поезда, приход татар), частично четвертая (в плену) – словно “колеблется” между бытом и условностью, не будучи ни тем, ни другим, а скорее “скатываясь” на штамп» [6]. На такой постановке «Китежа» театр не мог остановиться. Опера Римского-Корсакова в репертуаре Ма-

риинского театра занимает особое место, и «продолжать работу над “Китежем” (всегда. – А. В.) по-особому целесообразно» [5].

Постановка, предпринятая Д. Ф. Черняковым в 2001 году, достигла результата осуществленной культурной инновации. Такого высокого градуса радикализма в сценическом решении русской оперы в последние десятилетия до этой постановки Кировский / Мариинский театр не знал. Премьера вызвала целый шквал диаметрально противоположных отзывов. Самые различные мнения, в том числе резкого содержания, высказывались и за кулисами артистами театра.

В основу концепции спектакля был заложен метод актуализации, без которого не обходится современная оперная режиссура. И здесь всегда и неизбежно возникают вопросы: «До каких «красных линий» может доходить вторжение режиссерского сценического текста в ткань оперного сочинения; существует ли логическая черта, за которой режиссура начинает ломать музыкальность восприятия»? Актуализация как метод в своем конкретном значении – это перемещение действия в другое историческое время, предметное или географическое пространство. И, что самое важное, погружение персонажей в культурную среду с иными психосоциальными структурами транзакций. В самых радикальных проявлениях постмодерновая оперная режиссура стремится делать ревизию уже даже не либретто, а вершить текстуальное переосмысление самой фабулы композиторского сюжета. Такие решения рискуют оказаться не совместимыми с музыкой.

На примере режиссерского творчества Чернякова можно проследить, к достижению каких различных целей может применяться метод актуализации. Несмотря на неожиданное и эпатазирующее для части публики оформление спектакля, режиссура Чернякова, безусловно, музыкальна. Драматургия действия здесь построена не по принципам психологического театра, а на столкновении и развитии лейтмотивов, музыкальных характеристик Н. А. Римского-Корсакова. Для сравнения можно предложить другую известную постановку Д. Чернякова – «Евгений Онегин» в Большом театре, где актуализация имела иные цели и средства. Там для создания спектакля именно как психологического – он «существенно уплотняет психособытийный темп действия – ...сценический текст принципиально расширяется и наполняется абсолютно новым содержанием» [7].

В «Китеже» режиссер своих героев, персонажей оперы выводит на сцену как воплощенные образы архетипов русских людей, и в этом отношении реализм их типичности поднимается до уровня символов. На сцене узнаваемая для нашего современника, почти выдернутая из его быта предметная среда (вещи, постройки, одежда) сливается с миром художественного, портретного восприятия истории. В хоровых сценах «Большого Китежа» и финала оперы в одном ряду – представители всех исторических эпох России.

В спектакле присутствуют декорации К. А. Коровина, сделанные к первой постановке «Китежа» в 1907 году. Они, как воспоминание, рефлексия по про-

шедшему, изображались на занавесах, предворяющих соответствующие картины оперы, которые в новом теперь спектакле раскрывались в парадигме постмодерна. Цитируя в своем спектакле живопись К. А. Коровина, а также В. М. Васнецова, Черняков тем самым создает контрапункт мирискуснического театрального стиля к вновь сочиненной для каждой сцены игре художественного пространства и этим намекает на сознательно культивируемую эклектичность. И тут же уходит от живописности и декоративности, которая неизбежно превращает «Китеж» в историко-бытовую сказку. Режиссура, однако, продолжает отражаться в использовании разных стилей: происходит смешение, казалось бы, несовместимого – исторических костюмов с современными; реально-бытовых подробностей с отсылками к культовым ритуалам. Черняков не сводит этот прием к намеренному кичу. Это, скорее, один из путей отказа от психологического театра, от тотального мизансценирования в духе Бориса Покровского.

Для постановки «Китежа» Черняков представил в Мариинский театр уже готовый проект с разработанным макетом декораций и внятным постановочным планом. В создании спектакля он одновременно исполнил функции и режиссера, и художника. Подобное совмещение функции режиссера и сценографа соответствовало новейшим тенденциям оперного театра. Это было трудно, но зато новый «Китеж» обрел полноту и цельность воплощения, которых не доставало предыдущим постановкам. Практически не ограниченный техническими и финансовыми возможностями, Черняков создал динамичное, выразительное пространство, способное к быстрым контрастным переключениям на разные приемы решений каждой последующей картины. Огромную роль играло использование световых эффектов в самых разных проявлениях.

Главная мысль спектакля понятна: Китеж находится вне времени, всегда, в любую эпоху. «Здесь и сейчас», рядом с нами непрерывно совершается мистерия легендарного града. Она спрятана в складках обыденной реальности, в толчее Сенной площади, за каждым поворотом улицы. И эта мысль, сближающая спектакль с таинствами церковной службы, невероятно утешает.

Из ритуально-мифологических отражений, связанных с образом озера, как из «ДНК», вырастает вся художественная конструкция постановки. Режиссер предлагает свой «видеоряд» решений, отражающийся в игре зрительно выраженных сюжетных тем, которые становятся системой лейтмотивов; цветовая и световая гаммы образуют особую драматургию «лейттебров».

