

УДК: 782.1(470)



*Матусевич Александр Петрович – главный редактор интернет-редакции Российского государственного музыкального телерадиоцентра (Россия, Москва)*

***Матусевич А. П.***

## **«МЕЛКИЙ БЕС» А. ЖУРБИНА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И РЕЖИССЕРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ**

**Аннотация.** Статья посвящена мировой премьере новой оперы А. Журбина «Мелкий бес», увидевшей свет рампы в 2015 г. на сцене Камерного музыкального театра им. Бориса Покровского в Москве. Анализируется музыкальная драматургия произведения, особенности либретто оперы, основанного на одноименном романе Ф. Сологуба, а также режиссерская концепция Георгия Исаакяна (первая постановка), особенности музыкальной и сценической интерпретации нового опуса коллективом Театра Покровского.

**В** Московском камерном музыкальном театре им. Бориса Покровского в конце театрального сезона 2014/15 г. состоялась очередная мировая премьера. Конечно, этот факт не является сенсационным: с момента своего создания в 1972 г. эта оперная компания только и делает, что планомерно сотрудничает с современными композиторами. На ее сцене получил театральное воплощение не один современный опус. В последние годы Театр Покровского не снизил своего интереса к современным оперным партитурам. Свидетельством тому может служить простое перечисление поставленного на его сцене за 5 сезонов: «Альтист Данилов» Александра Чайковского, «Холстомер» Владимира Кобекина, «Русская тетрадь» Валерия Гаврилина, «Дневник Анны Франк» Григория Фрида, «Блудный сын» и «Маленький трубачист» Бенджамина Бриттена, «Пиноккио» Паоло Вальтинони, «Медведь» и «Юбилей» Сергея Кортеса, «Бег» Николая Седельникова, «Титий Безупречный» Александра Маноцкова. Если добавить к этому списку еще и «Лазаря» Франца Шуберта, дописанного, как известно, Эдисоном Денисовым (по причине чего третий акт оперы – конечно же, абсолютно современное сочинение, хотя и с уважением относящееся к стилистике венского классика), то список окажется впечатляющим, причем большинство названий, это именно мировые премьеры, т.е. Театр Покровского обращается к ним самым первым, таким образом способствуя рождению нового и создавая традицию в интерпретации этого нового. Редко какой оперный театр может похвастаться столь плотным взаимодействием с современными авторами. Если посмотреть на афишу Театра Покровского за все сорок четыре года его существования, то едва ли у кого-то повернется язык утверждать, что опера – вымирающий жанр.

В числе принципиально новых опусов, увидевших свет на подмостках этого театра – «Мелкий бес» маститого композитора, уже без преувеличения можно сказать классика наших дней Александра Журбина. Автор первой советской рок-оперы, большого числа мюзиклов, популярных песен и музыки к кинофильмам далеко не первый раз ступает на территорию высокого академического жанра. 35 лет назад А. Журбин принес одну из своих первых опер «Луна и детектив» именно в Театр Покровского, где она была успешно поставлена и шла несколько сезонов (что свидетельствует о бесспорном успехе, ибо удержаться в репертуаре, быть интересной публике на протяжении длительного времени современной опере не просто, ибо и отношение меломанов к ней нередко априори предвзятое, и конкуренты у нее более чем сильные – все классическое оперное наследие «золотого» XIX в.). После этого из-под его пера вышло еще несколько произведений в «старомодном» жанре, более того, в последние годы Александр Борисович уделяет особенное внимание опере – жанру, «потерявшемуся в поисках самого себя». Не секрет, что с уходом из оперы мелодизма это искусство, изначально замешанное на мелодике (ибо того требует его вокальная природа), сильно «просело»: опер пишется немало, но лишь единицы публика слушает с интересом и удовольствием. Среди его опер последних лет такие, как «Цезарь и Клеопатра», «Диббук», «Альберт и Жизель», «Анна К.» – это именно произведения, написанные в стилистике оперы, а не мюзикла, с которым имя Журбина у многих прочно ассоциируется. За Журбиным закрепилось реноме композитора «легких жанров» (мюзиклов, киномузыки и пр.), хотя его вклад в академическую музыку (помимо опер, это симфонии, балеты и пр.) весьма значителен.

