

Г. Г. ИСААКЯН

*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

GEORGIY ISAAKYAN

*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

СТАРИННАЯ ОПЕРА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ (ЗАМЕТКИ ОПЕРНОГО ПРАКТИКА)

АННОТАЦИЯ

Статья обобщает авторский обширный опыт постановочной практики и деконструкции интерпретационных основ при воссоздании старинной и барочной оперы и определяет ее место в современном театральном пространстве. Сложность формирования принципов режиссуры, исполнительской интерпретации, аутентичного инструментария трактуется как многосоставный процесс, обобщающий поиски художников всего мира. Дается оригинальная оценка специфики перевода и адаптации старинного либретто через трансформацию заложенной в нем теоцентрической картины мира доклассической эпохи к менталитету, уровню восприятия и мировоззрению современной аудитории, через поиск в гармоничном и возвышенном мире искусства барокко и Ренессанса актуальных, понятных зрителю XXI в. смыслов. Такой подход к содержанию старинного искусства делает возможным существование особой формы театра как диалога и театра как сакрализованного общего сопереживания. В статье разносторонне анализируется опыт первых отечественных постановок испанской барочной оперы-сарсуэлы «Celos aun del aire matan» Хуана Идальго де

ANCIENT OPERA IN THE MODERN THEATRE (OPERA DIRECTOR NOTES)

ABSTRACT

The article summarizes the author's vast experience of staging practice and deconstruction of interpretative bases in the reconstruction of the ancient and Baroque opera and determines its place in the modern theater space. The complexity of the directing principles formation, performing interpretation, authentic instrumentation is interpreted as a multi-part process, which generalize the artists' search from all over the world. There is given an original assessment of the translation of the old libretto through the transformation of the theocentric picture of the world of the pre-classical era. And also its adaptation to the mentality, level of perception and worldview of a modern audience, through a search for meanings that are clear to the 21st century audience in a harmonious and elevated world of baroque art and renaissance. This approach to the content of ancient art makes possible the existence of a special form of theatre as a dialogue and theatre as a sacralized general empathy. The article comprehensively analyzes the experience of the first Russian productions of the Spanish baroque opera-sarsuela "Celos aun del aire matan" by Juan Hidalgo de Polanco ("Love Kills", Children's Music Theatre named after

Поланко («Любовь убивает», Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, 2016), опер «Альцина» Г. Ф. Генделя («Альцина, или Волшебный остров», Пермский театр оперы и балета, 2003) и «Орфей» Клаудио Монтеверди (Пермский театр оперы и балета, 2007), «пра-оперы» Эмилио Кавальери «Rappresentazione di anima e di corpo» («Игра о Душе и Теле», Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац, 2012), «Орландо» Генделя («Орландо, Орландо», «Геликон-опера», 2019).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: старинная опера, барокко, оперная режиссура, аутентизм.

N. I. Sats, 2016), “Alcina” G. F. Handel (“Alcina, or the Magic Island”, Perm Opera and Ballet Theater, 2003), “Orpheus” by Claudio Monteverdi (Perm Opera and Ballet Theater, 2007), “Pra-opera” by Emilio Cavaleri “Rappresentazione di anima e dicorpo” (“The Representation of Soul and Body”, Children’s Musical Theater named after N. I. Sats, 2012), “Orlando” by Handel (“Orlando, Orlando”, “Helikon-Opera”, 2019).

KEYWORDS: ancient opera, baroque, opera direction, authenticity.

ИНТРОДУКЦИЯ

Вероятно, в своем вступительном слове мне следовало бы сказать, что многие размышления и темы, затронутые в статье, касаются не только собственно старинной оперы, но и в принципе всего актуального музыкального театра, потому что очевидно, что старинная опера сегодня – это часть огромного архипелага под названием «современный музыкальный театр». И говорить только об одном маленьком острове в отрыве от большого контекста, наверное, было бы некорректно и неправильно, потому что процессы, происходящие на территории освоения старинной музыки, отражаются на всем процессе в музыкальных театрах во всем мире. А очень многие открытия, которые происходят, назовем это так, в авангардном исследовании того, что есть музыкальный театр сегодня, потом естественным образом отражаются на нашем восприятии и понимании того, что есть сегодня и старинная опера, и наше восприятие ее.

Еще в преамбуле хочу «спеть восторженную песнь» во славу и честь музыкального театра и в честь оперы в первую очередь, потому что, конечно же, как человек оперы я считаю, что оперный театр, оперное искусство – это наивысшее достижение человечества в сфере культуры. И пусть простят меня представители всех остальных видов искусств, но ничего прекраснее, ничего возвышеннее, ничего трагичнее, ничего пронзительнее, мне кажется, человечество за свою историю не придумало. То потрясение, которое можно испытать, находясь на выдающемся оперном спектакле, несравнимо, наверное, ни с чем. Достаточно вспомнить, что одним из важных толчков для К. С. Станиславского к осознанию подлинной природы и к разработке «системы» стали юношеские оперные впечатления и творчество Ф. И. Шаляпина. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский писал: «Да разве звук человеческого органа так материален и груб, что не способен выражать “отвлеченного”, возвышенного, благородного? Вот, например,

Шаляпин (который в то время подымался все выше и выше, к вершинам мировой славы). Разве он не достигает того, что мы ищем в драме?» [1, с. 356].

Сегодня музыкальный театр бесконечно разнообразен. И если 40–50 лет назад можно было говорить о более или менее унифицированном представлении о том, что есть оперный спектакль или спектакль в музыкальном театре, то сегодня каждый вечер, приходя в любой театр, мы видим нечто совершенно непохожее на все остальное. Понятно, что есть некие общие «большие» тренды, определенные типы театров, театральные направлений, но по разнообразию сегодняшний день музыкального театра, вероятно, несравним ни с какой другой эпохой в истории нашего вида искусства. В этом огромном разнообразии особое место последние несколько десятилетий занимает старинная опера, опера позднеренессансная и барочная. Невозможно перечислить всех великих, благодаря которым возродился интерес к этой эпохе и оперному стилю, их огромное множество, и те из нас, кто боготворят этот слой оперно-театральной культуры, с благоговением произносят имена Джоан Сазерленд, Кэти Берберриан, Джона Элиота Гардинера и многих-многих других. Я же хотел и должен назвать имена двух людей, творцов, благодаря которым я на всю жизнь влюблен, травмирован, безнадежно очарован, заморожен старинной оперой. Это режиссер Жан-Пьер Поннель и дирижер Николаус Арнонкур. Именно их совместная эпоха в Цюрихской опере, создание ансамбля Монтеверди, их цикл из трех монтевердиевских опер, безусловно, – один из краеугольных камней в истории возвращения старинной оперы на большую оперную сцену. Арнонкур высказывал убежденность в том, что в скором времени «мы сможем довериться силе музыки Монтеверди, Баха и Моцарта, а также всему тому, о чем эта музыка повествует. Чем больше мы будем стараться понять и овладеть ее языком, тем отчетливее увидим, насколько она выходит за пределы лишь «прекрасного», насколько волнует и восхищает богатством своего языка» [2, с. 8].