Можно сказать, что мыслит Дмитрий Черняков не столько актерским «материалом» и образной мизансценой, сколько пространством, фактурой, цветом, светом, сценической картинкой. Так, с наступлением общей молитвы «Чудная небесная царица» изменяется освещение: теперь сцена пронизана резким белым светом, превращающим ее в заснеженное поле. В сцене «прощания» строгий рисунок фронтально выстроенных фигур женского хора погружается в черную темноту глубокой пустой сцены и «пронзается» тревожно-

мерцающими лучами желтого света, то стройными линиями льющегося сверху, то непредсказуемо меняющего графические ритмы желтого на черном. Этот эпизод – воплощение щемящей тоски и безысходности – мог бы стать трагической кульминацией спектакля. Сцена появления «неперсонифицированных» татар создает впечатление, что вползает темная шевелящаяся масса, поглощающая весь земной свет.

Сценография спектакля красочна, наполнена большим количеством предметов, за каждым из которых скрывается глубинный смысл: в первой картине – огромного размера бутафорская трава, «садовый» сарайчик-верандочка, глиняные кувшины и рукомойник. Рецензент писал: «Все в новом «Китеже» необычно: сюрреалистическая солома вместо лесной чащи, люди вместо зверей, насекомые вместо татар, многозначное безвременье вместо Руси тринадцатого века» [8]. Пандус, построенный на сцене, мог являться землей, или асфальтом, и тут же преображаться в гладь озера, на которой появлялись купола невидимого града. Такие превращения символически объединяют постановку идеей текучести жизни, наличия второго, глубинного измерения всего того, что происходит на поверхности.

Психологический реализм начала массовой сцены в картине Малого Китежа, наполненный типичными персонажами-масками рыночной толкучки питерской Сенной площади образца 1990-х, «разрубался» полумистическим, решенным в стиле фантастики «Звездных войн», эпизодом набега татар. Сначала на сцене – привычные шум и суeta города; появляются типичные персонажи современников: прохожие, попрошайничающие пьяницы-бомжи, стоящие за столиком, что-то жующие «новые русские» в длинных черных пальто. Их обслуживает бойкая официантка, конечно, в мини-юбке; на коляске проезжает инвалид-афганец. И как гром с неба возникает картина почти что Конца Света: обваливается стена кирпичного дома, и в пролом заезжает огромного размера металлический трансформер, монстр-бульдозер с лошадиными копытами и стреляющими ослепительным светом своих фар-прожекторов «глазами».

Последнее действие в постановке Чернякова объединяют картины не согласно либретто, а по смыслу музыкальной драматургии. Они составляют четыре эпизода: «Недра-бездна», «Пустыня-смерть», «Путешествие-воскресение» и «Рай-Китеж». «Три последние эпизода-картины являются визуальной репризой 1-й, отчасти 2-й и 3-й картин, причем динамической и совмещенной» [9].

Последняя декорация появляется в финале спектакля при открытии занавеса на поклонь. Это Васнецовская аутентичная картина преображенного Китежа из 1-й постановки. Таким образом, появляется еще одна арка. Черняков как бы упаковывает свою мистерию в «сказочную обертку». Через эти ассоциации он действительно «закрывает» занавес, намекая на конец мистерии и возврат к обыденному.

Оперу Римского-Корсакова принято упрекать за ее растянутость (чистой музыки – часа четыре), извиняя ее разве что сравнением с пятичасовым вагнеровским «Парсифалем». Но Черняков сумел режиссерским текстом подчеркнуть ритм и динамику музыкальной драматургии Римского-Корсакова, заставил «длинноты» работать на себя. Те, кому уготован ад, в его спектакле беспрестанно двигаются, суетятся и копошатся. Те, кому уготован рай, никуда не торопятся. У них есть время должным образом приготовиться к вечной жизни. Они абсолютно статичны, и этот статичный режиссерский рисунок ораториальной картины позволил исполнителям целиком концентрироваться на музыке в момент духовной кульминации оперы. Здесь режиссура полностью соединилась с музыкой. Запомнилось пение солистов той сцены – Сергея Алексашкина (Князь Юрий), Федора Можая (ослепленный Федор Поярок), Екатерины Семенчук (Отрок).

Проводником на пути к премьерному «Китежу» послужило единство выразительных, нагруженных многими смыслами видеорядов, придуманных Черняковым с характером исполнения оперы. Музыкальная интерпретация «Китежа» оказалась удивительно созвучна новой постановке, где каждая вспышка света и каждое погружение во тьму пронзительны.

И солисты, и хор достойно вынесли на своих плечах премьеру. В первую очередь это: Ольга Сергеева (Феврония), Юрий Марусин (Гришка Кутерьма), Олег Балашов (Всеволод), Сергей Алексашкин (Князь Юрий), Федор Можая (Поярок).

При всей близости постановочной концепции Чернякова к идее воплощения музыкального замысла, необходимо видеть режиссерскую сверхзадачу. Ее цель, как представляется, сюжет оперы и композиторское решение его фабулы представить как отправную точку к разговору о мире коренных национальных архетипов, о фундаментальных сущностях русской религиозности и философии.

