

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Макарова Ольга Борисовна

**МОДЕЛИ ИСКУССТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ МАРТИНА КУШЕЯ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Музыкальная критика»

Научный руководитель:

Савченкова Нина Михайловна,
доктор философских наук, доцент

подпись, дата

Научные консультанты:

Белова Татьяна Марковна,
начальник литературно-издательского отдела
Государственного академического
Большого театра России;
Гершензон Павел Давидович,
ассистент кафедры
междисциплинарных исследований и
практик в области искусств СПбГУ

Санкт-Петербург
2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. ИСТОЧНИКИ ЭСТЕТИКИ МАРТИНА КУШЕЯ	7
1.1. Введение	7
1.2. Опера как театр	9
1.3. Театр дискомфорта	11
1.4. Театр жуткого	12
1.5. Театр свободы	13
1.6. Театр не-привычного	15
1.7. Театр динамики и территории	15
1.8. Театр <i>techne</i>	18
1.9. Театр коллажа против радикального театра	19
1.10. Театр мобилизации зрителя	22
1.11. Театр трогающего	23
1.12. Театр не-людей	25
1.13. Театр <i>власти над</i>	28
1.14. Театр выхода за пределы	29
1.15. Театр лимба	30
1.16. Вывод	32
Глава 2. РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД МАРТИНА КУШЕЯ	33
2.1. Введение	33
2.2. Театр зазора	33
2.3. Театр сбоя	43
2.3.1. Театр эпатажа	44
2.4. Театр незащитности	48
2.3.1. Театр безумия	50
2.4.1.1. Безумие как властный дискурс	50
2.4.1.1.1. Театр случайного нарратива	55
2.4.1.2. Смерть как безумие	56
2.4.2. Театр неузнавания	58
2.5. Театр виртуозности	61
2.6. Заключение	64
Заключение	67
Приложения	71
Приложение 1. Иллюстрации	71
Приложение 2. Нотные примеры	95
Приложение 3. Проект фестиваля Мартина Кушея в Петербурге «Опера и кулинария»	96

<i>Статистика</i>	97
<i>Площадки</i>	98
<i>Кинопоказы</i>	98
<i>Меню</i>	100
<i>Репертуар</i>	104
<i>Расписание</i>	119
<i>Выставка</i>	131
Приложение 4. Вездесущая смерть и нижнее белье. Материалы для размышления	142
Приложение 5. Перевод текста из буклета к спектаклю «Дон Жуан»	145
Приложение 6. Перевод статьи из буклета DVD «Дон Жуан»	150
Приложение 7. Разговоры о «Дон Жуане»	153
Приложение 8. Переводы из книги Георга Диеса о Мартине Кушее <i>Дон Жуан и момент истины</i> ***	156 156 163
Приложение 9. Вступительные титры к DVD «Милосердие Тита»	168
Приложение 10. Переводы текстов из буклета к спектаклю «Милосердие Тита»	169
<i>Статья Мартина Кушея</i>	169
<i>Интервью Николауса Арнонкура</i>	172
Приложение 11. Переводы о телетрансляции спектакля «Фиделио»	181
<i>Статья Х. Х. Бауэра</i>	181
<i>Статья А. Браун</i>	182
Приложение 12. Переводы о спектакле «Волшебная флейта»	185
<i>Интервью с Марином Кушеем</i>	185
<i>Выдержки из интервью с Марином Кушеем</i>	187
Приложение 13. Переводы текстов из буклета к спектаклю «Похищение из серала»	189
<i>Статья Альберта Остермаера</i>	189
<i>Краткое содержание</i>	194
Приложение 14. Перевод из буклета к спектаклю «Идоменей»	197
Приложение 15. Интервью Мартина Кушея перед премьерой спектакля «Идоменей»	202
Приложение 16. «Идоменей» Мартина Кушея. Конспект спектакля	206
Приложение 17. Список кинофильмов, упоминающихся в работе	224
Приложение 18. Список спектаклей Мартина Кушея, упоминающихся в работе	225
Приложение 19. Список спектаклей других режиссеров, упоминающихся в работе	228
Список использованных источников и литературы	234
Дополнительные видеоисточники	251
Список литературы, упоминающейся только в Приложениях	252
Список сокращений	256

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена творчеству современного австрийского режиссера Мартина Кушея (р. 1961) в качестве режиссера оперных спектаклей.

Мартин Кушей — австрийский театральный режиссер, работающий как в опере, так и в драме. По версии авторитетного немецкого журнала *Focus*, Кушей является одним из 10 наиболее влиятельных режиссеров, появившихся в немецкоязычном мире в XX веке [Dolak]. Карьера Кушея как оперного режиссера начинается в 1996 году, когда он ставит в Штутгарте оперу Генри Пёрселла «Король Артур», два года спустя — «Саломею» Рихарда Штрауса в Граце [Inszenierungen I]. После этого он ставит оперы в театрах Штутгарта, Вероны, Цюриха, Берлина, Мюнхена, Вены, Амстердама, а также на Зальцбургском фестивале (впервые — в 2002 году).

Актуальность темы исследования относительно нынешнего состояния науки связана с отсутствием исследований, посвященных работе Кушея. Несмотря на обильный отклик, который его спектакли вызывают у критиков и публики, единственная монография о Кушее [Diez] является собранием литературно-критических текстов, интервью и беглых исторических заметок. К тому же она опубликована в 2002 году, когда Кушей был автором только семи (из 23 на сегодняшний день) оперных спектаклей и готовился к созданию восьмого.

Также необходимо отметить катастрофическую нехватку серьезных работ, посвященных исследованию режиссерского метода режиссеров, работающих в оперном театре вообще.

Объектом исследования являются 18 спектаклей Мартина Кушея (см Приложение 18), из них наиболее подробно — «Дон Жуан», «Милосердие Тита» и «Фиделио». Подробное рассмотрение перехода от оперной партитуры к сценическому решению находится за рамками настоящей работы, однако автор предполагает продолжить свое исследование именно в этом направлении.

Предметом исследования является режиссерский метод Мартина Кушея.

Материалом исследования послужили посещенные спектакли, видеозаписи спектаклей (на DVD), а также периодические и нотные издания, буклеты к спектаклям и DVD.

Научная новизна работы заключается в том, что творчество Мартина Кушея впервые стало предметом самостоятельного исследования на русском или любом другом европейском языке. Также работа впервые знакомит русскоязычного читателя с рядом текстов, переводы которых размещены в Приложении.

Принцип подачи материала совмещает две точки зрения, которые дополняют друг друга: театроведческую и философскую; спектакли рассматриваются и в историческом, и в аналитическом ракурсе.

Литература исследования включает критические, театроведческие, музыковедческие и философские труды, нотные издания, а также публикации в прессе, в том числе интервью режиссера. Список литературы включает 146 названий, из них 79 на русском и 67 на европейских языках (английский, немецкий, французский, итальянский). В работе используются 27 иллюстраций (Приложение 1) и 3 нотных примера (Приложение 2).

Целью исследования является осмысление и концептуализация эстетического проекта М. Кушея. В частности, нас интересует выявление возможностей рецепции творчества Мартина Кушея не через принятые в критике формулы («злободневный театр», «перенос в современность») и определение критериев, которые являлись бы существенными при анализе оперных спектаклей Кушея.

Основные задачи исследования: изучение исторических источников возникновения эстетики М. Кушея; анализ внутренней структуры оперных спектаклей Мартина Кушея; разработка герменевтического аппарата, адекватного режиссёрскому методу М. Кушея.

В нашем исследовании мы опираемся на методологию постструктурализма в следующих ее существенных вариациях: эпистемологический анализ М. Фуко,

деконструктивные практики Ж. Деррида, аналитика Возвышенного Ф. Лаку-Лабарта и Ф. Лиотара. Также необходимо отметить, что для данного исследования принципиален горизонт постхайдеггеровской герменевтики, основанной на концепции понимания как открытости. Концепция театра возвышенного разрабатывается нами на основании трудов Э. Бёрка, И. Канта, Ф. Лаку-Лабарта.

Структура работы: работа состоит из вступления, заключения, двух глав и 19 приложений. Первая глава посвящена обзору исторического контекста, вторая — собственно анализу режиссерского метода Мартина Кушея. В приложениях содержатся:

1. Выполненный автором конспект спектакля «Идомей» в Королевском оперном театре Ковент-Гарден (Лондон). Ни видео-, ни аудиозапись спектакля не была выпущена, равно как не были опубликованы и подробные критические или научные разборы спектакля, поэтому Приложение является единственным документом, фиксирующим спектакль (Приложение 16).
2. Переводы (Приложения 4-15), выполненные автором, а также по заказу и под редакцией автора, следующих материалов:
 - a. Материалов из буклетов к спектаклям «Дон Жуан», «Милосердие Тита», «Идомей» и «Похищение из Сераля»;
 - b. Дополнительных видеоматериалов с DVD «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», а также из буклетов к изданию записей этих спектаклей на DVD;
 - c. Фрагментов книги Георга Диеса о Мартине Кушее [Diez];
 - d. Интервью с Мартином Кушеем.Все эти материалы впервые публикуются на русском языке.
3. Проект фестиваля Мартина Кушея в Санкт-Петербурге, выполненный автором.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Театр Мартина Кушея является театром возвышенного *par excellence*.