Как бы мы сейчас, спустя 40 лет, ни относились к этим спектаклям, с высоты наших новых открытий, знаний и исследований, то, что во многом благодаря их трудам распахнулось некое неизведанное, и стало понятно, что одно только прикосновение к этому делает тебя счастливым, – бесспорный факт.

Так получилось, что Ассоциация европейских оперных театров *Opera Europa*, членом Совета которой я являлся на протяжении ряда лет, проводила свою очередную конференцию в Цюрихе. И так совпало, что в первый день конференции в программе конгресса Цюрихская опера показывала «Коронацию Поппеи» Клаудио Монтеверди, но уже в новой постановке скандально известного режиссера баскского происхождения Каликсто Биейто. Я шел на спектакль с легким ужасом, потому что хорошо знаю постановки Биейто и представляю, какие пощечины он может наносить публике и производству. Я очень этого боялся, потому что бесконечно люблю музыку Монтеверди, и у меня, как я уже говорил, очень личное отношение к Цюрихской опере и к ее волшебному пространству. Слава богу, спектакль

оказался очень хорош, изобретателен и изыскан... Как писали критики, «постановка Биейто была успешна на всех уровнях. <...> Публика на премьере готова была носить его на руках... Несмотря на то, что в своей постановке он спустил все тормоза, ему удалось свести голые тела и сексуальные подтексты к минимуму» [3].

Мои европейские коллеги были явно недовольны, что Биейто не надругался над публикой, над артистами, над произведением, как он это обычно делает и чего они явно с нетерпением вновь ожидали. Это оказался тонкий спектакль, построенный целиком на том, что называют немцы «Personnenregie». По периметру сцены и зала было расположено огромное количество мини-видеокамер, и зритель все время видел крупные планы лиц певцов, причем певцов в большинстве своем уже немолодых, видел каждую морщинку и родинку на их коже, мельчайшие реакции, микродвижения мимических мышц – и внезапно эта вся древнеримская, абстрактная и далекая от нас история стала бесконечно человеческой, пронзительной и очень понятной, сегодняшней.

И, конечно же, особым счастьем было вживую увидеть и услышать на сцене великую Стефани Д'Устрак, исполняющую одну из главных партий – партию покинутой и обманутой Оттавии. Когда она вышла на сцену, возникло ощущение, что театр исчез, весь, целиком: зал, оркестр, другие артисты. Эмоциональное сияние, исходящее от этой выдающейся певицы, было таково, что зритель словно ослеп – говорю это смело, так как в антракте, обмениваясь впечатлениями с коллегами, от многих слышал буквально эти же слова. Я думаю, что это и есть то самое чудо, на которое слетаются, как мотыльки на огонь, музыканты, артисты, зрители – вот это прикосновение к небесному. Я думаю, что старинная опера сегодня так привлекает и так много исполняется, и такое количество людей собирается вокруг нее, потому что в наше абсолютно дисгармоничное время, время, по выражению политологов, так называемой «постправды», когда любое утверждение моментально опровергается, когда никакой уже «фактчекинг» не работает, потому что на любой мой «фактчекинг» находится ваш «фактчекинг», и мы снимаем с реальности слои лжи, один за другим, и никогда не доходим до правды – но как только начинает звучать музыка Монтеверди, Кавальери, Генделя или Хуана Идальго де Поланко, нам словно открываются небеса. Для нас, утративших этот привычный для ренессансных и барочных людей контакт, – ведь сколько бы мы сегодня ни демонстрировали свою религиозность, понятно, что, к сожалению, уже в эпоху Просвещения небеса перестали нам отвечать и захлопнулись, и единственный контакт, который у нас остался – это контакт через музыку. Эта музыка несет в себе тот заряд, тот невидимый луч, который на секунду нас касается и оставляет... горечь утраченного рая. И, наверное, наше бесконечное желание вернуться в потерянный нами когда-то рай и есть одна из причин этого безумного интереса к старинной и барочной опере. «Никогда еще к художественному наследию прошлого не относились с большей ответственностью, нежели сегодня», как говорил Н. Арнонкур еще в начале 1990-х, имея в виду пик интереса к аутентизму в Европе [4, с. 59].

Старинная и барочная опера, я не случайно называю оба этих слова – потому что это все-таки не идентичные понятия. Может быть, в каких-то случаях я буду использовать только термин «старинная» или только «барочная», но нам важно понимать, что, во-первых, сама барочная опера неоднородна, что мы с моими коллегами по театру с восторгом обнаружили, работая над первой сохранившейся испанской барочной оперой-сарсуэлой «*Celos aun del aire matan*», в нашей версии – «Любовь убивает», когда вдруг оказалось, что испанское барокко абсолютно не похоже на то, что мы считаем барокко, допустим, говоря о Генделе или Люлли. Во-вторых, первые оперные опыты Кавальери, Пери, Монтеверди – это по факту добарочная эпоха, излет Ренессанса с его особым взглядом на мир и на человека.

Наверное, еще одна причина, по которой сегодняшний театр так увлеченно занимается старинной оперой, – это некая почти абсолютная свобода, которую, при всей регламентированности, особенно в среде «аутентистов» (но об этом чуть ниже), того, что касается старинной музыки, получают сегодняшние постановщики: в интерпретации, во вложении новых смыслов, в выстраивании неких мостиков между идеей произведения и тем, что мы сегодня думаем по этому поводу, в формировании диалога между эпохой создания произведения и сегодняшним зрителем. И когда я буду дальше говорить о нашем спектакле «Игра о Душе и Теле», главным вопросом будет то, что спустя 400 лет нам надо говорить о боге и преисподней с публикой, которая не верит ни в то, ни в другое.

