

## КУЛЬТУРНЫЙ СЛОЙ

ПРЕМЬЕРА

# «Боян бо веший, аще кому хотяше песнь творити...»

*В Пермском театре оперы и балета поставили русскую оперу на старинный лад*

Юлия Баталина

Опера Александра Бородина «Князь Игорь» для Пермского театра оперы и балета вовсе не новинка: постановка Иосифа Келлера, созданная в 1955 году, шла на этой сцене более полувека и памятна всем театралам. Это, однако, вовсе не означает, что Большой симфонический оркестр под управлением главного дирижёра театра Валерия Платонова не должен был заново учить музыку. Должен был, потому что музыка за те три года, что «Князь Игорь» отдыхал от пермской сцены, волшебным образом изменилась.

Идея исторически выверенной постановки классической русской оперы принадлежит генеральному менеджеру театра Марку де Мони. Именно он решил, что будет любопытно поставить «Князя Игоря» так, как это было в 1890 году, когда опера впервые прозвучала со сцены Мариинского театра, да и в авторской редакции Бородина, по возможности без вставок, сделанных Александром Глазуновым и Николаем Римским-Корсаковым. Для осуществления этого замысла он пригласил постановщицу из Бельгии Сигрид Т'Хуфт и немецкого художника Штефана Дитриха.

Почему именно их? С Дитрихом всё понятно: он в Перми уже работал, делал сценическое оформление оперы Моцарта *Cosi fan Tutte*, которое всем очень понравилось. В целом Дитрих известен аккуратным и в то же время творческим подходом к исторической теме в костюмах и декорациях.

Что касается Сигрид Т'Хуфт, то беседы с журналистами она всегда начинает с фразы: «Я — не режиссёр». Действительно, специальность постановщика спектакля — история музыки и сценического движения. Марк де Мони поясняет, что нужна была не режиссёр в современном смысле — когда режиссёр что-то трактует, вносит новые смыслы, а работа постановщика в том виде, в каком это понималось в конце XIX века: перенести партитуру на сцену, причём партитура — первична.

Сигрид Т'Хуфт специализируется на музике барокко и Ренессанса, и обращение к русской романтической опере стало для неё новым опытом. Если для Бородина при создании оперы «в начале было «Слово» — то есть «Слово о полку Игореве», то для Сигрид «в начале была музыка». Воспользовавшись исторически выверенным клавиром Бородина, изданным в 2012 году исследовательницей Анной Бульчёвой, она попыталась вернуть и музыку, и драматургию «Князя Игоря» к первоначальному варианту.

Конечно, буквально это сделать невозможно, и автор пермской редакции оперы отлично это понимает. Во-первых, Бородин внезапно умер, не закончив свой многолетний труд, так что без добавок, сделанных его коллегами, опера потеряла бы множество важных фрагментов, кото-

лять декорации». В пермской версии половецких актов два, и оба с балетом. Между этими двумя эпизодами — сцена в Путинске, где бесчинствует Галицкий, образ которого стал более продуманным и понятным. Бегство Игоря происходит в finale второго половецкого акта, который на этом не завершается: следует довольно длинная новая сцена с Кончаковой и Владимиром Игоревичем, сюжетная линия которых здесь получает радующий зрителя хеппи-энд. После этого — финал с плачем Ярославны и возвращением Игоря.

театре конца XIX века эта деталь вряд ли появилась бы на сцене, это скорее отсылка к «декадентскому» Серебряному веку, какая-то дагилевщина, хотя Сигрид Т'Хуфт старалась как можно дальше уйти от этой эстетики.

Наряды героев заслуживают особого разговора. Певицы запакованы в корсеты, которые так роскошно их строят, что описывать героинь хочется лишь стромодными эпитетами вроде «статная» и «величавая». И «Ярославны» Надежда Бабинцева и Лариса Кель, и «Кончаковны» Наталья Ялская и Валерия Пфистер выглядят просто шикарно. Костюм Кончаковны вообще шедевр — с летящим, переливающимся плащом из органзы.

В целом же костюмы, конечно, трудно назвать «исторически достоверными». Это не реконструкция, а стилизация: мало того, что материалы откровенно современные, но и общий стиль в оформлении костюмов и сцены резко отталкивается от пышной пестроты старого императорского театра и решительно дрейфует в сторону современного минимализма с его приглушенными цветами и немногочисленными, продуманными деталями.