2. Режиссёрский метод Мартина Кушея основан на парадоксе и заключается в создании *моделей «искусственных реальностей»*. При этом термин «модель» указывает на принципиально экспериментальный, бриколажный характер творчества М. Кушея. Термин «искусственная реальность» призван воплотить как семантический спектр значений «искусственного» («техническое», «виртуозное», «сделанное», «эстетизированное»), так и сохранить за концептом в целом статус оксюморона.
3. При помощи этого метода Мартин Кушей достигает особого вида актуальности, недоступного «злободневному театру» или театру абстрактному: актуальности эстетического переживания как переживания возвышенного.

Практическая ценность работы заключается в возможности использовать ее в учебных курсах по изучению режиссерского оперного театра, а также в качестве справочного материала. Положения работы могут служить для технического разбора работ других режиссеров. Концепция театра возвышенного может быть использована для анализа современного состояния режиссерского оперного театра.

ИСТОЧНИКИ ЭСТЕТИКИ МАРТИНА КУШЕЯ

1. Введение

Несмотря на несомненную автономность режиссерского метода Мартина Кушея нам представляется существенным рассмотреть театральный контекст, в котором возникают и существуют его работы.

Мы позволим себе исторический экскурс, целью которого, однако, будет не подробное описание исторического контекста, а расстановка акцентов и вех, позволяющих рассматривать этот контекст в интересующем нас ключе.¹

Мы хотим подчеркнуть, что, не игнорируя такие события конца XX века, как установление концепции постдраматического театра (см. ставшую классической работу Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» [Леман]), мы не останавливаемся на них, поскольку М. Кушей как оперный режиссер остается (по определению²) в рамках «старой» концепции театра с выделенным сценическим пространством, текстом, лежащим в основе спектакля, разделением аудитории на зрителей и актеров и так далее. Мы также больше интересуемся событиями и вехами, отстоящими от настоящего момента на более значительные временные промежутки потому, что такого рода расстояние позволяет говорить о них как о менее текучих, более

¹ Можно заметить, что в создаваемой нами картине не хватает фигуры Вернера Райнера Фассбиндера. Безусловно, сравнивать творчество Фассбиндера с работами Кушея — занятие захватывающее и продуктивное; однако мы стараемся ограничиться акцентированием режиссерских методов, концептуализация которых позволяет более эффективно анализировать работу Кушея, и утверждаем, что в этом смысле Фассбиндер не является для нас необходимой фигурой. Возможно, этот тезис в ближайшем будущем должен будет подвергнуться пересмотру, поскольку Кушей пока единственный раз обращается к работам Фассбиндера, в 2012 году, «Горькие слезы Петры фон Кант» (см. напр: [FAUST]) — и обращается довольно неожиданным образом: работая с драматургией Фассбиндера именно как с драматургией пьесы, поскольку фильма, как утверждает сам Кушей, он не видел [Stadler].

² Ср. постулат Круглого стола, организованного в Зальцбурге в августе 1965 года силами ЮНЕСКО, Международного Музыкального Совета и Международного Дома музыки: «Современный музыкальный театр всё чаще и чаще оглядывается в прошлое, к истокам жанра; это касается и собственно музыкальной формы, и постановки. Нет сейчас более актуального, более "современного" произведения, чем, например, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) Клаудио Монтеверди, с его драматической историей, представленной в танце и пантомиме и рассказанной в песнях.» [Борнофф]

доступных взгляду. Единственным современником Кушея (за исключением интенданта Жерара Мортье) в нашем обзоре будет режиссер Роберт Уилсон. Мы выбираем его не только и не столько потому, что связь Кушея и Уилсона обусловлена биографически: темой дипломной работы Кушея [Diez, 214]. Мы не настаиваем на существовании прямой преемственности или открытых влияний: нас интересует место режиссуры Кушея в режиссерском оперном театре, а не ее онтогенез. Нашей целью является выработка взгляда: формирование эффективного понятийного и аналитического аппарата, оптики, которая позволит увидеть принципы существования спектаклей Кушея.

2. Опера как театр

Радикальный интерпретативный театр с акцентом на режиссуру формируется в немецкоязычном мире на фоне глобальных социальных потрясений начала XX века (так, Эрвин Пискатор пишет: «Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 года.» [Пискатор II]) и устанавливается окончательно в 20—30-е годы. Режиссерский театр формируется именно как социальный в полемике с экспрессионизмом, но при этом пользуется экспрессионистской эстетикой; режиссеры нового типа начинают работу с современными им авторскими пьесами, неавторскими текстами, коллажами, затем переносят свою постановочную эстетику на работу с классическими текстами и оперой. Театр становится именно режиссерским — интерпретационным, а не авторским.

Началом эпохи режиссерского театра в опере традиционно считается начало XX века, когда в оперный театр вторгаются драматические режиссеры³,

³ Собственно режиссура в понимании «искусство создать образ спектакля, подчиненный единому замыслу» зарождается именно в драматическом театре — в работах Людвиг Кронек в Мейнингене в 1860-е годы, а затем, после успешных гастролей мейнингенцев по Европе, распространяется в театрах других стран. Основной задачей режиссера в создании спектакля нового типа было уничтожить главенство примадонн и премьеров, которое на драматической сцене в XIX веке процветало так же, как и на оперной. На оперной — в силу иерархичной структуры самих музыкальных произведений — оно продержалось дольше, и для того,

привносящие на существовавшую до этого времени изолированно оперную сцену те же принципы работы, которые они используют в драматическом спектакле⁴.

Для немецкоязычной традиции связан он прежде всего с такими именами, как Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор; в ранние послевоенные годы — с именем Рут Бергхаус.

Важную роль в описываемом нами типе театра играет некое «осовременивание по умолчанию», то есть такого рода рассуждение: «Театр как художественная форма имеет свою историю. Следовательно, композиторы мыслят не только идеями, реалиями их времени, но они сочиняют музыку для театра их времени. Так зачем же мы переносим к сегодняшним зрителям театральные средства прошлого, ведь именно средства стареют быстрее, чем музыка и содержание?» [Херц, 167]

Deleted: »

чтобы оперный спектакль стал восприниматься как единое целое, лишь одной из частей которого являются вокальные работы солистов первого положения, понадобилось изменение отношения к театральному зрелищу, пришедшее именно из драматического театра. (см. напр.: [Бобылева])

⁴ К 70-80 гг. XX века это приводит к тому, что западный театр привыкает не делать сущностного различия между оперой и драмой. Так, Патрис Шеро говорит: «Нет, конечно, опера — это совсем другой мир. В опере мне просто помогало то, что я занимался театром. Но, знаете, у меня в какой-то момент наступило такое состояние, что я перестал делать различие между разными видами своей творческой деятельности. Мне кажется, что я одним и тем же занимаюсь. Когда работаю над спектаклем, над фильмом, над оперой, когда просто читку делаю — это все просто грани одной и той же работы.» [Шеро]

Здесь мы обращаем особое внимание именно на фигуру Шеро, потому что его работа в опере связана с редким прецедентом, когда откровенно режиссерское, интерпретационное, существенно отходящее от традиции постановок и ремарок либретто сценическое воплощение оперной партитуры начинает восприниматься массовой культурой как классическое [см. напр. Büning]. Постановка вагнеровской тетралогии, осуществленная Шеро к 100-летию «Кольца нибелунга», т. е. в 1976 году и не где-нибудь, а в самой вотчине Вагнера — Байройтском театре, продержалась на сцене четыре года. Хотя изначально спектакли вызвали множество нареканий [см. напр. Spiegel I], последнее представление в 1980 году уже воспринималось как заслуживающая долгих оваций классика [Millington I]. Цикл дважды был снят на видеопленку и демонстрировался по телевидению [Braun II, Spiegel II], выходил на видеокассетах и был перевыпущен на DVD [Wagneropera]. Сейчас едва ли можно назвать другую постановку тетралогии, которая могла бы соперничать с этой по популярности. Разумеется, нельзя сбрасывать со счетов то, что за пультом стоял сам Пьер Булез; однако в чем бы ни была причина, «Кольцо» Патриса Шеро оказалось спектаклем, мимо которого не проходит ни один любитель оперы.

3. Театр дискомфорта

Почему формирование режиссерского театра происходит именно в начале XX века и почему так захватывает реальность — формулирует Брехт, когда пишет, что цель его театра — «превратить средство наслаждения в средство поучения, а театр — из увеселительного заведения в орган гласности.» [Брехт I, 307] То же он отмечает и в работе коллег: «Сцена Пискатора не отказывалась от успеха, но еще больше стремилась она к дискуссии.» [Буш] Ощущение, что в театр больше нельзя ходить за удовольствием, и актуальность этого ощущения как запроса, фиксируют примерно все историки театра. Так, Марина Давыдова отмечает: «Идея зрительского дискомфорта, как ключевая особенность брехтовской эстетики, была заимствована не только современным политическим театром, но и современным театром вообще.» [Давыдова] В том же русле идет и мысль Эрвина Пискатора: «Где же остается сверкающий меч театра, выкованный для того, чтобы рубить гордые узлы капиталистических противоречий и вашей собственной нищеты? Этот меч висит ныне в гостиной, на стене, над плюшевым диваном. "Боже сохрани, детки, не трогайте его. Эта вещь досталась нам в наследство; к тому же вы можете порезать пальчики".» [Пискатор I, 48]

В рамках нашей концепции можно говорить о вполне однозначном культурном сдвиге начала века, который вызывает такой подход к жизни: о переходе от эстетики прекрасного к эстетике возвышенного⁵.

⁵ В этом наблюдении мы не претендуем на оригинальность: аналитика возвышенного в XX веке развивается очень активно в работах самых разных мыслителей от Т. Адорно до Ф. Лаку-Лабарта, снова актуальными становятся тексты Эдмунда Бёрка и Иммануила Канта.