Постановка вызвала споры, в которых искалась истина. Хочется присоединиться к словам критика А. Л. Порфирьевой: «Тому, кто приходит в театр клеить ярлыки вроде “постмодернистского прочтения”, построенная им (Черняковым. – А. В.) образно-символическая композиция не сказала ничего» [9].

Появление в репертуаре ломающего стереотипы спектакля Чернякова не было случайным эпизодом. Кроме двух разноплановых постановок «Китежа» на рубеже веков, Мариинский театр представлял спектакли главных опер русского наследия в целых сериях режиссерских прочтений. Это относится к «Князю Игорю» А. П. Бородин (постановки 1988, 1996, 1998, 2001 гг.), «Борису Годунову» М. П. Мусоргского (постановки 1990, 1997, 2002, 2006 гг.) и др. Обращение театра к каждой из опер связано с режиссерскими именами А. Тарковского, А. Адабашьяна, В. Крамера, И. Габитова, Г. Исаакяна, А. Степанюка, Д. Чернякова. Они – представители разных поколений, разных школ, методов работы, эстетических пристрастий. Обращаясь к столь разным

художникам, театр осуществлял поиски своего сценического лица, пытался сформулировать свое творческое кредо. При воплощении «Князя Игоря» был опробован и «ретро-стиль» (И. Габитов), и предприняты попытки авангардного решения (Г. Исаакян). В решениях «Бориса Годунова» прослеживалась динамика театральных концепций – от психологически проработанного театра А. Тарковского к условно-метафорическому театру В. Крамера. На постановку «Китежа» Д. Черняковым определенно повлияли постмодернистские концепции. Во всех случаях у спектаклей находились свои сторонники и противники, но театр в итоге настоял на разнонаправленности возможных сценических решений как определенной программе, не отдав никому предпочтений и продолжая в дальнейшем приглашать художников самых разных направлений современного искусства. Диаметрально различные по режиссуре спектакли легли в основу поисков, которые стали определять репертуарную политику в последующие годы. В этом проявилась свойственная Мариинскому театру мобильность реакции на перемены эстетических и общественно-социальных запросов времени. Результаты этой работы значительны для русской и мировой культуры и, безусловно, важны для процессов саморазвития театра. Ответственность за творческий эксперимент возрастает тем более, когда инновации направлены в самую стилистически показательную и чувствительную ткань театра, святая святых, в зону шедевров национальной русской оперы. Можно сказать, что «Китеж» Чернякова в 2001-ом резко заострил весь спектр вопросов, относящихся к этой проблематике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыкальный сектор, 1928. 372 с.
2. *Оссовский А. В.* Новая опера Римского-Корсакова // Слово. 1907. 11 февр. С. 2.
3. *Верникова К.* Китеж не увидишь // Коммерсант. 2000. 26 мая.
4. *Гаккель Л.* Сделано достаточно // Известия. 1994. 27 янв.
5. *Бялик М.* Если приблизиться к совершенству // Невское время. 1994. 19 апр.
6. *Третьякова Е.* Без приговора // Культура. 1994. № 6.
7. *Васильев А. К.* Актуализация в постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского 2000-х годов // Временник Зубовского института. 10: Классика на сцене 2000-х годов. СПб.: РИИИ, 2013. С. 18–27.
8. *Бирюкова Е.* Возвращение в рай // Время новостей. 2001. 24 янв.
9. *Порфирьева А.* Оглянися умными очами [Электронный ресурс]. URL: https://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami (дата обращения: 24.04.2025).

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzykal'nyj sektor, 1928. 372 s.
2. *Ossovskij A. V.* Novaya opera Rimskogo-Korsakova // Slovo. 1907. 11 fevr. S. 2.
3. *Vernikova K.* Kitezh ne uvidish' // Kommersant. 2000. 26 maya.
4. *Gakkel' L.* Sdelano dostatochno // Izvestiya. 1994. 27 yanv.
5. *Byalik M.* Esli priblizit'sya k sovershenstvu // Nevskoe vremya. 1994. 19 apr.
6. *Tret'yakova E.* Without a Sentence // Culture. 1994. № 6.
7. *Vasil'ev A. K.* Aktualizaciya v postanovkah opery «Evgenij Onegin» P. I. Chajkovskogo 2000-h godov // Vremennik Zubovskogo instituta. 10: Klassika na scene 2000-h godov. SPb.: RIII, 2013. S. 18–27.
8. *Biryukova E.* Vozvrashchenie v raj // Vremya novostej. 2001. 24 yanv.
9. *Porfir'eva A.* Oglyanisya umnymi ochami [Elektronnyj resurs]. URL: https://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami (data obrashcheniya: 24.04.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильев А. К. – канд. искусствовед., доц. каф. музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена;

kirovich@mail.ru

SPIN-код: 5701-9316

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasilev A. K. – Cand. Sci. (History of Arts), Ass. Prof. of the Department of Musical and Instrumental Training of Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen;

kirovich@mail.ru

SPIN-код: 5701-9316