Для Штефана Дитриха, конечно, было огромным удовольствием создавать бревенчато-белокаменную Русь, равно как и бесконечную половецкую степь. Художнику удалось поместить на сцене не только бескрайние дали Великого Поля, но и грандиозное, драматичное небо, грозно темнеющее в момент солнечного затмения. Но эта степь, этот Путинск, этот лагерь Кончака, конечно, порождения XXI века, пусть и пронизанные тонкой рефлексией давно прошедшего.

Сценическое действие — тоже не копия старого русского театра. В старой опере двигались как? Правильно, почти никак. Хор уж точно стоял стеной, а у Сигрид Т'Хуфт все движутся, взаимодействуют и активно жестикулируют. И хористам, и солистам пришлось изучать значимую жестикуляцию оперы XIX века. Они размашисто крестятся, резко вздывают руки к небу, широко и драматично простирают их к собеседнику...

Большая часть актёрского состава — певцы пермской труппы. В первом составе лишь один приглашённый солист — исполнитель партии Игоря Сергей Мурзаев (Большой театр), который разительно отличается от коллег по сцене. На его фоне пермские басы Владимир Тайсаев (Галицкий) и Михаил Наумов (Кончак) звучат бледновато. Во втором составе Игоря поёт пермяк Александр Погудин, и его мягкий баритон отлично сочетается с басом Наумова.

В целом получилась опера из тех, которыми хочется наслаждаться, не вдаваясь в анализ, не предлагая трактовок, опера, которая может повторить рекорд предшественницы и жить на пермской сцене ещё полвека.



«Князьям слава и дружине. Аминь»

рые её прославили. Во-вторых, в редакции Бульчёвой каждый музыкальный эпизод представлен в нескольких версиях, и постановщику вместе с дирижёром каждый раз приходилось выбирать, какой из вариантов использовать.

Таким образом, история постановки «Князя Игоря» стала историей возможностей и компромиссов.

Понятно, что, идя таким путём, поставленной цели — создать исторически достоверный спектакль 1890 года — не достигнуть. Сразу скажем: это и не удалось. Зато удалось нечто другое.

Получилась красивая опера, в которой хиты вроде «Ни сна, ни отдыха измученной душой» или «Половецких плясок» перемежаются новыми мелодиями, например, длинным, совершенно доселе не известным зрителям монологом Игоря, с которого здесь начинается эпизод в лагере половцев. Получилось динамичное, захватывающее сценическое действие, в котором все события укладываются в 24 часа и увязаны между собой железной сюжетной логикой. Получилось не отягощённое современными смыслами романтическое полотно с красивыми, стильными декорациями. А ещё получилась ровная, однородная, гармоничная музыкальная ткань, в которой нет раздражающих диссонансов.

Среди несомненно удачных новаций — сюжет, который стал настолько выстроенным и логичным, что сама собой закрадывается мыслишка: «Неверное, Глазунов все половецкие эпизоды уместил в один акт лишь для того, чтобы дважды не перестав-

лять декорации». В пермской версии половецких актов два, и оба с балетом. Между этими двумя эпизодами — сцена в Путинске, где бесчинствует Галицкий, образ которого стал более продуманным и понятным. Бегство Игоря происходит в finale второго половецкого акта, который на этом не завершается: следует довольно длинная новая сцена с Кончаковой и Владимиром Игоревичем, сюжетная линия которых здесь получает радующий зрителя хеппи-энд. После этого — финал с плачем Ярославны и возвращением Игоря.

В этом варианте сюжета хорошо распределены сольные арии и хоровые эпизоды, удачно перемежаются опера и балет, половцы и русичи, хиты и новые вставки. Всё на своём месте, всё держит зрителя в напряжении и приводит внимание к сцене, поэтому четыре часа просмотра совершенно не утомительны. Думается, созданная Сигрид Т'Хуфт мягкая реконструкция «бородинского» «Князя Игоря» столь удачна, что имеет полное право стать новым каноном и ставиться не только в Перми.

Конечно, если не читать заранее аннотации, интервью с постановщиком и

гигантский, очень интересный информационный буклет, выпущенный театром к премьере, новшества вызывают недоумение. После завершения первого акта зрители в перерыве спрашивали друг друга: «А почему он не спел «О, дайте, дайте мне свободу?!»

Что касается «исторически выверенной сценической эстетики», то и здесь получилось собрание компромиссов. Видно, что Штефан Дитрих и художник по свету Георгий Белага изо всех сил пытались выстроить гармоничное сочетание XII века, когда происходит действие «Слова о полку Игореве», XIX века, когда была написана и впервые поставлена опера, и XXI века. Конечно, эта попытка не обошлась без очевидных анахронизмов — трудно было их избежать. Откуда, скажем, у половцев кальян, если Колумб ещё не открыл Америку вместе с табаком? Да и в императорском