Однако нам хотелось бы подчеркнуть, что именно режиссерский театр в опере представляется носителем эстетики возвышенного в театральном пространстве.

4. Театр жуткого

Антонен Арто представляет сценический процесс как реальный и жизненно важный. Театр перестает быть условностью, напротив, обыденный мир, в котором существует человек, насквозь иллюзорен. «Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями.» [Арто, 214]

В такой общей формулировке, разумеется, можно найти сходство с очень разными типами театра, однако попробуем последовать за интерпретацией и акцентами, которые предлагает Жак Деррида, обсуждая творчество Арто: «Театр жестокости изгоняет со сцены Бога. Он не инсценирует новый атеистический дискурс, не предоставляет слово атеизму, не отдает театральное пространство философствующей логике, еще раз к вящей нашей скуке провозглашающей смерть Бога. Сама театральная практика жестокости в своем действии и своей структуре населяет или, скорее, *производит* нетеологическое пространство.» [Деррида, 296]

Именно этот взгляд позволяет нам смотреть на театр как на существующий на онтологическом уровне: «Арто верит, что театр способен вызвать к жизни нечто небывалое и вместе с тем — преобразующее саму эту жизнь. <...> Арто прямо говорит, что театр — это болезнь, разумея тем самым, что современный театр должен иметь дело с "опасной и типической областью бесчеловечного", вытесненной в наше подсознание.» [Исаев, 182-183]

Именно в 1960-е возвышенное врывается на оперную сцену. По сути своей режиссерский оперный театр при всей разнице подходов начинает использовать именно эстетику возвышенного, тем более эффективную, что она показывает «unheimlich» в области «heimlich», *жуткое* в зоне *уютных*, «кулинарных» [Брехт I, 298] оперных спектаклей.

Этот ход мысли — противопоставление «жуткого» привычному — совершает Фрейд, исследуя «жуткое»: «Немецкое слово "жуткое"

(unheimlich) явно противоположно⁶ словам "уютное" (heimlich), "родное" (heimisch)» [Фрейд]. Несложно заметить, если проследить рассматриваемые Фрейдом примеры, что та «несвойственная эстетике» тема, которая занимает его в области эстетического, и есть возвышенное, трактуемое Фрейдом как вытесненное; продолжая этот ход рассуждений, мы должны заметить, что театр Кушея, как театр жестокости Арто, имеет дело с «"опасной и типической областью бесчеловечного", вытесненной в наше подсознание» [Исаев, 182-183].

Симптоматично, что единственная на сегодняшний день книга о Кушее [Diez] называется *Gegenheimat*. Перевести этот неологизм на русский непросто (например: «противородина»), однако необходимо отметить, что «gegen» здесь несомненно выполняет роль противопоставления или отрицания. Уже здесь мы чувствуем намек на фрейдовское «жуткое» в рецепции творчества Кушея.

5. Театр свободы

С наступлением 30-х годов и затем Второй мировой войны происходит естественное возвращение к предыдущей эстетической парадигме⁷: имперские притязания с одной стороны и пугающая реальность нацизма и

⁶ С другой стороны, нельзя не выразить сомнение в том, что «heimlich» и «unheimlich» так уж «явно противоположны»: в современном немецком языке «heimlich» прежде всего означает «тайное», и «un» оказывается усилительной частицей (примерно как в случае со словами «Tiefe», глубина, и «Untiefe», означающем и «мель», и «омут»).

⁷ Разумеется, это упрощение, необходимое нам сейчас в большей мере для того, чтобы не отвлекаться от направляющей идеи рассказа. Однако нельзя не заметить, что уже в 1930-е авангардные поиски во всех областях искусства перестают быть главным направлением. Поворот к классике обусловлен как собственно запросами потребителей искусства — консервативно настроенной частью общества, — так и формированием государственных культурных политик, сходных в разных странах. Ориентация на массовость и единообразие, на работу по установленным образцам («система эталонов и стандартов внедряется во все сферы деятельности, становится глобальной и обязательной» [Тараканова, 371]) приводит к тому, что индивидуальный почерк, проявление личности, в частности режиссера в театре, оказывается не достоинством, а недостатком, иногда — смертельно опасным. «Опора на "подорванную" авангардом традицию становится одной из ведущих тенденций эпохи» [Тараканова, 354], а эталоном классики и витриной имперского стиля в искусстве становятся массовые зрелища и музыкальный театр.

войны стимулируют бегство в тихую гавань прекрасного. Новый запрос на эстетику возвышенного маркирует Барнетт Ньюман в эссе 1948 года с говорящим названием *The Sublime is Now*⁸: «Мы заново утверждаем естественное стремление человека к экзальтации, к заботе о нашей связи с абсолютной эмоцией» [Newman, 581].

Здесь мы хотели бы сделать акцент на том, что режиссерский театр в опере оказывается несовместимым с диктатурой и тоталитарным государством; его гуманистический пафос, опасность для режима, направленность против любых форм подавления личности становится одной из его базовых характеристик, и закрепление этой идеи можно усмотреть именно здесь, в его отрицании.

После войны эстетика возвышенного возвращается и на сцену, а к 1960-м годам оперный театр снова осознается не только как нуждающийся в актуализации, но и как актуальный. Так, в 1965 году проводится colloquium Международного института театра по вопросам оперы в Лейпциге. Вальтер Фельзенштейн цитирует приглашение: «<...> предлагается выработать определение понятия "опера", которое "в качестве предпосылки современной интерпретации признает необходимость сделать музицирование и пение на сцене убедительным, правдивым и незаменимым человеческим высказыванием".» [Фельзенштейн, 98] Сам Фельзенштейн действует вполне в русле этой проблематизации оперного жанра: как пишет Брехт, «Фельзенштейн показал, как можно очистить оперу от традиции там, где она связана с леностью мысли, и от рутины там, где она связана с леностью чувств. Фельзенштейн не хочет "идти на уступки" неестественности "во имя музыки", что столь же распространено, сколь и скверно. Он знает, что музыка на сцене не может существовать без правды. Именно поэтому он сохраняет жанр музыкального театра как особый жанр.» [Брехт II] Таким образом послевоенный оперный театр снова оказывается театром свободы —

⁸ Впрочем, не будем забывать, что Лиотар настаивает, что сущностно «переводить "The Sublime is now" [следует] не как "возвышенное — сейчас", но как "и вот таково возвышенное"» [Лиотар, 227].

свободы интерпретации так же, как и свободы идей; он также оказывается свободным (от поглощения другими жанрами).

(Мы упоминаем Фельзенштейна мельком, поскольку предполагаем, что связь его эстетики, а равно и рабочего метода с театром Кушея довольно пунктирна⁹; однако должны обратить внимание на другую фигуру: Рут Бергхаус, которая начинает как хореограф и имеет за плечами опыт Брехтовского театра (несколько более подробнее мы поговорим о ней в разделе «Театр коллажа против радикального театра».)

6. Театр не-привычного

Сделаем еще одно замечание. Бертольт Брехт пишет: «Развитие театра и оперы должно стать открытым для внешних влияний; оно должно утратить свою предсказуемость, чтобы зритель не мог сказать "Так и должно было быть", а говорил скорее "Это так, но могло быть и иначе".» [Цит. по.: Борнофф]

Таким образом режиссерский театр ставит под сомнение саму возможность однозначно узнавать и признавать то, что зритель видит на сцене. Во второй главе настоящей работы мы более пристально рассмотрим то, как именно этот тезис используется в театре Мартина Кушея.

7. Театр динамики и территории

У Эрвина Пискатора мы видим новое отношение к сценическому пространству. Динамизация, использование сценического перемещения сами по себе становятся средствами построения спектакля, дискуссии со зрителем. «Для Пискатора <...> перемещения принципиально важны. Динамизм, непрерывность сценического действия, возможность радикальных перемен в сценическом пространстве помогли ему выразить театральными средствами

⁹ В рамках нужд данной работы мы можем сказать, что в терминах дихотомии прекрасное / возвышенное работы Фельзенштейна с высокой вероятности попадут в категорию «прекрасного»; однако мы признаём, что это тема для отдельного самостоятельного исследования.

постоянное движение времени и истории. Чисто техническими манипуляциями он пытался передать социальные законы и раскрыть политические истины.» [Макарова I] То же можно сказать и о работе с движением и перемещением в спектаклях Мартина Кушея.

Работа с движением и пространством как равноправными даже не элементами, но участниками спектакля оказывается тем, что формирует облик театра М. Кушея, и в этом смысле можно говорить о том, что М. Кушей близок не только к немецкой традиции, но и к французской: вспомним, как Жак Деррида интерпретирует театр Арто: «*Разнесение*, то есть производство пространства, которое никакая речь не способна подытожить или охватить.» [Деррида, 299] Если мы интерпретируем эту идею в рамках традиционных форм театра, не уходящих ни от авторского текста, ни от повторения, мы с необходимостью получим именно театр Кушея: театр, роль пространства и движения в котором является определяющей для действия и событий.

Здесь стоит обратить внимание на то, как расширение территории движения становится средством сценического языка. Не только планшет (пол) сцены, но также стены и потолок оказываются доступны для персонажей, но, разумеется, не для любых.

Так, в «Леди Макбет Мценского уезда» [Приложение 18, 8] призрак Бориса Тимофеевича, который видит Катерина, идет по стене — перемещается в плоскости, перпендикулярной миру «нормальных людей». Принципиальная отделенность Яго от других героев вердиевского «Отелло» [Приложение 18, 12], его чуждость этике и практике мира Отелло, подчеркнута перед началом его арии «Credo» тем, что он проходит по стене, затем по потолку (в буквальном смысле оказываясь антиподом Отелло), затем возвращается на свое место по другой стене.

