

УДК 792

**«Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова в постановке
Ю. Александрова (Мариинский Театр, 2004)**

Саяпина Анна Викторовна

Аспирант,
Российский институт истории искусств,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5;
e-mail: spb@artcenter.ru

Аннотация

В статье исследуется театральная постановка оперы «Царская невеста», осуществленная Ю. Александровым в 2004 году на сцене Мариинского театра. Спектакль явился совместной постановкой театра и Фестиваля Дягилева (Нидерланды), и представлялся публике дважды. Впервые спектакль был показан в Гронингене, и был приурочен к открытию Дягилевского фестиваля, прошедшего в январе 2005 года в Гронингском музее в рамках выставки «На службе у Дягилева» («In dienst van Diaghilev»). Премьера в Мариинском театре состоялась 29 декабря, заслужив высокие оценки критиков. В представленной статье ставится задача изучения сценической версии оперы Н.А. Римского-Корсакова с точки зрения заложенных в ней приемов и методов режиссуры Ю. Александрова. Автор предпринимает попытку исследования режиссерского сюжета, воплощенного в спектакле; сценического решения пространства с его дальнейшей трансформацией в ходе драматургического развития; выстроенной режиссером композиция действия. Рассматривается вопрос трансформации жанра как результат интерпретации режиссером классической оперной партитуры в современных условиях развития музыкального театра. Изучение спектакля Ю. Александрова опирается на рецензионный материал и личные впечатления автора данной статьи.

Для цитирования в научных исследованиях

Саяпина А.В. «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова в постановке Ю. Александрова (Мариинский Театр, 2004) // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 217-222.

Ключевые слова

«Царская невеста», оперная режиссура, музыкальный театр, интерпретация, искусство, опера.

Введение

В последнюю четверть XX века большое влияние на судьбы классических оперных произведений стала оказывать наступившая эпоха посмодернизма, парадоксальным образом совпавшая в России «с моментом абсолютной свободы творчества» [Плахотина, 2013, 137]. Радикальные перемены в общественной и политической сфере, произошедшие в России в 90-е годы XX века, открыли невиданные доселе возможности режиссерского высказывания, и как результат повлекли за собой многообразие авторских интерпретаций оперных произведений. Проблема политического давления на сферу культуры, существовавшая долгие годы советского режима, перестала быть актуальной. Одной из наиболее ярких фигур в числе оперных режиссеров, начавших свою творческую деятельность в ту эпоху, явился именитый петербургский режиссер Ю. Александров.

Творческий метод Ю. Александрова

Среди прочих режиссеров, творчество Ю. Александрова определяет своеобразная эстетика, парадоксальность и неожиданность решений, используемая режиссером в желании раскрыть музыкальную драматургию оперного текста. «Любой его спектакль поразительно музыкален. <...> При этом дарование режиссера насквозь театрально, им движет игровая стихия, раблезианская фантазия фонтанирует и бьет через край» [Ренанский, 2010, www].

Подчеркивая традиционность отношения к трактовке партитуры, Александров утверждает, что режиссер должен быть очень скрупулезен в раскрытии оригинального замысла композитора. В своих работах постановщик всецело доверяется музыке как самой важной составляющей оперного искусства, как эмоциональной основе в отношении композитора к персонажу; к его характеристикам, эмоциям, мотивировкам, моральным ценностям и нравственным ориентирам. Режиссер вникает в психологию восприятия произведений композиторов разных эпох, и, чем ярче музыкальная драматургия, тем рельефнее образы и выразительный театральный язык постановки. Равнозначные компоненты синтетического оперного действия должны обладать стилистическим, жанровым, формальным соответствием. Как музыка, так и режиссерское прочтение могут «вести» за собой создание оперы, обоюдно диктовать композиционные особенности и находки будущего спектакля, потому режиссером неоднократно подчеркивалась важность создания спектакля в согласии с музыкальным материалом оперы, в их взаимном обогащении и корректировке.

В поисках оригинального подхода в интерпретации оперных партитур, в своих спектаклях Александров стремится к созданию режиссерского «сверхсюжета», разворачивающегося одновременно с основным, насыщая оригинальный оперный сюжет новыми смыслами. Подобную специфику режиссерского метода в своей работе описывает Н. Селиверстова, приходя к выводу об общих постановочных принципах спектаклей Юрия Александрова и Эммануила Каплана. По ее мнению, «разработанные Капланом принципы композиции “театр в театре”, создание режиссерского “смыслового перпендикуляра” к действию <...>, приемы стилизации, пронизанные иронией, комбинирование узнаваемых жанровых моделей» [Селиверстова, 2010, 11] находят свое отражение в спектаклях Александрова.