СВОИ СРЕДИ ЧУЖИХ, ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ. ПАРАДОКСЫ «АУТЕНТИЗМА»

Хотелось бы сразу обозначить свою позицию в мире аутентизма и старинной оперы – это позиция влюбленного дилетанта. Академию стариной оперы в Москве, «*Orega Omnia*», мы придумали несколько лет назад в содружестве с чудесным музыкантом и большим другом нашего театра и моим другом Эндрю Лоуренсом-Кингом. Но я не прочел и одной шестидесятой тех манускриптов и книг, которые прочел Эндрю, и я не смогу равноценно вести спор на тему того, какой такт и как исполняется в каждом конкретном произведении. Но я и не стремлюсь к этому, при том, что по первому образованию я музыковед, теоретик, и в свое время для меня кропотливый подсчет пауз и вычисление гармонических последовательностей было единственно возможным взглядом на музыку. Но, тем не менее, сейчас я этим не занимаюсь по одной простой причине – как говорил незабвенный Козьма Прутков, «специалист подобен флюсу»: когда ты слишком углубляешься в одну точку, эта точка начинает казаться тебе всем остальным миром. И в этом смысле мне кажется, что в лице Эндрю Лоуренса-Кинга я нашел идеального партнера, потому что он тоже, при абсолютной погруженности в материал, пытается держать с ним некую дистанцию. Может быть, потому,

что он британец, и ему присуще это очень специфическое юмористическое отношение к миру и к себе, этот островной ироничный взгляд как бы со стороны на обитателей Континента (прозвище Европы в Британии) как на каких-то странных людей, которые почему-то не живут на острове, и им совершенно не весело у них там, на материке. И одна из наших любимых шуток с ним – как раз на тему аутентизма. Потому что, когда Эндрю в первый раз появился в нашем театре, я довольно робко и осторожно с ним общался, как бы транслируя мысль: «Ну, вы, аутентисты, понятно, сейчас будете нас унижать». И в конце концов лед первого знакомства несколько оттаял, мы в какой-то беседе, мне кажется, нашли очень веселую формулу, которую периодически повторяем. На самом деле *сегодня аутентичный барочный театр невозможен* по одной простой причине: *потому что у нас никогда не будет главного ингредиента аутентичного барочного театра – аутентичного барочного зрителя.*

Мы все время оставляем этот фактор, фактор восприятия, за пределами дискуссии, но вообще-то, сколько бы мы ни поднимали старых манускриптов, сколько бы мы ни изучали технику игры на старинных инструментах, ни настраивали бы струны на разные лады, но воспринимающий нас сегодня человек – это человек 2020-х годов, с иным слуховым и визуальным опытом, с иным представлением о мире, о правде и неправде, о небесах и об аде, и обо всем, о чем бы мы ни пытались говорить и что бы мы ни пытались исполнять. Собственно говоря, все это относится к любому типу театра – не только к оперному, и не только к старинной опере. Естественно, когда мы прикасаемся к какому-то произведению, мы погружаемся в его тематику, в его эпоху, в стилистику, в идеи, которые там заложены, в то, как это произведение выстраивало свои отношения со своим временем и со своим зрителем. Но при этом мы должны понимать, что того собеседника, который был у этого произведения тогда, сегодня нет. Допустим, мы берем испанскую барочную оперу 1660 г. «*Celos aun del aire matan*» композитора Хуана Идальго де Поланко, сыгранную при дворе испанских королей в честь бракосочетания испанской инфанты с французским королем Луи XIV. Там в тексте множество намеков на это событие, на то, какие советы автор текста, великий драматург дон Педро Кальдерон де ла Барка, дает инфанте, размышления о том, как должна себя вести достойная дама и королева и так далее. Но мы понимаем, что этой инфанты сегодня в зале нет, и этих собеседников и этого испанского двора XVII в. нет. И поэтому текст, который мы ему, залу, сообщаем, будет пролетать мимо, если только мы не найдем некий другой текст, адекватный авторскому, но достигающий уха и сердца сегодняшнего зрителя.

И еще одна наша общая шутка над нелепостями сегодняшнего «аутентизма» – словосочетание «выдающийся барочный дирижер». Как известно, в эпоху барокко никакого дирижера в тогдашнем оркестре не существовало. И каким образом этот оксюморон продолжает жить и тиражироваться в среде «барочников» – есть тайна великая.

О «ТРАДИЦИИ». ТЕАТРАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ

В продолжение разговора о подходах, об аутентизме и вообще о традициях. Мне кажется, сегодня можно говорить об этом в применении к нам, к нашей стране, к нашей культуре, но это так же справедливо в отношении любой культуры любой страны мира. Есть некое заблуждение на тему, что есть вообще традиция. Очень быстро разговор об этом вырождается в мелочное подсчитывание того, что ты имеешь право сделать, а что ты сделать права не имеешь. Такое брюзгливое немножечко: «а что же вы не 28-го, а 29-го это празднуете?», «а что же вы пошли вправо вместо того, чтобы пойти влево?» и так далее. Мне кажется, что такая мелочность не сохраняет традицию, а очень быстро разрушает и уничтожает ее потому, что противоречит искусству как территории абсолютной свободы, где возможно только дыхание полной грудью. Когда над тобой все время занесена палка, которая тебя ударит за любое неправильное движение, творчество прекращается. Я сейчас противоречу всей практике преподавания в сфере искусства, потому что, собственно, и я юным скрипачом видел эту занесенную над собой палку, и бедные дети в хореографическом училище с пяти лет видят ее. И любой певец на дирижерском уроке видит занесенную в ярости дирижерскую палочку, готовую выколоть ваши невнимательные глаза, потому что вы не посчитали все паузы. Но ведь вся история культуры – это поиск золотой середины между канонem и свободой, между регламентом и творчеством. Бах творил абсолютно в рамках канона, но при этом он велик, он взламывал этот канон в каждую секунду прикосновения к нему. Каким-то неведомым образом, каким-то таинственным ключом. И все великие имена, о которых мы говорим, – это люди, которые взломали в свое время канон. Про это у нас есть целый спектакль, «анти-опера» Владимира Мартынова «Упражнение и танцы Гвидо» – про человека, который погубил традиционную музыку тем, что пытался ее сохранить. Потому что, когда Гвидо д'Ареццо, средневековый монах, придумывал свою систему нотописи, его главной целью было сохранить церковный канон григорианского пения. Но чем больше он творил, чем больше он погружался в это, тем более эта ткань распадалась на его глазах, и вместо горизонтали григорианского хорала возникла та самая вертикаль, которая уже много веков и есть наша европейская музыка. И те безумные люди, которые собрались в Италии на рубеже 1500-х и 1600-х гг. и решили возродить античный театр, придумали нечто совершенно иное, что никоим образом не было античным театром, но при этом они открыли материк под названием «опера». Поэтому когда мы говорим о традиции, о точности, о реконструкции и так далее, мы не должны выпускать из виду и из внимания эти вещи.

Вообще в театре и, в частности, в культуре сегодняшней барочной оперы есть, грубо говоря, три генеральных подхода.

Это театр для «своих», такой закрытый клуб, и все, кто «не наши», просто не допущены: «Ты неходишь в наш ближний круг, и, пожалуйста, не надо

приходить на наши спектакли». Или: «Наша “Opera Omnia” не для вас». Нет, “Opera Omnia” должна быть для всех.

Другая крайность – театр «на продажу», и мы видим его в гигантских количествах. Это «театр бульваров», который стал мировой тенденцией. И уже государственные театры не стесняются бульварного репертуара. «Бульварного» в смысле французском, не в нашем отечественном. У нас почему-то все французские термины приобретают какой-то уничижительный смысл: была прекрасная французская веселая оперетта – у нас какая-то пошленькая «оперетка». Есть театр парижских бульваров. Это вполне себе театральная сеть, как Вест-Энд или Бродвей, а у нас – «бульварщина». Вот тоже важное: разница культур, разница контекста, разница языка, очень заметные в театре, и особенно – в оперном театре. Чудесно звучащая по-французски «Кармен» в переводе почему-то моментально превращается в серию пошлостей и грубостей на грани фола.