В «Силе судьбы» [Приложение 18, 15-16] этот прием достигает своего предела: здесь спектакль захватывает две перпендикулярные плоскости, и действие происходит в обеих. «По полу» ходят персонажи правил, традиции,

космоса; территория войны и хаоса, врывающихся в мир силой судьбы (после убийства маркиза Калатравы в прологе) — это территория перпендикулярная. В третьем, «военном» акте две самые эффектные мизансцены М. Кушей строит, представляя одновременно два перпендикулярно ориентированных пространства. Декорация Мартина Цеттгрубера позволяет добиться фантастического для театральной сцены эффекта «развернутого» зрения: когда поднимается занавес, мы видим сцену как будто бы сверху; только дон Альваро, неспособный встроиться в этот сценический мир, вываливается обратно.

В прелюдии к арии дон Альваро мы видим его безуспешные попытки встроиться то в одно, то в другое измерение. Понимание же этой перпендикулярности приходит в момент его обращения непосредственно к Леоноре — «Tu che in seno agli angeli...»

Так же, как ария Альваро, решен и хор *Rataplan*. Умершие в одном измерении, уложенные рядами тела, в перпендикулярном мире становятся мощной армией, выстроенной и готовой к бою. Это одновременное присутствие хора в двух измерениях, реализованное простыми и наглядными сценическими средствами, делает *Rataplan* одной из самых сильных и впечатляющих сцен спектакля.

Как мы видим, сама по себе организация пространства, неразрывно связанная с организацией движения в нем, оказывается спектаклеобразующей. Так, двери и поворотный круг в «Дон Жуане» [Приложение 18, 2] конституируют пространство постоянных переходов из внутреннего мира во внешний, или преломления одного характера (Дон Жуана) через всех персонажей. Поворотный круг в «Идомеене» [Приложение 18, 7] в сочетании со статичными фигурами стоящих на нем персонажей позволяет создать на сцене в финальном балете эффект особого, симптоматичного (и при том циклического: круг движется по кругу) движения времени.

Ячеистая сцена «Милосердия Тита» [Приложение 18, 11] позволяет строить действие на сочетании крупных и общих планов, «прямых включений» из

Comment [БТМ1]: Ну он де факто первый акт же, в Форце нет пролога

Deleted: -

Deleted: -

Deleted: -

жизни разных персонажей и публичного пространства в центре сцены, где постоянно пребывает император Тит.

Даже пространства, решенные технически более просто, часто определяют движение в них, а это движение является, в свою очередь, проводником режиссерской идеи. Так, сцена в «Макбете» [Приложение 18, 10], на которой возвышается гора черепов, — это не просто аллюзия на «Апофеоз войны» [Приложение 2, Рис. 1-4], но еще и рельеф, создающий дополнительные затруднения при ходьбе: идти по черепам Макбету и леди Макбет окажется трудно в самом буквальном смысле.

8. Театр *techné*

Мы обращаем такое внимание на технологию театра Брехта¹⁰ и Пискагора, а затем и театра М. Кушея именно потому, что сама тематизация театральной технологии приводит нас на территорию возвышенного и онтологических размышлений. Так, анализируя текст Лонгина, задающегося вопросом, «является ли возвышенное особой *techné* и существуют ли для возвышенного "технические рекомендации"», Лаку-Лабарт говорит: «В реальности, как ясно говорит Аристотель, искусство, которое, с одной стороны, имитирует природу, подражает ей, с другой — дополняет и завершает ее, то есть "завершает то, что природа не в состоянии произвести". Если мы понимаем под природой греческое *phusis* (явленность как рост, самораскрытие и выход

¹⁰ В частности, Ролан Барт обращает внимание на технологичность Бертольта Брехта в его подходе к социальному: «его [Брехта] произведения полны творческой силы, но эта творческая сила берет исток в мощной критике общества, в его искусстве проявляется высшая степень политического сознания.

Более того, Брехт скрупулезно описывает нам законы функционирования своего великого политического театра. Он посмел изобрести эти законы. <...> Большинство из нас полагает, что игра актеров, техника освещения, оформление, костюмы, мизансценировка — закрытые узкопрофессиональные вопросы, стоящие вне политики <...>. Но это не так <...>. Брехт хорошо продумал ответственную роль технологий: даже гримирование для него — акт политический.» [Барт, 95-96]

При этом в брехтовском театре нет речи о том, чтобы актер *вживался в образ* или *влезал в чужую кожу*: персонаж здесь «отождествляет себя с историей, и поэтому актер не имеет внутреннего права отождествлять себя с персонажем» [Эпштейн, 239] — то есть преобразование актера в персонажа оказывается необходимым именно как технологический процесс, а не как процесс, превращающий его в героя.

на свет), то это значит, что **techne** (связанная с мимесисом) оказывается способна раскрыть природу, которая иначе, как сказал Гераклит, осталась бы потаенной, поскольку она "любит скрываться". Здесь, конечно, дело идет об онтологии, и поэтому не случайно Аристотель указывает в IV главе "Поэтики", что мимесис лежит в основе матесиса, познания.» [Лаку-Лабарт I]

Comment [BTM2]: Здесь не нужен курсив?

9. Театр коллажа против радикального театра

Пискатор начинает с постановки классических пьес, «которые ему не подходят, но он хочет выразить некое содержание классовое. И он начинает в них вставлять документ в виде кинохроники, проекции, статистики, всякие таблицы, виды военных действий. Все это служит для него, документ служит средством идеологической демонстрации <...> определенного функционирования мира, и демонстрацией того, каким образом он может быть преобразован.» Со временем же Пискатор и его единомышленники все больше отказываются от авторских пьес «и хотят делать коллаж и монтаж документов». [Могилевская]

Нельзя не отметить, что даже постдраматические авторские пьесы не подходят сначала, видимо, и М. Кушею: начав с постановок Карла Шонхерра и Хайнера Мюллера, он уже в 1987 году, через три года после начала карьеры, создает собственную пьесу [Inszenierungen II], посвященную обороне федеральной земли Каринтии («На открытие празднеств в честь юбилейной геммы осенью 1987 года молодой режиссер Мартин Кушей ввел в театральное представление в зале конгрессов Филлаха критические ноты по отношению к обороне Каринтии. Это вызвало возмущение среди патриотов и облеченных властью персон, которые единым фронтом стали требовать публичного извинения за художественное высказывание. Этого не случилось.» [Herausgeg, 687]), затем в рамках творческого объединения *MY FRIEND MARTIN* («Мой друг Мартин») несколько раз занимается созданием оригинального театрального текста, а в начале 90-х трижды создает собственные произведения на основании чужого текста: *Franz Falsch F*

Falsch Dein Falsch Nichts Mehr Stille Tiefer Wald по текстам Франца Кафки, *Kill Pig Devil Passion Finish God* — по фрагментам пьес Брета Истона Эллиса, Лотара Тролле и др. и «Угол улицы. Городок. Сюжет» — по текстам Ханса Хенни Янна [Inszenierungen II].

Однако в 1996 году М. Кушей впервые обращается к опере (точнее, семи-опере Пёрселла «Король Артур» [Inszenierungen III]), и с этого момента создание им новых пьес прекращается. Разумеется, рассматривать это событие можно в контексте демаргинализации его статуса (режиссер, ставящий оперу, вынужден становиться частью конъюнктуры; или, наоборот, только режиссер, становящийся частью конъюнктуры, может работать в таком консервативном жанре, как опера, и с такими консервативными институциями, как оперный театр), однако автору хочется видеть в этом и изменение подхода к работе с «готовым текстом» и переходу (несомненно очевидному по результату) к работе с партитурой, равно как и текстом пьесы, в духе революционного метода Рут Бергхаус: через внимательное изучение данности.

Именно и только такого подхода требует, по нашему глубокому убеждению, оперный театр (или: опера как театр). Как отмечает дирижер Е. Акулов в уникальной (и незаслуженно забытой) книге «Оперная музыка и сценическое действие»: «В музыкальном театре материалом для создания спектакля служит не только текст, но прежде всего точные музыкальные интонации, зафиксированные композитором в определенном темпе и ритме, отражающие последовательность психологических¹¹ состояний действующих лиц. Задача режиссера и актера состоит в первую очередь в том, чтобы через

¹¹ Разумеется, Акулов прежде всего говорит о классико-романтическом репертуаре; мы помним, что в опере-серии, к примеру, «ни о какой индивидуальной психологической проработке характеров в опере-серии речи не было; такими категориями создатели жанра вообще не мыслили, поскольку представляли себе характер как нечто однажды и навсегда данное и внутренне непротиворечивое. Образ героя возникал в воображении слушателя из вереницы разнообразных, но притом вполне типовых аффектов, выраженных в ряде арий.» [Кириллина I, 18] Однако очевидно, что и в этом случае мы можем говорить о передаче состояния героя в рамках другой модели психики.

Formatted: Font color: Red

зафиксированные в партитуре темп и ритм, повышение и понижение интонаций, через сопровождение оркестра и общий характер музыки осмыслить психологические состояния, вызвавшие их к жизни. Только тогда можно строить линию сценического действия, которая должна вскрыть логику этих состояний.