Тем не менее, многими, в том числе и людьми профессиональными (музыкантами, музыковедами) очередное «вторжение» Журбина на территорию оперы воспринимается как «игра на чужом поле». Впрочем, сам он вот что пишет по этому поводу:

«Граница между жанрами – вещь очень размытая, все обозначения и квалификации условны. Давайте заглянем к соседям, в литературу: где граница между романом, повестью или рассказом? Почему совсем небольшое по объему произведение Сэлинджера “Над пропастью во ржи” называется романом, почему пушкинская “Пиковая дама” – то ли большой рассказ, то ли маленькая повесть, и почему Тургенев именовал свое произведение “Рудин” сначала повестью, а потом романом? Это все сложные вопросы, но отвечать на них необязательно. Ну почему “Евгений Онегин” – это роман в стихах, а “Мертвые души” – поэма. А ни почему. Так захотелось их авторам, и мы с удовольствием за ними повторяем.

Так вот сегодня, в эпоху пост-пост-пост модернизма (опять же название условное), все жанры смешались. И особенно в музыке. Джаз переплетается с роком, авангард – с хип-хопом, классика – с попсой. Мюзикл близок к опере, опера близка к оратории, оперетту не отличить от комической оперы, и все это вместе часто можно условно назвать лайт-оперой. И в моем театральном каталоге (довольно большом, количество подбирается к 50 названиям) я сам иногда затрудняюсь назвать жанр произведения. Началось это с “Орфея”. Конечно, задуман он был как рок-опера. Потом переименован в зонг-оперу. Но это скорее комическая история, дань политической ситуации того времени, поскольку тогда слово “рок” было запрещено.

Но на самом деле, недавно просматривая этот клавир, я вдруг понял, что это просто опера, без всяких приставок. Сейчас пытаюсь найти какой-то музыкальный театр, который бы поставил “Орфея” с симфоническим оркестром, безо всяких ритм-групп и синтезаторов. Также оперой является “Разбитое зеркало” – забытое, но любимое мною сочинение. А “Владимирская площадь” (“Униженные и оскорбленные”) – самая настоящая опера.

И “Цезарь и Клеопатра” – это тоже практически опера, недооцененная критикой вещь, где действительно абсолютно оперный сюжет, оперные голоса, оперный оркестр... Я даже хотел назвать это лайт-оперой, но театр (“Московская оперетта”. – А. М.) сказал: давайте назовем мюзиклом, для нашей публики это более привычно... Единственное отличие “Цезаря” от “настоящей оперы” – много разговоров между номерами. Но вспомним “Кармен” или даже “Волшебную флейту” – там тоже много разговоров. Но разговоры можно убрать, резко сократить, Перевести, наконец, в титры. Много или мало разговоров – это для жанра абсолютно не принципиально. Важнее интонация, плотность фактуры, диапазон голосов, значение мелодических арков, глубинная музыкальная драматургия.

Поэтому вопрос границ между жанрами сегодня почти не имеет значения. “Лайт-опера” или “хэви-мюзикл” – да называйте, как хотите! Главное, следуйте при постановке авторской логике, а не выдумывайте свою!» [1, с. 35-36].

В новом опусе Журбин остается верен себе: «Мелкий бес» выстроен по всем канонам жанра – здесь есть более чем занимательная история, есть драматургическое развитие, но самое главное – есть место человеческому голосу, пению, мелодии. Именно мелодии – пусть сложной и заковыристой (хотя и вполне «сладенькие», простые для восприятия мотивчики попадают), насыщенной причудливой интерваликой, но все же мелодии, а не одному «скучному» речитативу или вовсе лишь неким акустическим эффектом, как во многих современных операх. В этом смысле произведение Журбина развивает классические традиции, и его смело можно назвать наследником русской оперной школы. И конечно на этом пути он встречает серьезное непонимание – именно поэтому его оперы часто записывают в мюзиклы. «Разве может современная опера содержать мелодические мотивы? Это нафталин, XIX век!» – восклицают сторонники «современной» музыки. В этой связи хочется привести одну любопытную цитату: «Стремление быть современным – одно из самых пагубных для художника. И, однако, сегодня этой злокачественной и бесплодной одержимостью охвачены буквально все, включая даже самых юных. А ведь она априори бессмысленна и тавтологична: ведь если ты живешь сегодня, значит, ты – по определению – современен. Ты никогда не сможешь быть несовременным, даже если очень постараться. Однако же все наперегонки стремятся к цели, заведомо достигнутой и оттого ничтожной! И это очень тревожный симптом. Обычно чем более человек молодится, тем более он стар. Чем больше художник стремится быть современным, чем больше он озабочен вопросами актуальности, а не эстетики, тем вернее ему пора в утиль» [2].