И третий вид театра. Оговорюсь, что все, что я высказываю, – спорно. Это моя точка зрения. Я говорю, что есть три вида театра, вы можете возразить – нет, их четыре, или два, или шестьдесят три. Но в моей классификации мне кажется это так: «театр – закрытый клуб», театр – «торговая палатка» и театр-диалог. Мне кажется, что на самом деле психологически люди, занимающиеся театром, – это люди, которым болезненно важно поговорить с кем-то. Нам недостаточно самим что-то любить. Нам недостаточно быть самим влюбленными в музыку барокко, нам очень важно рассказать другим, как она прекрасна, попытаться доказать это любому проходящему. Вот идет человек по улице – нам надо схватить его, затащить в театр, посадить и сказать: «Мы сейчас тебе такое сыграем, ты будешь рыдать от счастья и просто уйдешь отсюда другим человеком». Мы почему-то в это верим. И вот этот театр как диалог у меня свербит, я не могу один, мне надо обязательно, чтобы это происходило на глазах у публики. Мне кажется, что настоящий театр на самом деле все-таки таков.

ГЛАВНЫЙ ВОПРОС

Если бы сейчас эту статью читали мои выпускники или нынешние студенты, они бы в этом месте вздрогнули, потому что мы весь первый курс, весь учебный год, все девять месяцев обсуждаем, а зачем они, собственно, пришли в ГИТИС и что такое театр, которым они собираются заниматься. И почему человек занимается им уже две с половиной тысячи лет. Обычно мы уходим на летние каникулы, так и не ответив на этот вопрос. Потому что момент, как выстраиваются отношения произведения с публикой, мы также оставляем все время за скобками. А зачем мы, собственно, занимаемся театром и что такое театр? Сохранил ли он те свойства магического ритуала, с которого, собственно, начинался, и возможно ли это сегодня? Насколько остались в театре свойства некоего посредника между нами – несчастными,

брошенными – и небесами, когда-то открытыми, отвечавшими человеку, а сейчас захлопнувшими двери перед нашим носом. А может быть это какое-то бесстыдное зрелище, в которое античный театр превратился, перейдя из эллинского амфитеатра в римский цирк? В некоторых славянских языках зрелище обозначается словом «позорище». Театр – это «позорище». Там смотрят – от слова «зреть», но опять же разница культур: если на сербском «позорище» вполне себе благородное слово, то у нас это моментально оборачивается чем-то унижительным.

Что такое театр сегодня? Это светское мероприятие, где важно засветиться в каком-нибудь престижном театре на каком-нибудь знаковом спектакле? Или это гештальт-терапия, где мы пытаемся изжить, пережить, перемолоть какие-то свои боли? Или это увеселительное заведение, или кафедра, с которой мы вещаем и трясем пальцем, и угрожаем, и пугаем, какое-то родимое пятно в профессии: «Вам слова никто не давал, а мне дали! Теперь я буду говорить, а вы будете покорно молчать»? Или это некий совершенно уникальный опыт совместного переживания, которого почти не осталось? Древнее племя все время было вместе, совместно трудилось, вечером собиралось у костра, присутствовало на магических ритуалах. А когда стало распадаться, для совместного пребывания остались только храмы и рыночные площади – и там, и там, как мы знаем, моментально возникали свои театральные формы и жанры. Теперь остался только театр, где в камерном пространстве сосуществуют 100 человек, или в большом зале – 1000 человек, или в зале Большого театра – 2500 человек, но, тем не менее, одновременно, в одну секунду проживают одну и ту же эмоцию. И этот опыт совместного переживания почему-то очень важен нам как социальным существам. Человеку от природы необходимо совместное переживание. И пока мы не мутировали, не превратились во что-то иное, нам все еще это необходимо

Как и для всего театра, для театра, связанного с барокко и с барочной оперой, есть несколько важных составляющих, важных принципов работы с этим материалом, а именно погружение в замысел автора, что вроде как очевидно, но сегодня достаточно редко встречается. Не могу сказать, что я видел много спектаклей, где театр пытается каким-то образом, хотя бы минимально, соотносить свои мысли с тем, что имел в виду автор. В этом смысле В. Э. Мейерхольд был честнее, он писал, что это спектакль В. Э. Мейерхольда, а все остальные фамилии – автора пьесы, композитора и пр. – маленькими буквами в конце афиши с обратной стороны.

Очень важно найти точку пересечения между «месседжем» автора, между стилистикой произведения, между его духом, структурой и вашим «месседжем». Проблема в том, что в сегодняшнем театре очень часто ваш «месседж» нивелирует все остальное. И еще вот эта позиция, что сегодняшний театр очень часто говорит «про вас», в отличие от великой классики, которая никогда не говорит «про вас», она говорит «про нас». Нынешний театр слишком часто взирает на зрителя свысока. Это, мне кажется, спорная этическая

позиция. Но что безумно трудно достижимо и о чем я сейчас буду говорить, когда буду говорить о наших кейсах общения со старой музыкой, – это точка пересечения между произведением и вашим «месседжем» к сегодняшнему зрителю.

В музыкальном театре это очень трудно достижимо потому, что, в отличие от драмы, где в любом месте можно сделать паузу, точку, разбить фразу любым удобным постановщику способом, здесь мы обязаны, будучи честными музыкантами, воспроизводить неискореженный авторский текст. И у этого авторского текста уже есть свои законы, есть своя форма, своя стилистика, свой текст и подтекст, и наш текст может быть только третьим, четвертым в этом ряду. Потому что первое, что будет слышать зритель, – это все равно текст автора. В музыкальном театре мы все-таки заложники на этот счет. Точнее, это не заложничество, а скорее наше счастье и спасение – мы всегда защищены гением автора, композитора; как бы мы ни старались, мы почти никогда не можем его разрушить, не можем его уничтожить. В этом смысле профессия режиссера музыкального театра – это профессия смирения. Всегда первое слово будет за музыкой, и самый маленький режиссерский замысел хороший дирижер и хорошее вокальное исполнение могут вознести в поднебесье. Я видел такие спектакли. Когда мне было совершенно не важно, что происходит на сцене, потому что оно так звучит, так сыграно, что я уже все понимаю, я уже там, в небесах. И я многократно видел совершенно обратное: когда прекрасная режиссерская мысль, некачественно озвученная, некачественно сыгранная – не на сцене, а по-музыкантски – оставляет публику в недоумении. Вроде бы все придумано, но оно не работает. Не вступает в диалог с этим миром звуков. В музыкальном театре звук первичен. Не надо бояться этого, раболепствовать перед этим, нужно это использовать. Безусловно, дойти до такой вершины бесконечно сложно. Но зато наслаждение, которое можно испытать, дойдя до этой вершины, несравнимо ни с чем больше в мире – это и есть то, почему я считаю музыкальный театр высшим достижением человечества.