Тогда музыка, созданная композитором, будет наполнена естественным драматическим содержанием, станет живой и органично сольется с действием.» [Акулов, 21]

Эта позиция не нова для режиссерского театра в опере: вспомним, например, замечание Сергея Лемешева как практика, работавшего в том числе со Станиславским: «образ в опере диктуется несколько иными факторами, чем в драме, что верные психологические нюансы, интонации, акценты уже заложены в самой музыке». [Цит. по: Лемешев, 371] Такого рода наблюдения кажутся трюизмами, однако следует отметить, что существует мощная оппозиция, декларирующая, например: «Музыкальной интонации нет в музыкальном театре. Есть бессмысленность и смысл. Бывает бессмысленная фразировка — когда концертмейстер работает с певцом, не зная ни общей концепции роли, ни общей концепции спектакля. Он может предложить артисту: "Давайте на одном дыхании споем всю эту фразу". Будет побит рекорд по держанию звука или по наполнению живота воздухом, но к искусству это не будет иметь никакого отношения. К сожалению, этим часто грешат дирижеры, которые учатся не в тех институтах, где получают образование люди театра.» [Бертман] Понятно, что *de facto* Дмитрий Бертман (как представитель режиссерской позиции) здесь декларирует вовсе не безразличие к партитуре, но лишь смещает акценты и еще сильнее расширяет границы интерпретации; однако для понимания позиции М. Кушея существенно, что хотя Кушей продолжает настаивать на необходимости купюр и правок в либретто [Fisher I], в его спектаклях режиссерские купюры крайне редки, и здесь нельзя не обратить внимания на сходство радикальной работы М. Кушея с тем, как понимает радикальность Рут Бергхаус:

«<радикальность> значит — перед нами нет ничего, кроме оперного текста, и мы обязаны вчитаться в него так глубоко, как только можем. Нет никакой традиции, ничего — только партитура. И мы, как археологи, должны добраться до самых корней. <...> Ты должен соотноситься с партитурой, а не заниматься орнаментировкой. Мы воссоздаем опус на сцене, находясь в определенном времени и месте и видим его в соответствующей временной перспективе. Таков был подход Рут Бергхаус.» [Целяйн] Иными словами, в основе оперной режиссуры для Бергхаус оказываются «исследование» и «неустанное размышление о музыкальном содержании» [Kühn].

10. Театр мобилизации зрителя

В театре Мартина Кушея легко усмотреть избыточный интеллектуализм, списав крайнюю эмоциональность, очевидную в трактовке центральных ролей (скажем, заглавную роль в «Русалке» Дворжака в исполнении Кристине Ополайс¹², несомненно поданную как личностную и личную) едва ли не на режиссерскую ошибку. Холодный мир бесцветных декораций, казалось бы, должен выталкивать живого человека со своей территории.

Однако здесь тоже стоит вспомнить о контексте. «<...> Пискатор <...> говорит: "Я тоже изобретаю эпический театр". А Брехт ему говорит: "Вы, уважаемый, хотите только открытую эмоцию, такую истерику создать в зале, чтобы все сразу пошли брать Зимний. <...> А я занимаюсь превращением театра в инструмент эмансипации интеллектуальной, чтобы объяснить людям, как функционирует театр, чтобы зритель стал интеллектуалом". <...>

¹² Кристине Ополайс — латвийская сопрано (р. в 1979 г.) [Информационная статья...], знаменитая своим умением решать на сцене пластические и актерские задачи. Ее сотрудничество с Кушеем состоялось в начале ее звездной карьеры: «Вы видели "Русалку" в постановке Мартина Кушея в Мюнхене? Тогда моя карьера только начинала набирать обороты. Это была трагичная история, все сказочные моменты, которые мы знаем, Кушей изменил. Получилась волшебная и нереалистичная история, сопровождаемая прекрасной, нежной музыкой, очень по-вагнеровски.» [Денисова] Е. Бирюкова говорит о ней: «Ты — любимица <режиссера Дмитрия> Чернякова, у которого участвовала в трех постановках. Знаменитостью тебя сделала "Русалка" Кушея.» [Бирюкова]

На что Пискатор ему говорит: "Я у человека не отделяю разум от чувств <...>".» [Могилевская]

Упивающийся конструированием пространств М. Кушей и сам говорит: «Для меня театр — это всегда другая форма реальности. Мне интересны люди и то, что происходит у них в душе. <...> На генеральной репетиции мне нравится представлять себя не режиссером, а обычным зрителем. Я отбрасываю критический взгляд и позволяю себе эмоционально вовлечься в происходящее. Но все-таки это — моя работа. Я работаю на фабрике по производству эмоций.» [Приложение 18, 1]

В то же время несомненно, что М. Кушей стоит на позиции, требующей от зрителя также и существенной ментальной работы: «Я уверен, что людей нужно учить воспринимать театр. Я хочу, чтобы они приходили открытыми и пытались понять» [Fisher I].

11. Театр трогającego

Ближе всего к театру М. Кушей находится театр, постулируемый и создаваемый Жераром Мортье¹³ — вектор, заданный на протяжении его

¹³ Тем не менее мы хотели бы подчеркнуть непринадлежность самого М. Кушей к эстетической парадигме театра Мортье: его появление на Зальцбургском фестивале связано как раз с окончанием эпохи Мортье [Fairman, 7]. Ср. слова интенданта Зальцбургского фестиваля Петера Ружички в интервью А. Парину в 2002 году:

«— Вы еще в прошлом году скалили, что в Зальцбурге происходит смена парадигм, что на смену постмодерну идет "новый модерн". Режиссером номер один на Зальцбургском фестивале становится Мартин Кушей. Может быть, вы скажете чуть подробнее о содержательной стороне этих ваших начинаний?»

— <...> Я думаю, что Кушю удастся сделать существенный шаг в самой системе мировосприятия и построения театральной вселенной. Он выходит, наконец, за пределы постмодернистской игры, когда непременно тематизируется мотив "театра в театре", "театра о театре". Эта практика очень широко распространилась за последние десять лет. И здесь удалось — в некоторых постановках — достичь очень существенного расширения наших представлений о самих операх, интерпретируемых таким образом. Но Кушей представляет абсолютно иную установку. В разговорах с многими деятелями искусств в последнее время я слышу рассуждения о том, что пришла пора перемены векторов. Люди говорят о новых знаках, о новых образах. Я думаю, что совершить этот прорыв, этот переход удастся как раз Кушею.» [Парин II, 423-424]

работы интендантом на Зальцбургском фестивале (1991-2001), в Парижской опере (2004-2009) и в других театрах.

Благодаря Мортье оперный театр *en masse* разворачивается в сторону радикального, интерпретативного, режиссерского прочтения; отказа от принятых трактовок и клише ради оригинального и свежего понимания оперной драматургии — как через либретто, так и через нотный текст¹⁴.

Театр Мортье ориентирован прежде всего на социально-политическую актуальность. Вот как сам Мортье описывает «свой» театр: «Театр — всегда отражение условий жизни человека, особенно когда его поддерживают общественные фонды, и потому он должен служить защите ценностей демократической конституции.» [Мортье] Однако сюжет театра Мортье оказывается политическим не потому, что театр, а в особенности оперный, был, по утверждению Мортье [Мортье], *придуман как* политический: если внимательно проследить его рассуждения, видно, что это этот тезис используется им как аргумент для доказательства идеи: «Театр должен постоянно находиться в движении, так же, как и сам мир. Ведь театр есть картина и рупор мира. <...> Театр не должен шокировать, но должен расшатывать наши ежедневные привычки, наш конформизм. Театр не должен позволять нашим чувствам сводиться лишь к сентиментализму. Таким образом театр становится ростком, который влияет на весь мир: он

Таким образом мы видим, что Кушей не рассматривался как фигура, принимающая парадигму Мортье; тем не менее, без революции Мортье, направившего вектор актуального театра к социальным вопросам, театр Кушей едва ли был бы возможен.

¹⁴ «В основе каждого оперного спектакля находится музыкальная партитура, которую необходимо проанализировать. Партитура в свою очередь состоит из трех элементов: музыкального текста, слов (так называемое либретто) и сценических ремарок. И по поводу интерпретации этих трех составляющих всегда разгораются жаркие дебаты. Если посмотреть, как внутри одной религии на базе одной основополагающей книги формируются многочисленные конфессии и секты, то чему уж удивляться, если интерпретации музыкального или литературного текста вызывают такие яростные реакции. Зрители, не замечая того, что интерпретация необходима и неизбежна, говорят нам о "защите догмы и традиции", о "верности духу произведения" и об "исторической достоверности". Многие считают, что театр должен оставаться "близким к народу", что публика на спектакле должна расслабиться и погрузиться в мечты.» [Mortier, 46]

потрясает нас, будит эмоции и творческую энергию, которая есть экзистенциальная сила человечества.» [Mortier, 92]¹⁵

Тем временем, театр Кушея, строящийся на тех же самых основаниях, тяготеет к другому пониманию актуальности — актуальности переживания, затронутости, возможной только как предельно интенсивное переживание настоящего момента. Можно вспомнить слова Алексея Парина о «Саломее» [Приложение 18, 14]: «<это> спектакль, где мне казалось, что апокалипсис на улице. Что я выйду — и там все дома рухнули и всё залило кровью.» [Парин I] Здесь мы хотим обратить внимание именно на то, что переживание спектакля, вызываемый им ужас переводит театр Кушея в область тотального: зритель ожидает, что конец света *наступил вне* театра. Это то самое состояние захваченности, переполненности, прикосновения к реальности (прикосновения реальности к тебе), которое дает только переживание возвышенного.

Такое понимание актуальности становится возможным именно потому, что театр Кушея оказывается театром возвышенного *par excellence*: как мы уже заметили выше, *sublime is now*.

12. Театр не-людей

Для полноты картины нам необходимо ввести еще ряд концепций, и здесь прежде всего нужно обратиться к работе единственного в нашей работе режиссера-современника Кушея: Роберта Уилсона.