Спектакль «Царская невеста» Ю. Александрова

Особенностью режиссерских интерпретаций Ю. Александрова является стремление раскрыть композиторский замысел в понятных современному зрителю художественных образах. Посредством переноса времени и места действия режиссер актуализирует застывшие

оперные формы для современного восприятия. В новой постановке «Царской невесты» режиссером также использовались описанные выше способы организации оперного спектакля: выстраивание дополнительного «сверсюжета», художественный строй «театра в театре», а также названные критиками «призраками сталинизма» [Комок, 2005] аллюзии на послевоенное время советской эпохи. Мысль о схожести социальной проблематики «Царской невесты» с советской эпохой явилась для спектакля столбовой, и послужила основой нового режиссерского прочтения оперы. Действие спектакля перенесено в конец 1940-х годов, сцена наводнена атрибутами счастливого советского времени: «Моделью мира Юрий Александров избрал парк культуры и отдыха. <...> По-видимому, как место, где исчезали границы жесткой советской иерархии. Большого режиссер объяснять не стал» [Дудин, 2005].

Спектакль явился совместной постановкой театра и Фестиваля Дягилева (Нидерланды), и представлялся публике дважды. Впервые спектакль был показан в небольшом городке на севере Нидерландов, Гронингене, и был приурочен открытию Дягилевского фестиваля, прошедшего с 26 января по 30 января 2005 года в Гронингенском музее в рамках выставки «На службе у Дягилева» («In dienst van Diaghilev»). Подобно Дягилеву, организаторы Фестиваля стремились показать «европейской публике великую русскую оперу» [Руттен, 2009], но сделать это в максимально понятном контексте для зрителя. Потому «одна из самых пронзительных попыток актуализации русской оперной классики» [Ренанский, 2010], осуществленная Александровым явилась одновременно одним из лучших образцов экспорта русской оперы в современную Европу.

В интерпретации режиссера, спектакль предстал в значительной трансформации образно-концептуальной сферы произведения Н.А. Римского-Корсакова. По Римскому-Корсакову – древнерусская крепость Александровская слобода, по Александрову – Парк культуры и отдыха СССР. По Римскому-Корсакову – 1572 год, по Александрову – 40-е годы XX века. Какое вольное обращение с предлагаемыми обстоятельствами – скажут разгневанные критики. Однако основной вопрос состоит в другом – правомочна ли подобная актуализация в отношении оперы? Да, правомочна, если поддержана четко продуманным ассоциативным рядом, параллельными ситуациями и действенным рядом текста, как в случае режиссерской работы Александрова.

Конечно, перенос временных координат спектакля повлек за собой значительную трансформацию смыслообразующих элементов оперы. Однако следует подчеркнуть, что к художественным особенностям оригинальной оперы режиссер подошел максимально чутко, создав собственную театральную структуру, художественно адекватную исходному музыкально-драматическому материалу. В увертюре оперы звучат образы темных сил, насилия, в которых лишь на короткое время появляется светлая, спокойная тема, зло побеждает, однако светлая тема пробивается неоднократно, натиск злых сил преодолевается, и после трагической темы из предсмертной арии Марфы увертюра заканчивается мелодией, полной красоты и печали. Такими чувствами полна и музыкальная драматургия оперы: трагедия отдельных людей на фоне страшного времени. В стремлении раскрыть замысел Римского-Корсакова об ужасах oprичнины и всеобщего подчинения царской воли, выраженных композитором в музыкально-драматическом материале, Александров перенес место действия в Сталинскую эпоху. Так, режиссеру удалось раскрыть трагедию людей, находящихся в зависимости от произвола деспотичной власти через узнаваемые советские символы и образы эпохи, ставшие предметом осмысления. К примеру, образ Ивана Грозного заменен в постановке колесом обозрения – в момент окончания арии, когда Марфа должна встретиться с Царем, в спектакле Александрова, находящийся до этого в неподвижном состоянии аттракцион приходит в движение «черным остовом зловещего жернова, перемалывающего судьбы» [Третьякова, 2005].

Центральный образ постановки – вращающаяся сценическая конструкция: «Два поворотных

круга многообразно перемещают немногие предметы: комплект фонарей, садовую эстраду-чашечку, зрительские трибуны» [Рудица, 2005, 7], – благодаря которому художественное пространство спектакля выстраивается посредством практически кинематографического монтажа с «общими» и «крупными планами». Ведь согласно С.М. Эйзенштейну «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на *произведение*» [Эйзенштейн, 1998, 63]. Так, выстроив спектакль на множестве сменяющихся мотивов, режиссер не лишает его музыкально-драматической целостности, а наоборот насыщает дополнительными смыслами.

Большая часть костюмов героев стилизована под советскую эпоху конца 40-х, однако в спектакле используются и исторические костюмы – в них предстают Собакины, работающие ряжеными в парке развлечений. Роскошные, вручную расшитые кафтаны и охабни, созданные для спектакля художником Ириной Чередниковой, вводят в художественную структуру постановки тему эпохи Ивана Грозного. Вот только применяются они «лишь для нескончаемого избыточно-кретинического маскарада перед Скуратовым и “опричниками”. И еще – для вечно голодной до таких зрелищ толпы современных интуристов» [Дудин, 2005].