ПЕРВЫЕ ЛИЧНЫЕ ОПЫТЫ ОСВОЕНИЯ СТАРИННОЙ ОПЕРЫ. ПЕРМСКИЙ ОПЕРНЫЙ

Перед тем, как я перейду к короткому разбору того, что, собственно, мне удалось сделать в жизни в сфере старинной оперы, я хочу сказать, что есть множество спорных тем, каким образом практически реализовывать постановку старинной оперы, и это касается не только стилистики исполнения – насколько далеко мы должны заходить в точности музыкантского воспроизведения. Ну, допустим, мы сейчас не будем говорить о музыкальной составляющей – это целая отдельная планета, отдельная тема для дискуссий: правильный строй, натяжение струны, натяжение смычка, вибрация, фразировка – миллион маленьких деталей. Допустим, мы говорим

о жестикюляции в барочном театре: сюда добро, сюда зло и ни в коем случае наоборот нельзя сделать. Когда мы говорим про что-то печальное, мы тут же начинаем петь медленнее, а когда мы говорим про что-то веселое, то быстрее.

Должны ли мы следовать буквально этой внешней структуре понимания старинного театра, или сегодняшнему зрителю это мало что сообщает? Понятно, что, когда это была литургическая драма, все знали, что здесь ад, здесь рай, ангелы отсюда могут появиться, а черти отсюда появиться не могут. На сегодняшней сцене в нынешних театральных пространствах это деление максимально условно, и от того, показал ли артист вправо или влево, мало кто в зале вздрогнет. Когда я говорю о мелочности в сохранении «традиций», я говорю именно вот о таком типе мелочности. Есть такой чудесный человек Бенжамен Лазар, известный режиссер, который реконструирует старинный театр вплоть до свечного освещения и мелкой жестикюляции – стоим, не двигаемся, обращаемся к небу, вправо, влево... И это все, что вам формально позволено в старинном театре. Как некая разовая археологическая реконструкция, наверное, это любопытно. Как ежедневная практика театра и разговор с сегодняшним зрителем – я не уверен. Один раз сходить в театр Кабуки возможно, но второй раз посвятить восемь часов своей жизни тому, как прекрасно и медленно, на протяжении полутора часов разворачивалась из профиля в анфас фигура главного героя, смогут, вероятно, немногие. А это составляет основную ценность традиционного японского театра. Это тоже аутентизм. Есть герметичная вещь, которая называется японский традиционный театр. И есть спор на тему того, должен ли быть так же герметичен европейский барочный театр сегодня. Мне кажется, что все-таки нет. Именно потому, что театр всегда обращен лицом к тем, кто сидит в зале, а не к самому себе. За редким исключением.

Уже почти 20 лет я с отчаянностью неофита пытаюсь утверждать, что на российской оперной сцене обязательно должна присутствовать барочная опера. Надо сказать, что единичные опыты были в российском и советском музыкальном театре: история сохранила для нас описание «Орфея и Эвридики» в постановке В. Э. Мейерхольда. «Можно с уверенностью утверждать, что этическая красота подвига Орфея, воспетого Глюком, нашла адекватное выражение на сцене. Спектакль в какой-то мере утолил жажду красоты и гармонии, отсутствовавших в повседневной жизни. Отдельные критики рассматривали его как иллюзию возвращения утраченного, как художественную антитезу действительности, как реакцию на зловеще торжествующую технику, подавляющую личность. <...> Газеты, пользуясь энтузиастическими, заклинательными формулами, писали о необычайной красоте спектакля, имея в виду все его компоненты: декорации, танцы, пение и игру актеров, мизансцены. Не были забыты осветители и машинисты, которых Бенуа назвал «магами» и «чародеями»» [5, с. 142].

Известный советский режиссер Э. Е. Пасынков ставил в Ленинграде обеих «Ифигений» [6, с. 426]. Сам я, будучи студентом, присутствовал на спектакле

Большого театра «Юлий Цезарь» Г. Генделя в постановке Б. А. Покровского¹. Но все-таки говорить о какой-то широкой традиции и систематических постановках старинных опер не приходится. Л. В. Кириллина, пытаясь объяснить отсутствие опер К. В. Глюка в репертуаре отечественных театров, пишет: «Прочной традиции исполнения опер Глюка в России в конце XVIII века так и не сложилось, а в XIX веке наступила другая эпоха, в мировосприятие которой искусство Глюка уже не вписывалось. Последствия этого ощущаются до сих пор, поскольку в репертуаре отечественных музыкальных театров оперы Глюка, за исключением «Орфея», фигурируют крайне редко» [8, с. 350].

Первые мои опыты в области старинной музыки связаны с прекрасным театром, в котором я прослужил 20 лет, – Пермским театром оперы и балета. Из них 10 лет я был художественным руководителем театра и, кроме того, создал там с коллегами и донныне знаменитый Дягилевский фестиваль. В рамках этого фестиваля было реализовано, в частности, два проекта, очень по-разному прикасавшихся к тому, что есть старинная опера. В начале 2000-х мы затеяли исполнение «Альцины» Генделя, которая, по-моему, до этого практически не исполнялась в России, а если и исполнялась, то уже никто не может вспомнить, когда, кем и где. Это было рискованное путешествие, потому что у нас не было никакого старинного инструментария, мы все играли на современных инструментах. И это был спектакль на нашей большой сцене в огромном зале. Понятно, что нежная фактура старинной оперы не очень приспособлена к таким пространствам. Но спасало то, что Пермский оперный – это типичный старый итальянский театр, и там все соразмерно человеческой фигуре и голосу, и там, по счастью, не было ощущения, что произведение исчезает. Все было слышно. А единственной связующей нитью с аутентичной традицией оказалось то, что дирижером спектакля был чудесный музыкант, который, к сожалению, уже ушел из жизни, – Дэвид Хейзель, он был дирижером оперного театра в городе Галле. Вообще-то германский город Галле – это город Генделя, где находится огромный архив генделевских манускриптов. И, по счастью, Дэвид привез с собой выписанные для каждого типа голоса фиоритуры, и для каждой певицы он вместе с концертмейстерами составлял подходящие именно для этого типа голоса каденции и так далее. Безусловно, главным достоинством этой постановки был невероятный певческий ансамбль уникальных женских голосов театра: Татьяна Куинджи, Татьяна Полуэктова, Надежда Бабинцева, Айсылу Хасанова блистали каждая в своих партиях. В рецензиях было отмечено своеобразие постановки: «Исаакян сократил оперу чуть ли не вдвое, пожертвовав несколькими вокальными и оркестровыми номерами и совершенно исключив пространственные речитативы. Вместо них ход событий поясняет закадровый голос <...> балетные эпизоды и вовсе отсутствуют – ничто не отвлекает от музыки. <...> Она царит в спектакле как главный и, пожалуй,

¹ Спектакль Б. А. Покровского 1979 г. стал первой постановкой оперы Г. Генделя на русской сцене [7, с. 218].