Сначала вернемся немного назад. Питер Брук отмечает: «Существует интересная взаимосвязь между Брехтом и Крэггом. Крэг мечтал заменить нарисованный лес символическим фоном и именно так оформлял свои спектакли, будучи убежденным, что необязательная информация поглощает наше внимание за счет *чего-то более значительного*. Брехт взял это на вооружение и применил не только к сценографии, но и к актерской игре, и к зрительской реакции. Если он сдерживал бьющие через край эмоции, если

¹⁵ Цитата приведена в переводе Бориса Игнатова.

отказывался заниматься деталями и подробностями характера, то только потому, что видел в этом угрозу четкости своего замысла в целом.» [Брук I, 130] Именно так можно обозначить и связь между театром «чистой режиссуры» Крэга и (оперным)¹⁶ театром Роберта Уилсона, где личность, психофизика и даже сами человеческие черты актера нивелируются в угоду созданию некоего предельно абстрактного, обесчеловеченного образа, индивидуального в той мере, в которой индивидуальна кукла. Если выставки, инсталляции, энвайронменты и объекты Уилсона В. Березкин называет «театром без актеров» [Березкин, 397], то в той же мере можно сказать, что оперные постановки Уилсона — это энвайронменты с актерами. В спектаклях Уилсона [см. напр.: Приложение 19, 24] индивидуальность артистов тщательно стирается, подчиняясь логике кинетической скульптуры: «Когда я ставил этот спектакль в первый раз, я начал с движений. Я репетировал спектакль, как пьесу без слов, и напряжение тела было важнее напряжения голоса. И только потом мы соединили голоса и музыку с движениями.» [Уилсон, 33]

В ходе репетиционного процесса «Мадам Баттерфляй» в Большом театре можно было наблюдать, как присущая певцам мимика, искажения лица при вокализации, отчетливое дыхание тщательно вымарывались режиссером; с такой же тщательностью, вплоть до миллиметра, перед каждым спектаклем выкладывались на сцену камни, которые должны находиться строго на своих местах.

Превращение человека на сцене — не в механизм, но в лишенное индивидуальности существо — один из ярчайших приемов, которые Мартин Кушей использует в своих спектаклях. Но для работы не с солистами, как Уилсон, а с мимическим ансамблем (и иногда хором). Так, в одной из первых своих оперных постановок, «Фиделио» [Приложение 18, 17] Кушей во время

¹⁶ Наша оговорка связана с тем, что, хотя работа Уилсона представляется принципиально одинаковой и в драматическом, и в постдраматическом, и в музыкальном театре, но только в оперном театре он так часто и резко отходит от социальной проблематики, показывая прежде всего именно режиссерский метод.

увертюры выводит на сцену девушек в одинаковых платьях и с подчеркнуто бесстрастными лицами. Не моргая и не переводя взгляда они совершают ряд синхронных движений, кажущихся одновременно священными и пугающими. Одновременный, но несинхронный (Кушей, в отличие от Уилсона, не боится проявлений человеческой физиологии и ограничений этой физиологии на сцене) жест — поедание фотографий — делает очевидной трансляцию ключевых для спектакля идей, среди которых равно важна и обезличенность обитателей «тюрьмы», над которой надзирает Рокко, и то, что Леонора вбирает память о Флорестане внутрь себя так, что она становится ее неотъемлемой частью.

Другой ярчайший пример «уилсоновских персонажей» у Кушея — Сестры Прозерпины [Don Giovanni II, 3]¹⁷, мимический ансамбль жертв Дон Жуана в «Дон Жуане» Моцарта — внешне безучастные, не принадлежащие миру живых движущиеся трупы¹⁸. Сперва эти почти обнаженные женщины не вызывают тревоги, но постепенно мы обнаруживаем на их телах следы травм, а затем и признаки разложения (молодые красавицы оборачиваются уродливыми старухами). И когда в финале второго акта, на ужине у Дон Жуана, их идеальные и идеально-безучастные фигуры появляются вновь, зрителя ужасает обезчеловечивание человеческого тела.

Однако для театра Кушея важнейшим является противопоставление нечеловеческого мимического ансамбля нарочито индивидуальной работе солистов.

¹⁷ Заметим, что буклет к DVD спектакля называет их в сопроводительной статье уже «Сестрами Персефоны» [Faitman, 8]. Это имя повторяется и в переводах: немецком [Don Giovanni I, 15] и французском [Don Giovanni II, 22]. Это, очевидно, является укоренившейся опечаткой, так как в заключительных титрах на самом DVD они снова названы сестрами Прозерпины.

¹⁸ Ср. их описание: «Когда он не был больше ничем занят, а зачастую и когда был, Дон разгуливал по холодному, стерильному интерьеру — белая сталь в духе <архитектора> Ричарда Майера и стеклянные обливки, — населенному (в сюрреалистической манере, которая позже станет фирменной для Кушея) женщинами всех возрастов, размеров и форм, одетых во (внимание) белое нижнее белье. В таком антураже знаменитая ария Лепорелло со списком, где перечисляется безумная история постельных завоеваний Дона — всего 1003, mille e tre! — поражала слушателя не только комизмом, но и непосредственным правдоподобием, нестерпимой тревогой и всеохватной (как ни странно!) скукой.» [Levin, 63]

13. Театр власти над

Линию Кушей—Крэг можно протянуть и без опосредования, напрямую: она заметна в отношении к работе актера, контролируемой до мелочей. «Все существо человека стремится к свободе; поэтому в нем самом уже заключено доказательство его непригодности как *материала* для театра. В силу того, что в современных театрах пластика актеров и актрис используется именно как материал, на всем, что предлагают театры зрителю, лежит печать случайного. <...> Актер <же> глядит на жизнь в точности так, как глядит на жизнь объектив фотоаппарата; он пытается создать картину, способную соперничать с фотографией. <...> Как я уже говорил, самое большее, на что он способен, когда хочет уловить и передать поэзию поцелуя, азарт драки или смертный покой, — это рабское, фотографическое копирование: он целует, дерется, имитирует смерть.» [Крэг, 215-216] «Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой. <...> Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а, скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух.» [Крэг, 227-228]

Однако если Крэг предполагает уничтожение собственного лица актера и создание нового режиссером, то Кушей делает обратный ход: полностью, до предела эксплуатирует телесные и психофизические данные актера вплоть до полного стирания границы между ролью и тем, кто ее исполняет.

Один из самых эффектных примеров такого рода — фотография Леоноры в бумажнике дона Альваро, которую мы видим в третьем акте «Силы судьбы». На видеозаписи [Приложение 18, 15-16] отчетливо видно, что эта фотография — известное пресс-фото Ани Хартерос, исполнявшей в спектакле партию Леоноры. [Приложение 2, Рис. 5-7] Примечательно при этом, что рассмотреть фотографию из зала невозможно: власть Кушей над происходящим не требует зрительского комментария.

Другой, не менее наглядный пример — это изменение костюма дона Оттавио в «Дон Жуане» [Приложение 18, 3-5], соответствующее изменению исполнителя партии. На премьере дона Оттавио поет Михаэль Шаде, известный экстравагантной манерой одеваться, и персонаж выходит в узорчатой рубашке; в 2003 году его сменяет Кристоф Штрель — и дон Оттавио передевается в костюм, а также в однотонную рубашку с коротким рукавом вполне в духе самого Штреля; в 2006 в партии выступает Петр Бечала, и дон Оттавио так же надевает светлый пиджак с рубашкой. [Приложение 2, Рис. 10-21]

14. Театр выхода за пределы

Использование тела (или/и психофизики) как средства самопознания и публики, и актера, как главного и доминантного выразительного средства театра не может не напомнить нам о Ежи Гротовском, который понимает отношения исполнителя с ролью «как "вид скальпеля", который "делает возможным открыть нам самих себя и выйти за пределы себя". При этом тело исполнителя понимается и фигурирует здесь не как знак для представления действующего персонажа (*dramatis persona*), а, в первую очередь, как своеобразное тело-феномен (*Leib*) с его особым существованием.» [Фишер-Лихте, 100]

Сам Гротовский пишет: «<...> Возникает поток знаков, вычерчиваемых целостным организмом. Для актера этот поток становится своего рода партитурой, стартовой площадкой или трамплином, отталкиваясь от которых он может мобилизовать и ввести в действие свои глубоко личные, интимные впечатления, целый спектр своих жизненных переживаний и, играя таким образом, ежедневно творить заново ту же самую партитуру всем собой, всем своим существом, целостностью своих духовных и физических возможностей. А это значит — импровизировать не внешне, а внутренне, вокруг подготовленных мотивов, личных тем. Именно это я имею в виду,

когда говорю о спонтанности, рожденной из духа порядка, из упорядоченности.» [Гротовский, 79]

Но такая работа с телом и психикой человека в конечном итоге выводят Гротовского за рамки театра¹⁹: «Он ведет лабораторию. Публика ему нужна эпизодически и в небольшом количестве.» [Брук II, 5] Кушей же остается на территории театра, используя свои методы рефлексии не для самопознания актеров, но именно для самопознания публики.