Сценическое оформление пространства сцены решено в черно-белой гамме. Черный цвет усилен световыми сценическими эффектами, что позволяет максимально драматизировать действие посредством использования психологического воздействия цвета и его символики. Контрастные светотеневые переходы усиливают глубину черно-белого оформления, создавая эффект бездонности. Эмоциональное восприятие символики выбранной цветовой гаммы, вызывает у зрителя внутреннее напряжение, и служит предвестником грядущей трагедии. Для разведения двух параллельных рядов персонажей, режиссер использует ту же цветовую гамму – черные костюмы отданы Грязному и Любаше, в белые одеты Марфа и Лыков. Двум персонажам, сделанным в исключительно в светлых «тонах» и воплощающих собой смирение и покой (Марфа, Лыков), противопоставлены два персонажа, выполненных в «тонах» менее однозначных, не желающих ждать, предпочитая бороться «за свое» (Любаша, Грязной). Опричники – в строгих серых костюмах, сливающих хор в безликую, но устрашающую толпу. Сочетание производного (темно-серого) и ахроматического (черного) цветов создают ощущение беспокойства и разочарования. Речь идет о неудовлетворенности жизнью, о негативных ее сторонах, но проявление этого негатива еще скрыто. Ритмическое чередование темного и светлого начала пронизывают весь спектакль: одинаково направленные линии, одинаково окрашенные пятна, чередование освещенных поверхностей с затемненными. Перед нами две принципиально разные мировоззренческие позиции главных героев. Две ключевых модели поведения, художественно противопоставленные друг другу в спектакле.

Актуализация известного сюжета в спектакле требует новых объемных мотивировок поведения, поступков, психологии, воплощенными артистами на сцене. Почти все рецензенты, писавшие о премьере, отмечали прекрасный исполнительский состав: Марфа – Анна Нетребко, Любаша – Ольга Савова, Грязной – Евгений Никитин, Лыков – Евгений Акимов, Бомелий – Олег Балашов, Собакин – Геннадий Беззубенков.¹ Наивысшей оценки среди работ, осуществленными солистами в спектакле заслужила партия Марфы, в исполнении Анны Нетребко. Среди мужских партий, наилучших отзывов критики удостоилась партия Грозного в исполнении Евгения Никитина.

Говоря о совместной работе режиссера Юрия Александрова и Валерия Гергиева, полночечно упомянуть слова режиссера о роли оркестра в спектакле: «Действие – это дирижер» [Потапова, 1999]. Возможно, именно поэтому дирижерская трактовка музыкального материала

¹ Премьерный состав исполнителей.

была всецело подчинена режиссерскому замыслу. Дирижеру удалось выстроить баланс тембров и добиться осмысленного интонирования: «Цельность близка к абсолюту – найден мерный «корсаковский» ритм, в котором проявляются и странные, невещественные оркестровые звучности, и бесконечные тонкости гармонии» [Рудица, 2005, 7]. Поддерживая и дополняя вокальные партии, оркестр формировал единый музыкально-драматический замысел, отчетливо ощущаемый и в самостоятельных оркестровых эпизодах (увертюра, антракты, симфоническое интермеццо).

Заключение

Вступая в диалог с традицией исторической интерпретации, авторская режиссерская версия «Царской Невесты», воплощенная Ю. Александровым, по-своему переосмыслила идеи, заложенные в произведении, позволяя вскрыть музыкально-драматургические идеи творения Н.А. Римского-Корсакова с новой стороны. В режиссерском прочтении Александрова «Царская невеста» – психологическая драма. Однако дать такое однозначное определение жанру осуществленного спектакля – было бы неверным. Намеренно уходя от оперной условности и делая историю понятной для современного зрителя, постановщик соединяет драму психологическую с драмой социальной, перемещая действие оперы в советскую эпоху 40-х годов. Расширяя круг ассоциаций за счет дополнительных смыслов и подтекстов, режиссер направляет восприятие зрителя, укореняя известный оперный сюжет в массовую культуру посредством использования узнаваемых символов и образов советской эпохи.