единственный истинный герой. <...> Барочную стилистику и технику помог освоить приглашенный дирижер-постановщик Дэвид Хейзель (США – Германия)» [9].

Понятно, что это было лишь первое прикосновение к стилю. И там же впервые мы столкнулись с проблемой, о которой я уже вскользь говорил выше, – с проблемой языка. На каком языке должно исполняться произведение? Это генеральная проблема в оперном мире. Не в последнюю очередь потому, что опера превратилась в гигантский мировой шоу-бизнес. Я сам музыкант, могу произнести горячую речь в защиту исполнения оперы на языке оригинала, потому что очевидно, что так произведение звучит лучше. Но когда какой-нибудь певец – испанец, итальянец или француз – поет Онегина на русском, то для русского уха лучше бы он этого не делал. Точно так же – когда мы поем для них по-французски, по-немецки или по-итальянски. Нам-то кажется, что мы прекрасно это делаем. А они: «Простите, что вы сказали?». Но это второй вопрос. Первый вопрос для меня как для человека театра – каким образом в тот момент, когда театр переходит на язык, не знакомый аудитории, сохранить диалог со зрителем? Какими бы ни были ухищрения сегодняшних систем субтитров в подлокотниках кресел, спинках, наверху сцены, внизу, сбоку, справа, слева, на актерах, на коже – давайте будем честными: чтение текста и восприятие спектакля – это два разных мыслительных процесса, два разных процесса восприятия, и редкий человеческий мозг может их совмещать. Я счастливый и несчастный человек одновременно, потому что, поскольку говорю на нескольких европейских языках, то для меня смотреть итальянский спектакль, немецкий или французский – нормально. Однажды в Берлине я был на «Дон Жуане» в Комише опер. Спектакль шел по-немецки. И это было прекрасно. Я сидел вначале несколько ошарашенный, потому что у нас у всех в ушах итальянский текст «Дон Жуана». И когда начался спектакль, я вздрогнул – а что происходит? «Дон Жуана» отменили? Другой спектакль сегодня? Потому что это звучит, как «Волшебная флейта» или «Похищение из сераля». Типичный «немецкий» Моцарт и вообще ни разу не «Дон Жуан». Через пять минут, пережив этот культурный шок, я включился в действие, и дальше, когда артисты начали шутить с немецкой публикой... Здесь я хочу сказать, что для самого оперного театра это нерешенная проблема, хотя она старательно замалчивается. Есть несколько великих оперных городов – не таких великих, как Москва, потому что шести оперных театров нет нигде в мире. Но в Лондоне и Берлине среди оперных театров исторически есть языковое деление. Сегодня они стали потихонечку заползать на территорию друг друга, нарушать эти правила игры. Но лондонский Covent Garden традиционно играл на языке оригинала, а ENO – English National Opera, когда только возникла и долгие годы потом держалась этого, всегда играла свои спектакли на английском языке. В какой-то момент ENO для мирового театрального процесса стала гораздо более важной площадкой, нежели Covent Garden. Потому что вся великая оперная режиссура Англии родилась

в стенах именно Колизеума. Все выдающиеся английские режиссеры, у которых мы учились в 1980-е, в 1990-е, – здесь не могу не вспомнить уникальные гастроли этого театра в Москве, на сцене Большого театра, которые перевернули наше представление о том, что такое опера, – это традиции ENO. То же самое в Берлине: Дойче опер и Штатсопер исторически играют на языке оригинала, Комише опер по заветам Вальтера Фельзенштейна долгие годы работала на немецком языке. Потом начались метания, появление спектаклей на языке оригинала и прочее. Но Андреас Хомоки, предыдущий руководитель театра, и нынешний харизматичный Барри Коски все-таки пытались и пытаются эту идентичность Комише опер, как очень «берлинского» театра, культивировать. Конечно, там много факторов идентичности, не только язык, там еще стилистика именно Восточного Берлина, именно театра, обращенного к немецкому даже не кабаре, не варьете, а к какой-то особой немецкой опереточной традиции. Мне бы очень хотелось, чтобы мы в Москве так заботились о самоидентификации каждого отдельного оперного театра.

Эта же проблема встала и передо мной: на каком языке должна исполняться барочная опера в России, в Перми? В «Альцине» я нашел достаточно странный, во многом компромиссный выход: мы выбросили речитативы и заменили их чтением моим – честно сказать, довольно унылым – голосом неких литературных связок между великими ариями этой великой оперы, в которых я пытаюсь рассказать хоть какие-то сюжетные линии для того, чтобы дальше зритель мог наслаждаться чистой музыкой, не заботясь о том, что эти две итальянские фразы, распеваящиеся на 10 минут каденций, обозначают.

Вторым опытом в пермском театре был «Орфей» Клаудио Монтеверди, в котором был уже достаточно силен стилевой элемент: так, впервые в практике репертуарного российского театра в спектакле принимали участие лютнисты из ансамбля «Мадригал», речитативы пелись артистами в импровизационном стиле, практически без участия дирижера, который подключался только в оркестровых и хоровых эпизодах. И там уже не было закадрового текста. Но были мониторы, поставленные между зрительскими рядами. Поскольку в сценографии публика была поделена на два сектора, между которыми происходил спектакль, зрители как бы сквозь спектакль видели перед собой некий текст. При этом текст не напрямую следовал в спешке за каждой репликой артистов, а высвечивал главные, опорные фразы, чтобы зрители понимали общий смысл происходящего. При том, что мы знаем, что в театре – любом – важно в каждую секунду понимать, что сказал персонаж, и при этом осознавать, что старинная опера в принципе целиком построена на тексте. Это просто мелодекламируемый текст. И если ты не можешь следовать за этой линией размышлений персонажа, то ты, в общем, теряешь две третьих смысла этого театра. Текст как основу монтевердиевского музыкально-драматического языка характеризует и Н. Арнонкур в уже упоминаемой выше книге: «Монтеверди считал слово господином, коему призвана служить музыка» [4, с. 162]. Именно в том, как этот текст

превращается в музыку и проникает в тебя, и есть смысл этого театра, смысл открытия «флорентийской камераты», этих итальянских изобретателей оперы. «Свойственная всей Камерате точка зрения, что поэтический текст является душой музыкального произведения, который оформляется затем в подлинных композициях, представляет положение, сформулированное еще в духе неоплатоновской академии», – пишет Денеш Золтаи [10, с. 185]. В частности, примером служит и основное положение оперной эстетики Монтеверди: «Язык – господин, а не слуга гармонии» [10, с. 185]. Это поэтический театр, который запел, смыслов которого ты не улавливаешь и текста которого ты не понимаешь, – согласитесь, очень странная идея. Хотя, наоборот, следует отметить, что спектакль много лет с огромным успехом шел в репертуаре Пермского театра, произвел фурор на гастролях в Москве и получил множество театральных премий.

