

# Поймать жар-птицу за хвост

Первая премьера сезона в Мариинском театре

Фантастические пассажи Стравинского заставляют зрителей забыть обо всем, кроме волшебной «жар-птицы». А сцена пуста. Музыка к знаменитому балету Фокина оркестр Мариинского театра во главе со своим неутомимым шефом Валерием Гергиевым играет на фоне занавеса. В точных и темпераментных движениях маэстро возникают настолько образные картины, что нисколько не сожалеешь об отсутствии тряпичных задников или рутинных балетных па. Исполнение «Жар-птицы» только выигрывает от того, что единственной его декорацией становится головинский занавес – живой свидетель русского модерна. Эпохи, которой целиком принадлежит пера Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной», ставшая первой премьерой нового сезона.

За 90 лет, отделяющие нас от времени создания оперы, она превратилась в канат, перетягиваемый приверженцами нового искусства и поклонниками замшелого реализма. Последние 70 лет перевес был на стороне вторых, но, сколько бы ни кричали апологеты соцреализма о творческом методе Римского-Корсакова, и «Кашей», и «Китеж» написаны уже совсем другим композитором и целиком принадлежат русскому театральному модерну.

Гергиев помог мне особенно четко услышать необычный подход композитора даже к столь привычной для него «русской» теме. Слишком редко проскальзывают в опере «русские» мотивы, да и сама Русь выглядит какой-то декоративной, театральной, псевдовосточной. Аким изображали русских операх Восток – достаточно вспомнить «Половецкие пляски». В «Кашее» Гергиев являет совсем другого Римского-Корсакова, столь непохожего на автора недавно поставленного «Садко». Это уже не просто последователь лейтмотивной системы позднеромантического Вагнера, хотя многие параллели с «байрейтским гением» невозможно не заметить: от сцены ковки меча Кашеевны, цитирующей «Зигфрида». До самой идеи «чистого простеца» Иванушки, освобождающего мир от злой силы, перекликающейся с «Парсифалем». Но в интерпретации Гергиева впервые проявляются особая мрачность атмосферы всей оперы, болезненная декоративность и даже декадентство, говорящие о влиянии надвигающегося экспрессионизма. И как тут не вспомнить о Рихарде Штраусе, творившем в то же время, что и Римский-Корсаков! В эпоху, когда русский модерн, австрийский «югендштиль», французский импрессионизм впервые выступили против идей реализма. Может быть, потому слышны в партии Кашеевны яростные порывы Кундри

и ненасытная жадность Клитемнестры. Царевна, убаюкивающая Кашея в третьей картине, делает это с пылкой страстностью Саломеи, а бесконечные притязания Кашея напоминают о вожделии Ирода. Сцена превращения Кашеевны в иву перекликается с более поздней штраусовской «Дафной».

Как всегда, Гергиев стремится не к иллюстративности, а к глубине и поиску культурологических пластов, стилистических и временных параллелей. Поражаешься, как удается маэстро быть разным в каждой новой работе – качество для дирижера российского музыкального театра крайне редкое.

Но другое удивляет в спектакле Мариинского не меньше. Это полная неспособность отечественных режиссеров ставить оперные спектакли хотя бы добротно. Все, за что ненавидят люди оперу, собрано режиссером Иркином Габитовым в спектакле Мариинского. Ни одной приличной мизансцены, не говоря уже о маломальской концепции. Невообразимая мешанина всех стилей, времен и народов. Ему вторит и художник Вячеслав Окунев, видимо, задавшийся целью заполнить все музыкальные театры Петербурга своими работами. Декорации абсолютно нефункциональны, кроме того, предельно эклектичны. Неуместно выглядят и красочные панно с космическими пейзажами, и изображение обнаженных человеческих тел в дуэте Кашеевны и Царевича, и плачущая Богоматерь в сцене превращения Кашеевны. Невразумительны и костюмы: длинный плащ Кашея мешает ему передвигаться по сцене, Кашеевна предстает в кокошнике и трехъярусной плиссированной юбке, Царевич выглядит малюткой с новогоднего утренника. Все ярко и пестро, впрочем, производит впечатление на публику. Но увлекшись заигрыванием с самой нетребовательной частью зрительного зала, режиссер и сценограф порой забывают о действии. Непроработанными оказываются большинство главных сцен оперы, без которых спектакль просто не «работает»: появления Бури-богатыря, плач Кашеевны, да и вторая и третья картины полностью. В этой ситуации трудно приходится артистам, которые вынуждены на ходу придумывать себе роль. И конечно, молодым Татьяне Кравцовой (Царевна) и Александру Гергалову (Царевич), прекрасно зарекомендовавшим себя в прошлогодней «Волшебной флейте», не всегда удавалось быть убедительными. Даже опытейшая Лариса Дядькова (Кашеевна) с трудом удержалась, чтобы не скатиться на

штампы. Но опыт победил, и ее Кащеевна стала самым большим достижением премьерного спектакля. Как никогда, приятно было видеть и слышать Константина Плужникова (Кащей), которому характерные роли подходят больше, чем романтические.

Чтобы положить публику на лопатки, в финале Габитов и Окунев представляют Бурю на белом вздыбленном коне а-ля Медный всадник и двух голубков, привязанных за лапки. Эффектно задуманный финал был испорчен голубем, зацепившимся за декорации. Несчастливая птица повисла вниз головой, отчаянно размахивая крыльями.

А волшебная птица явилась во втором отделении, с которого я и начал свою статью. Гергиеву не были нужны «медвежьи услуги» режиссера и художника, а потому он сполна продемонстрировал и красочность русского модерна в лучших неоклассических традициях Стравинского, и стильность музыкальных образов. «Мир искусства», серебряный век русской поэзии, Дягилевские сезоны. Эпоха поднималась из глубин звукового потока. И головинский занавес озарял особый свет: ярко сверкало золотое оперение Жар-птицы, которую удалось поймать пока одному дирижеру.

*Вадим Журавлев, «Независимая газета», 21 декабря 1993*