Здесь важно различить самопознание Кушей и коллективный опыт, о котором говорит Брук, описывая свой театр: «Наша цель — создание новых елизаветинских отношений с публикой, нам важно связать личное и общественное, интимное и массовое, скрытое и явное, грубое и возвышенное. Для этого нам нужна толпа на сцене, и толпа в зрительном зале: люди на сцене вступают в контакт с людьми из зрительного зала, чтобы поведать им свою сокровенную правду и поделиться коллективным опытом.» [Брук III, 64]

15. Театр лимба

Как и многие современные режиссеры, а особенно режиссеры немецкой школы²⁰, Кушей (и работающие с ним сценографы и художники, прежде всего Мартин Цеттгрубер²¹) пользуется визуальной эстетикой²² «белого

¹⁹ Вот как Питер Брук вспоминает о работе Гротовского с его труппой: «Актерское призвание само по себе не приводит к искусству актера. Напротив, по Гротовскому, драматическое искусство — это средство. Как я могу им воспользоваться? Театр — это не дезертирство, не отказ. Образ жизни — это путь к жизни. Похоже на религиозный призыв? Так и должно быть. Все к этому и вело. Не больше и не меньше. Результат? Вряд ли.» [Брук II, 4-5]

²⁰ Ср.: «Хотя эстетическое понятие реалистического нимало не меняется, на практике оно подвергается дальнейшему уточнению и открывает все новые и новые возможности. Бесспорным следствием этого является оптическое упрощение <...>. Пример: "Волшебная флейта" в декорационном оформлении старой постановки была бы для меня сегодня слишком перегруженной. Потребовалось бы упрощение <...>» [Фельзенштейн, 110]

²¹ Мартина Цеттгрубера следует выделить из ряда работающих с Кушеем художников не только в силу биографических обстоятельств (совместно с Кушеем как режиссером и драматургом Сильвией Брандль он в 1989 году основал независимую творческую группу под названием «Мой друг Мартин» [kulturserver.de], с

куба» (white cube) — эстетикой, впервые использованной для экспонирования объектов искусства. (Подробнее см. напр. [Liebs] или [Zingg].)

Однако смысл использования этой эстетики для работ Кушея не только в устранении всего «лишнего» или непервостепенно важного, создание среды, где нет ничего случайного, но также, а возможно и прежде всего, в порождении особого типа терминального переживания. Как пишет один из идеологов «белого куба» Брайан О'Догерти: «Это рукотворное, стерильное, белоснежное, залитое светом пространство полностью посвящено технологии эстетики. Работы расставлены, развешаны и рассыпаны для изучения. Их поверхности не затронуты течением времени и его превратностями. Искусство существует как бы в вечности: несмотря на то, что мы можем отметить эпоху — поздний модерн, времени здесь нет. Эта вечность дает выставке статус лимба, куда можно попасть, только умерев» [O'Doherty, 15].

Репрезентативнейшим примером воплощения именно такой идеи может служить спектакль Мартина Кушея «Дон Жуан» [Приложение 18, 3-5]: на премьере «белый куб» в сцене последнего ужина Дон Жуана — ужина, происходящего в точке разрыва мира, ужина со смертью²³ — дополняется кровью на планшете и свисающей сверху одинокой лампочкой

чего, фактически, и начинается серьезная режиссерская карьера Кушея), но и в силу сплоченности их тандема: Цеттгрубер сотрудничает с Кушеем почти исключительно и является автором сценографии к большей части его спектаклей как в опере, так и в драме (см. напр. [Goethe-Institut]).

²² Здесь и далее мы будем, для краткости, называть словами «эстетика Кушея» эстетику его спектаклей, создаваемую, разумеется, не только режиссером, но также сценографом, художником по костюмам, художником по свету и проч.

²³ Ср. хотя бы слова Аберта: «<Моцарт> ощущает совершенно точно, что сила, обладающая такой реальностью, как жизненный инстинкт Дон Жуана, может быть побеждена только еще более сильной реальностью, демон — только демоном. Таким образом в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том — быть или не быть, и потрясающий трагизм финала имеет в своей основе величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона над действительным миром.» [Аберт, 26] Мы выбираем именно цитату из Аберта, потому что, хотя он и противопоставляет свою позицию позиции романтиков, он тем не менее симптоматично подбирает слова: «величие и ужас происходящего».

[Приложение 2, Рис. 24]; однако к последней серии спектаклей смерть в финале устанавливается как абсолютный закон, и все дополнительные элементы исчезают как лишние [Приложение 2, Рис. 25].

16. Вывод

Если мы внимательно посмотрим на все наши разделы, то легко увидим, что почти все эти названия — разные имена *театра возвышенного*.

Возвышенное, в отличие от прекрасного, не связано с непосредственным удовольствием; при характеристике возвышенного еще Эдмунд Бёрк говорит о состоянии души, «при котором все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса» [Берк, 88], и далее все, кто обращается к этой проблеме, непременно отмечают связь возвышенного с неким фундаментальным дискомфортом, который при этом затрагивает нас непосредственно, с возможностью почувствовать самого себя за счет встречи с ним («*Трогательность* — ощущение, в котором приятное достигается лишь посредством мгновенной задержки и следующим за ней более сильным излиянием жизненной силы» [Кант, 95]; удовольствие же от возвышенного «порождается чувством мгновенного торможения жизненных сил и следующего за этим их приливом» [Кант, 114]).

Во второй главе мы рассмотрим режиссерский метод Мартина Кушея через призму театра возвышенного.

РЕЖИССЕРСКИЙ МЕТОД МАРТИНА КУШЕЯ

1. Введение

В настоящей главе мы обратимся к анализу режиссерского метода самого Мартина Кушея уже не в сравнении с предшественниками, а на примере разбора его собственных спектаклей. При этом нашим рабочим методом останется метод деконструкции, а наиболее эвристичной категорией для анализа станет категория возвышенного, к использованию которой мы пришли в предыдущей главе.

2. Театр зазора

Театр Кушея для производства возвышенного использует рецепт, который позволяет нам назвать его *театром зазора*: зазора между тем, что мы можем узнать и тем, что узнаванию не поддается; между привычным и понятным и тревожащим, недоступным схватыванию. В театре Кушея мы узнаем то, что видим и слышим, но никогда не узнаем это до конца; и в этот зазор проникает ужас, являющийся необходимым условием опыта возвышенного.

Именно такой рецепт описывает Эдмунд Бёрк: «Для того чтобы сделать любую вещь очень страшной, кажется, обычно необходимо скрыть ее от глаз людей, окутав тьмой и мраком неизвестности (obscurity).» [Берк, 89] Как это сделать? «Представляется, что никто лучше Мильтона не понял тайну усиления страшного или, если мне позволят употребить это выражение, представления его в самом ярком свете с помощью обдуманного использования мрака. Его описание Смерти во второй книге сделано восхитительно; поразительно, с какой мрачной торжественностью, с какой многозначительной и выразительной неопределенностью отдельных штрихов и колорита он завершил портрет царя ужасов.

Другое существо — когда возможно
Так называть бесформенное нечто,
Лишенное и членов, и суставов,
И образа,— на призрак походило.

Зловещее, как ночь и темный ад,
И злобное, как десять грозных фурий.
Оно копьём ужасным потрясало.
И головы подобие венчалось
Подобием короны у него.

В этом описании все мрачно, неопределенно, смутно, страшно и возвышенно до последней степени.» [Берк, 90]

Здесь на себя больше всего обращают именно две последние строки, когда Мильтон описывает не «бесформенное нечто» (ни на что не похожее) и не придает ему отрицательные эпитеты («зловещее», «злобное»), а именно настаивает на зазоре между узнаваемым (голова, корона) и принципиально не узнаваемым, которое нельзя назвать даже словом для странного («нечто», «существо», «призрак»), но только описать через отрицания («лишенное и членов, и суставов») и неполные, невозможные аналогии («голова подобие», «подобие короны»). Эта парадоксальность отражена и в том, как Бёрк описывает работу Мильтона: «представления в самом ярком свете с помощью обдуманного использования мрака», фиксируя внутреннее противоречие, скрытое в возвышенном.

Театр возвышенного — это прежде всего театр зазора. И в опере этот зазор можно создать как зазор между тем, что мы воспринимаем ушами и тем, что воспринимаем глазами. Дело здесь не в том, чтобы показывать нерелевантное, но в том, чтобы именно акцентировать создаваемый разрыв.

Зазор между информацией, воспринимаемой разными органами чувств, можно показать на примере кино. Мы прибегаем к такому отступлению для того, чтобы выйти за рамки дискуссии о том, может ли режиссер в оперном театре ставить «не по музыке» и до какой степени «произволом» можно считать противоречие видимого звучащему. На этом примере мы хотим наглядно продемонстрировать, что такое несовпадение может быть совершенно намеренным в том случае, если нашей целью является не иллюстрация действия музыкой в кино или, напротив, иллюстрация музыки

действием в оперном театре, но создание условий для переживания музыкального и зрительного впечатления в другом регистре — регистре возвышенного.

Композитор Юрий Фалик вспоминает: «Еще одно юношеское музыкально-театрально-кинематографическое впечатление, которое тоже повлияло на формирование меня как композитора, — это бельгийский фильм "Чайки умирают в гавани". Его героя преследует полиция, вооруженная охрана, на мотоциклах, на машинах... а за кадром играет один саксофон. Медленную тихую мелодию. В музыке нет ничего, что воспроизводило бы внешнее действие: ни медных, ни ударных, один сиротливо звучащий саксофон сопровождает эту погоню. Этот контраст между насыщенным внешним действием и статикой в музыке произвел на меня ошеломляющее впечатление. Это тоже театральный прием, но прямо противоположного свойства, не оперного. Я ходил на этот фильм каждый день как на работу.» [Фалик, 23]

Здесь необходим комментарий: мы предполагаем, что отмеченное Ю. Фаликом «неоперное» свойство подобного приёма связано отчасти с тем, что в кино «картинка» оказывается первостепенной (в опере — наоборот; соответственно, при переносе такого приема на оперную сцену уже сценическое действие, а не музыка, окажется вспомогательным), а отчасти с привычкой к иллюстративности оперного театра. Однако мы настаиваем на том, что в радикальном оперном театре требование совпадения аффекта музыки со сценическим не является обязательным: напротив, явное противоречие позволяет создать условия не-узнавания этой музыки и таким образом породить состояние замиранья, когда пристальное вслушивание в музыку и дает чувство стоящего за ней возвышенного.