«ИГРА О ДУШЕ И ТЕЛЕ» И ДРУГИЕ. БАРОЧНАЯ ОПЕРА В ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ

А дальше, позже, уже в Москве, в Детском музыкальном театре им. Н. И. Сац произошла наша встреча с Эндрю Лоуренсом-Кингом, и родилась первая безумная идея о необычном спектакле в Малом зале, открывавшемся после реконструкции. Мы решили, что должны открыть этот обновленный зал произведением, которое сразу задаст новую интонацию жизни этого пространства. Вместе с нашим замечательным другом А. В. Париным мы придумали историю, которая называлась «пра-опера» Эмилио Кавальери «Rappresentazione di anima e di corpo» – «Игра о Душе и Теле». И здесь я должен поклониться Эндрю, потому что он был главным сторонником того, что спектакль должен исполняться на русском языке. На самом деле «Представление о Душе и Теле» – это в чистом виде религиозный диспут. Два часа у вас на глазах люди, персонажи спектакля, спорят о том, следует ли стремиться к Небесам или достаточно принадлежать мирскому и миру наслаждений. Каждый выходит и просто докладывает свою точку зрения. Сейчас это популярный жанр в школах – доклады, презентации. А тогда это было непростое решение, и, я думаю, для Эндрю, как для меня и для всех нас, очень долгое время заняло приспособление русской фонетики к итальянской и именно к этой старинной музыке. Но, тем не менее, в итоге мы выиграли. Мы наладили абсолютный контакт с публикой каждую секунду. При этом благодаря Эндрю мы получили совершенно фантастический инструментарий действительно старинной оперы: и его божественные арфы, и то, что в спектакле звучат и лютни, и кларнеты, и старинные органы, и настоящие натуральные тромбоны-сакбуты. Плюс понимание каждую секунду, что люди со сцены говорят зрителю – все это дало нам идеальный результат абсолютного контакта и при этом прикосновение к чему-то не сегодняшнему.

Вторая проблема была та, о которой я уже несколько раз упоминал, в зале сидела отнюдь не ренессансная аудитория. Понятно, что для чело- века 1600 г. вопрос, стремиться ли к небесам или отдаваться мирским гре-хам – был вопросом риторическим. Это обсуждалось каждый день на пропо-веди, вбивалось с рождения и впитывалось в подсознание с молоком матери, с кровью прадедов. Но как подавать сегодняшнему зрителю эту спорную идею? Когда весь окружающий мир говорит, что никакого «завтра», а тем бо-лее «воздаяния потом» – нет. Есть только здесь и сейчас: схватил зубами, оттащил, съел, спрятал в офшор. А мы с серьезным видом два часа под зву-чание лютни занудствуем: служить-то надо Небу. И на нас смотрит бед-ный современный зритель и думает: «А они с нами сейчас разговаривают? Точно?». Поэтому перевод утверждений из старых текстов в форму нераз-решенного вопроса, мне кажется, – это один из путей того, как барочный материал может общаться с сегодняшней публикой. Переход от дидактики, от жесткого утверждения и тыканья пальцем к приглашению к разговору и размышлению.

Еще один чудесный кейс был связан с уже упомянутой мной испанской барочной оперой, где мы довольно быстро и единогласно пришли к мнению о том, что это должно исполняться по-русски, сразу по нескольким причи-нам. Во-первых, почти никто не только в России, но и нигде в мире не знает этого произведения. Если про «Травиату» еще публика в курсе, что героиня умрет в конце от чахотки, то что такое «Celos aun del aire matan», не знает практически никто, кроме нескольких специалистов по испанскому театру. Мало того, структура этого спектакля столь сложна, там такое количество сюжетных линий, персонажей, слоев – комический, драматический, фарсо-вый, лирический – персонажи исчезают, появляются, возносятся, убегают-прибегают, сказал фразу – ушел, пришел другой, этот умер, этот, наоборот, стоит хохочет. Шекспировский безумный театр. В итоге спектакль уже много сезонов очень успешно идет и выстраивает какие-то свои особые отноше-ния с московской публикой. Потому что мы не пытались играть в абстракт-ный придворный театр испанских королей, потому что мы утверждаем, что театр – это только здесь и сейчас.

Еще одна важная вещь – пространство спектакля. Понятно, что во всем мире барочная опера идет в очень разных пространствах, часто в огром-ных залах. Допустим, единственный спектакль, кроме нашего, по этой ис-панской опере в свое время шел в Teatro Real. Это невероятных размеров испанский королевский главный театр в Мадриде. В зале почти 3500 мест, какое-то чудовищное количество. Четыре или пять ярусов, огромный пар-тер, и где-то далеко, в оркестровой яме, лютнисты тихонько играют на своих хрупких инструментах. При этом мы понимаем, что первоначально это как раз игралось для ста человек при дворе, в зале дворца. И это были спек-такли «лицом к лицу», в изучении каждого мельчайшего жеста. Поэтому каж-дый раз, когда мы затеваем новый проект, мы очень долго говорим о про-странстве. И первоначально «Любовь убивает» Хуана Идальго де Поланко

тоже должна была поселиться в пространстве Малой сцены. Но когда мы сыграли пробную полуконцертную версию, мы поняли, что этому спектаклю тесно в нем – с его ансамблем из шести барочных гитар в дополнение к старинному оркестру, с необходимостью полетов нимф и появления богов, с танцами в стиле фламенко. И тогда мы решили переместиться на Большую сцену, но расположиться на ней вместе со зрителями. Спектакль идет в окружении огромного воздушного объема, с полетами, со всякими театральными эффектами – но при этом зритель остается на расстоянии вытянутой руки. Очень любопытно, что в репортаже испанского телевидения по поводу нашего спектакля девушка-журналист несколько раз в течение репортажа, повествуя о спектакле, обращала особое внимание телезрителей на интимное пространство расположения публики на сцене и на то, что все происходит на расстоянии вытянутой руки от зрителя. На спектакле побывали делегации испанского посольства, Института Сервантеса и так далее, и для всех вдруг оказалось откровением, что это произведение стало совершенно иначе работать и звучать, когда зритель оказался практически рядом с артистом. И начал видеть то, чего не разглядеть, не расслышать и не почувствовать на огромном расстоянии.