Среди профессиональных музыкантов уже не одно десятилетие бытует убеждение, что (в формулировке американского композитора Фрэнка Заппы) «...вся хорошая музыка уже давно написана почтенными господами в париках». Абсурдное утверждение хотя бы уже по тому, что музыку XIX в. оно относит к плохой – ведь париков тогда уже не носили! Российский композитор Владимир Мартынов и вовсе пророчествует о «конце времени композиторов», что ему самому, однако, не мешает писать новую музыку, в том числе и оперную (из самого последнего – «Школа жен» в московской «Новой опере»). Как утверждает современный российский исследователь феномена оперы Е. Цодоков, «Современная композиторская мысль в большинстве своем не в состоянии придумать ничего принципиально нового и мечется между живучей, как все сорняки, эстетикой последышей Дармштадтской школы и жалкими потугами мини-

малистов. Композиторы не творят, а конструируют по какому-то в их кругу признанным единственно верным законам» [3]. И с ним трудно не согласиться, ибо чувственность, романтический флер, сентиментальность и мелодия – как главный выразитель подобного – окончательно изгнаны из современной «серьезной оперы».

В «Мелком бесе» Журбин нащупывает острое противоречие, из которого рождается удивительная по своей необычности, экзотичности и причудливости гармония: постмодернистскому по сути тексту, сюжету он дает традиционные оперные музыкальные формы. Из этой сшибки плохо сочетаемых на первый взгляд компонентов рождается удивительное приращение смысла – абсурдизм происходящего на сцене усиливается стократно именно потому, что он в музыкальном плане выражен не через нарочито усложненные музыкальные конструкции, а, напротив, разговаривает с публикой на понятном ей языке – и тем доступнее для нее становится идея композитора. Кроме того, благодаря музыке и вокальной интонации отступают на второй план показушная фельетонность, нарочитый трагифарс литературного первоисточника, жесткость, если не жестокость произведения, перерождаясь пусть в достаточно острый, но все же не столь удушающе тяжелый в своей основе оперный комизм.

Безусловно «Мелкий бес» – продукт современной постмодернистской эстетики. В немалой степени тому способствует литературная основа – беспросветно тяжелый роман Ф. Сологуба, в красках живописующий низости российского бытия, без положительных героев и даже вообще лишенный света. В нем в избытке разлито то самое тягучее и маятное безвременье, которое было великолепно описано и проанализировано в русской литературе до Сологуба у Лескова или Салтыкова-Щедрина и которое осталось в ней и после (например, у Ерофеева), что позволяет предположить существование (тонко подмеченное литераторами) некоей тягостной национальной русской константы. «Мелкий бес» когда-то буквально завладел умами, всколыхнул русскую думающую публику и на удивление остается актуальным произведением и поныне. Еще задолго до того, как возник термин «постмодернизм», автор романа, по сути, пользуется всей палитрой этого эстетического направления – стеб, издевательство, цинизм, едкое подтрунивание, злая насмешка над всем возвышенным и «святым для сердца русского человека» – всего этого в романе предостаточно. Журбин все это оставляет и усиливает благодаря музыкальным средствам выразительности. То, что в романе вызывает омерзение и неприятие, в опере по-настоящему гипертрофировано. Чего стоят такие гениальные, достойные театра абсурда находки, как «Поминки по русской литературе» в финале оперы (где главный герой Передонов – имя нарицательное не только в русской литературе, но

и в русском социуме – декламирует державинскую оду «Бог», и в устах этого мерзавца весьма двусмысленно звучит ключевое для пафосного стиха слово «тварь», как своего рода насмешка над известным горьковским «человек – это звучит гордо»). Или «Сцена плевания» на свадьбе Варвары и Передонова, где все присутствующие, независимо от их социального положения, морально-этического облика и культурного уровня буквально скатываются до скотского состояния.

Журбин в омузыкаливании Сологуба идет путем эклектики и полистилистики, задействовав звучащий контент в голове среднестатистического современника – причем как современника нашего, так и современника героев оперы. «Чижик-пыжик», сентиментальные романсики и вальсочки, роскошь оперной классики XIX в. и до сих пор «острые» для рядового меломана обрывки как бы из Прокофьева и Шостаковича, «неудобоваримые» авангардные сочетания и шумовые эффекты – ингредиентов, из которых Журбин «варит» себе «варево», свою оперу, много, и композитору удается искусно переплести чужеродные, на первый взгляд, пласты, линии, мотивы, сотворив своеобразную гармонию, полностью созвучную настроением и смыслу литературного первоисточника. Ибо так же, как и партитура Журбина, либретто Валерия Семеновского, автора пьесы «Тварь» по роману Сологуба, постмодернистски «смешано» из стихов Пушкина и Державина, прозы и поэзии Сологуба, многочисленных цитат из других авторов («в Москву, в Москву» или «Красота спасет мир»), ставших своего рода рекламными слоганами, которые у всех на слуху, но истинный смысл каких-то (тем более смысл контекста) уже мало кто помнит.