Библиография

1. Дудин В. ЦПКиО им. Грозного // Новая газета. 17.01.2005.
2. Комок О. Товарищ Грозный («Царская невеста» в Мариинке) // Коммерсант. 11.01.2005.
3. Плахотина Т.Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: дис. ... канд. искусств. СПб., 2013. 209 с.
4. Потапова Н. Юрий Александров. Эскиз к портрету режиссера в рамках анкетного опроса // Петербургский театральный журнал. Февраль 1999. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/17/the-petersburg-prospect-17/yurij-aleksandrov-eskiz-kportretu-rezhissera-vramkax-anketnogo-oprosa/>
5. Ренанский Д. Юрий Александров: Ренессансный талант // Фонтанка.ру. 08.02.2010.
6. Рудица Р. Пресловутая шуба // Час Пик. 2005. №3. С. 7.
7. Руттен Э. Китч, но все-таки искусство: русская красота по-гронингенски // Неприкосновенный запас 2009, 3(65).
8. Селиверстова Н.Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2010. 26 с.
9. Третьякова Е. Желтый лист кленовый (Премьера «Царской невесты» в Мариинке) // Культура-портал. №1-2 (7460). 13-19 января 2005.
10. Эйзенштейн С. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.

“The Tsar's Bride” of Rimsky-Korsakov in the production of Yuri Alexandrov (Mariinsky Theater, 2004)

Anna V. Sayapina

Postgraduate,
Russian Institute of Art History,
190000, 5 Isaakievskaya square, St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: spb@artcenter.ru

Abstract

The article examines the theatrical production of the opera “The Tsar's Bride” performed by Yu. Alexandrov in 2004 on the stage of the Mariinsky Theater. The performance was a joint production of the theater and the Diaghilev Festival (the Netherlands), and was presented twice to the public. For the first time the performance was shown in Groningen, and was timed to coincide with the opening of the Diaghilev Festival, which took place in January 2005 in the Groningen Museum as part of the exhibition “In the Service of Diaghilev” (“In Dienst van Diaghilev”). The premiere at the Mariinsky Theater took place on December 29, earning high marks from critics. In the presented article the task of studying the stage version of the opera is posed from the point of view of the methods and directing of Yu. Alexandrov. The author makes an attempt to study the director's plot, embodied in the play; stage solution of space with its further transformation in the course of dramatic development; built by the director of the action composition. The issue of transformation of the genre as a result of the director's interpretation of the classical operatic score in the contemporary conditions of the development of musical theater is considered. The study of the play by Yu. Alexandrov is based on the review material and personal impressions of the author of this article.

For citation

Sayapina A.V. (2017) «Tsarskaya nevesta» N.A. Rimskogo-Korsakova v postanovke Yu. Aleksandrova (Mariinskii Teatr, 2004) [“The Tsar's Bride” of Rimsky-Korsakov in the production of Yuri Alexandrov (Mariinsky Theater, 2004)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 217-222.

Keywords

“The Tsar's Bride”, opera directing, musical theater, interpretation, art, opera.

References

1. Dudin V. (2005) TsPKiO im. Groznogo [Grozny Park]. *Novaya gazeta* [The New Newspaper], 17.01.
2. Eisenstein S. (1998) *Montazh* [Installation]. Moscow: VGIK.
3. Komok O. (2005) Tovarishch Groznyi («Tsarskaya nevesta» v Mariinke) [Comrade Grozny (“The Tsar's Bride” in the Mariinsky Theater)]. *Kommersant* [Entrepreneur], 11.01.
4. Plakhotina T.Yu. (2013) «Fal'staf» *Dzhuzeppe Verdi na russkoi stsene. Doct. Dis.* [“Falstaff” by Giuseppe Verdi on the Russian stage. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
5. Potapova N. (1999) Yurii Aleksandrov. Eskiz k portretu rezhissera v ramkakh anketnogo oprosa [Yuri Alexandrov. A sketch for the portrait of the director in the framework of a questionnaire survey]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [Petersburg Theater Magazine]. Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/17/the-petersburg-prospect-17/yurij-aleksandrov-eskiz-kportretu-rezhissera-vramkax-anketnogo-oprosa/> [Accessed 06.06.2017]
6. Renanskii D. (2010) Yurii Aleksandrov: Renessansnyi talant [Yuri Alexandrov: Renaissance talent]. *Fontanka.ru*.
7. Ruditsa R. (2005) Preslovutaya shuba [Notorious fur coat]. *Chas Pik* [Peal Hour], 3, p. 7.
8. Rutten E. (2009) Kitch, no vse-taki iskusstvo: russkaya krasota po-groningenski [Kitch, but all the same art: Russian beauty in the Groningen]. *Neprikosnovennyi zapas* [Protective stock], 3(65).
9. Seliverstova N.B. (2010) *Evropeiskie teatral'nye traditsii i opernaya rezhissura Emmanuila Kaplana. Doct. Dis.* [European theatrical traditions and opera directing of Emmanuel Kaplan]. St. Petersburg.
10. Tret'yakova E. (2005) Zheltyi list klenovyi (Prem'era «Tsarskoi nevesty» v Mariinke) [Yellow maple leaf (Premiere of “The Tsar's Bride” in the Mariinsky Theater)]. *Kul'tura-portal* [Culture portal], 1-2 (7460).