ЭПИЛОГ. ОТ ОРФЕЯ К ОРЛАНДО

В театральном сезоне 2018–2019 годов на мою долю выпало сразу целых два «барочных» приключения: в своем театре мы с коллегами поставили новую версию «Орфея» Монтеверди, и это любовь всей моей жизни. Я, наверное, раз в сколько-то лет, сколько мне еще отведено жить и работать, буду обращаться к этому важнейшему произведению в истории оперы и мировой культуры. На этот раз был, конечно же, совсем другой спектакль, нежели в Перми.

И другое приключение – в театре «Геликон-опера», где мы с невероятной международной командой – Энрю Лоуренс-Кинг, сценограф Хартмут Шоргхофер, композитор и диджей Габриэль Прокофьев – внук великого композитора – решились сделать спектакль «Орландо, Орландо» по опере «Орландо» Генделя.

Об этих спектаклях, вероятно, еще предстоит думать и писать в будущем, но именно в связи с этими двумя работами мне еще раз хотелось бы вернуться к вопросу: каким образом мы находим современные ключи для вскрытия барочной партитуры? Думаю, главное, почему я этим занимаюсь так упорно и так неистово, и то, что помогает мне «вскрывать» эти произведения, – это ощущение утраченного рая. К какому бы барочному или послеренессансному музыкальному тексту мы ни обращались – невероятная гармония присуща им не просто потому, что стилистика музыки той эпохи была такова. Ощущение человека позднего Ренессанса и барокко – это очень хитрый момент в истории, когда былая гармония мира

стала рушиться, но все еще сохранялась в остатках и ощущениях. Люди еще помнили, что она есть, еще тянулись к небесам. Мне кажется, что всегда не удаются спектакли – я много смотрел барочных постановок по всему миру и в записях, и живую – как только в них перестают об этом думать, когда утрачивают ощущение трагичности потери. С одной стороны, понятно, что мы живем в очень трагичное время, время потерянности внутри нас; с другой стороны, что совсем не присуще нашему времени, – это высокая трагедия, ведь практически не стало трагедийных актеров. Не потому, что актеры измельчали, – это не брюзжание. Просто трагедия – это молчание. *The rest is silence*. Сегодняшнее постоянно всё время болтает, непрерывно говорит. Мы все всё время говорим. Нет чтобы, как у Кейджа, выйти, сесть и помолчать часа полтора – насколько больше бы мы что-то продумали и пережили внутри себя. Поэтому о чем бы мы ни ставили эти произведения – тоска по оставленности человека в одиночестве, тоска изгнанного из рая – это тот ключ, которым открывается сегодня старинная опера. Наверное, когда-то это было не так. Но это и было предметом моего размышления – нам уже не понять, как это было там, нам не восстановить тогдашние взаимоотношения театра и публики. Но сегодня, во всяком случае, главное, что заставляет возвращаться к барочному театру, – это наше бесконечное одиночество в отсутствие небес.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. *Моя жизнь в искусстве* / Ком. И. Н. Соловьевой. – 622 с.
2. *Арнонкур Н.* Музыка в нашей жизни // *Арнонкур Н.* Музыка барокко. Путь к новому пониманию / Пер. О. Р. Коваль. М.: Рипол Классик, 2019. С. 7–9.
3. *Rhodes J.* *Life's a Catwalk: Bieito's Stunning Poppea for Zurich Opera*. URL: <https://seenandheard-international.com/2018/06/lifes-a-catwalk-bieitos-stunning-poppea-for-zurich-opera/>.
4. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2018. – 280 с.
5. *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. – 351 с.
6. *Очерки истории Ленинграда. Т. 7: 1966–1980 гг.* Л.: Наука, 1989. – 474 с.
7. *Зарубин В. И.* Большой театр: первые постановки опер на русской сцене, 1825–1993. М.: Эллис Лак, 1994. – 319 с.

REFERENCES

1. *Stanislavsky K. S.* *Sobr. soch* [Collected works. In 9 vols.]: V 9 t. Moscow: Iskusstvo, 1988. Vol. 1. *Moya zhizn' v iskusstve* [My life in art]. 622 p.
2. *Harnoncourt N.* *Muzyka v nashey zhizni* [Music in our life]. In *Harnoncourt N. Muzyka barokko. Put k novomu ponimaniyu* / Per. O. R. Koval [Baroque music. The path to a new understanding / Transl. by O. R. Koval]. Moscow: Ripol Classic, 2019, pp. 7–9.
3. *Rhodes J.* *Life's a Catwalk: Bieito's Stunning Poppea for Zurich Opera*. URL: <https://seenandheard-international.com/2018/06/lifes-a-catwalk-bieitos-stunning-poppea-for-zurich-opera/>.
4. *Harnoncourt N.* *Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi* [My contemporaries are Bach, Mozart, Monteverdi]. Moscow: Publishing house «Classica-XXI», 2018. 280 p.
5. *Glikman I. D.* *Meiyerhold i muzykalniy teatr* [Meyerhold and the musical theater]. Leningrad: Sovetskii kompozitor, 1989. 351 p.
6. *Ocherki istorii Leningrada. T. 7: 1966–1980 gg.* [Essays on the history of Lenin-

8. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. – 383 с.
9. Розанова О. От барокко до неоклассицизма // Петербургский театраль- ный журнал. 2004. № 2 (36). Электрон- ный ресурс. URL: [http://ptj.spb.ru/ archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/](http://ptj.spb.ru/archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/).
10. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. – 377 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Исаакян Георгий Георгиевич – профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, художественный руководитель Московского государственного академического детского музыкаль- ного театра имени Н. И. Сац.

E-mail: teatr@teatr-sats.ru
ORCID: 0000-0001-9482-5211

Исаакян Г. Г. Старинная опера в современ- ном театре (Заметки оперного практика) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 170–188.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-170-188

grad. Vol. 7: 1966–1980]. Leningrad: Nauka Publ., 1989. 474 p.

7. Zarubin V. I. *Bolsшой teatr: pervyye postanovki oper na russkoy scene, 1825–1993* [Bolshoi Theater: the first productions of operas on the Russian stage, 1825–1993]. Moscow: Ellis Luck, 1994. 319 p.
8. Kirillina L. V. Gluck. Moscow: Molodaya gvardiya, 2018. 383 p.
9. Rozanova O. *От барокко до неоклассицизма* [From baroque to neoclassicism]. In: *Peterburgskii teatralnyi zhurnal* [Petersburg Theater Journal]. 2004, no. 2 [36]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/36/music-theatre-36/ot-barokko-do-neoklassitsizma/>.
10. Zoltai D. *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from generation to Hegel]. Moscow: Progress, 1977. 377 p.

ABOUT THE AUTHOR

Georgiy Isaakyan – professor of the Music Theatre Directing And Actor's Skill Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), artistic director of Moscow State Opera and Ballet Theatre for Young Audience n. a. Natalia Sats.
E-mail: teatr@teatr-sats.ru
ORCID: 0000-0001-9482-5211

Isaakyan G. G. Ancient opera in the modern theatre (Opera director notes). In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 1, pp. 170–188.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-170-188