Успех нового произведения в немалой степени определяется его первым сценическим воплощением, и тут опере Журбина несказанно повезло. Театр Покровского – именно тот театр, которому по силам любая современная партитура и любые сценические задачи. Повезло и с постановочной командой: виртуозная режиссура Георгия Исаакяна, мастерски воплотившая на сцене сложный и неоднозначный сюжет, создавшая галерею ярких, запоминающихся, выразительных образов, идеально сочетается со скупой, но «говорящей», метафоричной сценографией Степана Зограбяна (чего стоит одна гигантская муха на стене – символ «засиженного мухами», затхлого мирка обитателей оперы). Исаакян точно работает с мизансценой, ему подвластно сценическое пространство, которое он конструирует фантастически интересно. Спектакль пластичен по темпоритму, ему присущ кинематографический динамизм со стремительно сменяющимися друг друга эпизодами, отчего, например, весьма продолжительный первый акт оперы (более ста минут чистого звучания) пролетает на одном дыхании, не вызывая утомления публики. Режиссер вводит такой интересный элемент как куклы-двойники героев, благодаря

чему самые «сальные», на грани фола эпизоды повествования смотрятся эстетично и естественно, и едва ли могут оскорбить чьи-либо чувства. Дух эпохи призваны передать костюмы Наталии Воиновой, отсылающие зрителя к началу XX в.

Спектакль насыщен театральными удачами: блистателен отвратительный Передонов Андрея Цветкова-Толбина, потешен буффонный Павлушка Алексея Сулимова, трогателен инфантильный Саша Пыльников Вадима Волкова. Великолепны женские персонажи: скучающая красавица Людмила Татьяны Конинской, опасная женщина-вамп Преполовенская Ирины Курмановой, глупая и неразборчивая в методах Варвара Александры Мартыновой. Образы, создаваемые артистами-покровцами, идеально угадывают характеры сложнейшего в драматургическом плане произведения. Непростые, заковыристые (хотя и с весомой долей

лежащей на слух мелодики) партии оперы исполняются певцами театра играючи, легко, делая новый двухактный опус понятным и увлекательным. Отзываясь на постмодернистские вызовы, диктат моды и современные тренды, Журбин вводит в оперу партию контратенора (им поет инфантильный Саша, подросток, которого раздевают чуть не до гола и потехи ради облачают в античные тоги скучающие девицы на выданье – Людмила и ее товарки), и этот искусственный голос, с сомнительной интонацией и специфическим тембром вписывает в эстетику театра абсурда как нечто очень гармоничное, само собой разумеющееся. Свести воедино эклектичную «симфонию» нового опуса и добиться его спаянности и архитектурной уравниваемости, баланса, удается опытному маэстро Владимиру Агронскому, уверенно, если не блистательно ведущему спектакль.

#### *Список использованных источников*

1. Александр Журбин: «Я никогда не переставал писать серьезную музыку»: интервью Дмитрию Морозову // Музыкальная жизнь. – 2016. – № 2. – С. 34-37.
2. Гопко, А. Человек – это звучит [Электронный ресурс] / А. Гопко. – Режим доступа: <http://operanews.ru/16041204.html>. – Дата доступа: 12.04.2016.
3. Цодоков, Е. Победа на чужом поле [Электронный ресурс] / Е. Цодоков. – Режим доступа: <http://operanews.ru/15062901.html>. – Дата доступа: 29.06.2015.

**Summary.** The article is devoted to the world premiere of a new opera by Alexander Zhurbin «Little Demon» which saw footlights in the previous year on the stage of the Boris Pokrovsky Chamber Music Theatre in Moscow. It analyzes the musical dramaturgy of the work, particularities of the libretto based on the eponymous novel by F. Sologub and also producer's conception of the first staging by George Isahakyan and features of musical and theatrical interpretations of the new opus by the Pokrovsky Theatre group.

Статья поступила в редакцию 15.04.2016 г.