Добавим, что контраст динамика / статика, разумеется, не единственный возможный способ создать необходимый нам зазор. Если продолжать киноанalogии, то самым, пожалуй, распространенным приемом является контраст страшное / нестрашное: от ребенка, слушающего песню *Somewhere*

over the Rainbow и смотрящего при этом на бой в фильме «Без лица»²⁴ до хрестоматийного убийства героя под музыку Эннио Морриконе в «Профессионале»²⁵.

Другим хрестоматийным примером является звучание музыки Бетховена в «Заводном апельсине» Стенли Кубрика²⁶: примечательно при этом, что кажущееся расхождение «прекрасной» музыки со сценами насилия на экране в действительности возвращает Бетховену мускулистое, шокирующее звучание, выводя его навсегда из поля «легкой классики» или «мелодий для релаксации», куда эта музыка постоянно определяется современной масскультурой.

Заметим, что этим эффектом пользуются нередко и сами оперные композиторы. Так, в пятом акте «Фауста» Гуно Маргарита в тюрьме вспоминает первую встречу с Фаустом на балу, заставляя Фауста — а вместе с ним и публику — слушать лирическую тему их первого разговора как аккомпанемент для разговора в тюрьме, и именно так чувствовать ужас в этой ситуации, но не ужасаться ему, а получать другое (и, заметим, нетипичное для арсенала Гуно) переживание: переживание возвышенного. Воспоминания Маргариты, в которых брезжит некое подобие Фауста, позволяет сосредоточиться на неотчетливости Фауста, всмотреться в персонаж. Напряжение исчезает в тот момент, когда Маргарита замечает вмешательство Мефистофеля и отшатывается: ситуация становится определенной.

Невозможно не отметить также, что такой принцип востребован не только в театре, и с самой эпохи барокко позволяет создавать «сложные смыслы»,

²⁴ Без лица [Видеозапись] / реж. Джон Ву ; в ролях: Дж. Траволта, Н. Кейдж, Дж. Аллен ; Paramount Pictures, Touchstone Pictures, Permut Presentations. — М. : Уолт Дисней Компани СНГ, 2010. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1997 г.

²⁵ Профессионал [Видеозапись] / реж. Жорж Лотнер ; в ролях: Ж.-П. Бельмондо, Ж. Десайи, Р. Оссейн ; Cerito Films. — М. : Neoclassica, 2010. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1981 г.

²⁶ Заводной апельсин [Видеозапись] / реж. Стенли Кубрик ; в ролях: М. МакДауэлл, П. Мэги, М. Бейтс ; Warner Brothers. — М. : Мост-Видео, 2002. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1971 г.

предельно усиливающие напряжение в переживании: см. напр. «противоборство музыки и слова» в мотете И. С. Баха *Fürchte dich nicht* [Лобанова, 114].

Это примечание имеет целью подчеркнуть, что идея «в целом одно противоречит другому» не обязательно означает «одно заслоняет другое» или «если нечто вступает в противоборство с музыкой, это автоматически означает отход музыки на второй план»: зачастую эффект оказывается строго обратным²⁷.

Такого рода противоречие между информацией, поступающей к нам через слух и через зрение, Мартин Кушей виртуозно использует в своей постановке «Дон Жуана»²⁸ — оперы, которая по видимости трактуется Кушеем скорее в социальном ключе²⁹.

²⁷ Поскольку эта точка зрения является общим местом, довольно сложно возвести ее к конкретному авторитету. До известной степени очевидно, что это следствие более чем обоснованной позиции вроде «Конечно, интуиция может подсказать много интересного и верного в раскрытии внутреннего содержания музыки: однако если интуиция не опирается на знание, она легко может пойти по неверному пути и творческая фантазия исполнителя разойдется с концепцией композитора, вступит с ней в конфликт. А из конфликта с музыкой в музыкальном театре ничего хорошего получиться не может.» [Акулов, 9] Однако тот же Е. Акулов продолжает: «Нужно уметь распознавать те музыкальные приемы, которыми композитор создает в своем произведении линию драматургического развития, для того чтобы получить в свои руки тот материал для сценического действия, который соответствует намерениям автора и тем самым делает создаваемую исполнителем концепцию наиболее глубокой и правдивой. Отсутствие таких точных ориентиров и конкретного понимания средств музыкально-драматургической выразительности — прямой путь к дилетантизму и неточным, приблизительным сценическим решениям.

В сущности, часто употребляемые слова: "мы идем от музыки" во многих случаях служат прикрытием поверхностного отношения к музыкальному материалу, когда на сцене создается настроение при помощи некоего "звучащего фона". <...> Но для работника музыкального театра отношение к великому искусству музыки только как к "звучащему фону", которому можно придать любой смысл с помощью того или иного текста или мизансцены — это прямой путь не только к обеднению, но и к разрушению собственного искусства.» [Акулов, 10] И здесь, как нам представляется, и кроется возможность для принципиально другого способа работы с музыкой в оперном спектакле: именно то, что музыка *не* работает как фон, должна быть услышана внове, и может приводить к намеренному расхождению сценического действия и музыки. Это расхождение, если оно выполнено грамотно, вызывает проблематизацию музыки, заставляет именно на нее направить внимание и зрительское переживание.

²⁸ Здесь следует сразу оговориться, что это не единственный и не главный прием, которым пользуется Кушей в своем спектакле.

В дуэттино Церлины и Дон Жуана *Là ci darem la mano* эротическое напряжение и кокетство арии, над которыми исподтишка насмехается оркестр, контрастирует с ощущением опасности, исходящим от Дон Жуана: только в финале акта, увидев Церлину в синяках и поняв причину ее криков о

Базовая идея [Дополнительные видеоисточники, 2] педализации социальной составляющей и критики иерархизированного (в этом случае — по гендерному принципу) общества открывает в моцартовской партитуре компоненты, которые режиссеры часто упускают из виду, следуя за исследованием абстрактных, часто навязанных романтическими интерпретациями концепций. Кушей же отказывается игнорировать то, что не ложится в концепцию чисто эстетического феномена (ср. напр.: «Гениальность "Дона Жуана" зиждется не только на его универсальности и экзистенциальности, но и на его историко-политической специфичности. Во-первых, представленный в нем мир обладает строгой социальной иерархией, воплощенной в замысловатых кодексах поведения. Во-вторых, все произведение насыщено политической полемикой и критикой и направлено на ожесточенную борьбу с политической культурой и практикой Габсбургской империи.» [Steinberg, 189-190]; аналогичный тезис выдвигают и другие исследователи, например П. Луцкер [Луцкер, 142], говорящий о том, что *социальная* свобода индивида является одной из центральных тем оперы), и благодаря этому только усиливает воздействие возвышенного.

²⁹ Примечательно, что в самых ярких интерпретациях непременно будет аппроксимация идеи возвышенного. Обратим внимание, например, на подбор слов у Кьеркегора: «Эта темнота, это частью симпатическое, частью антипатическое таинственное общение с Дон Жуаном делает все персонажи музыкальными, а оперу целиком — своего рода отзвуком и эхом самого Дон Жуана. Единственная фигура пьесы, которая кажется исключением,— это, естественно, Командор; но именно потому представляется столь мудрым до поры до времени держать его за пределами всего действия, чтобы он как бы очерчивал собой границы пьесы; чем больше выдвигается вперед Командор, тем более опера теряет свою абсолютную музыкальность.» [Кьеркегор, 156]

То же мы найдем и у Гофмана: «С первых же аккордов увертюры я убедился, что оркестр превосходный и, если певцы будут мало-мальски сносные, по-настоящему порадует меня исполнением гениальной оперы. В анданте я был потрясен ужасами грозного подземного *regno all'pianto*; душа исполнилась трепетом от предчувствий самого страшного. Нечестивым торжеством прозвучала для меня ликующая фанфара в седьмом такте аллегро <...>. Моему духовному взору явственно представилось столкновение человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему гибель.» и т. д. [Гофман]

Разумеется, здесь мы совершаем упрощение, но хотим отметить, что для наших рассуждений важен сам этот устоявшийся взгляд на моцартовского «Дон Жуана» как на ворота в мир возвышенного. На фоне этого кажется, что Кушей, выбирая другие акценты, должен был бы уходить от этого опыта; мы же настаиваем, что, напротив, именно его спектакль больше, чем какой-либо другой из примерно ста известных нам (отметим только работы режиссеров, которые представляются нам наиболее значительными [Приложение 19, 2-20 и 22]), обеспечивает такой опыт. (Подробнее о «Дон Жуане» Моцарта как открытом тексте можно прочитать, например, в диссертации А. Сокольской [Сокольская, 49-72], где подробно анализируются не только три сценические воплощения оперы, но и сами возможности, открываемые для этих воплощений партитурой и традицией ее интерпретации.)

помощи, мы впервые ясно поймем причину этой тревоги, однако уже здесь, когда Церлина самозабвенно ласкается к Дон Жуану, сгущающееся напряжение является одновременно как эротическим, так и психологическим — ожиданием ужаса.

Но если в дуэтино зазор очевиден именно за счет хорошо считываемого напряжения, то на примере арии Дона Оттавио *Dalla sua pace* (первая ария дон Оттавио³⁰) можно проанализировать, как Кушей использует музыкальный материал, текст либретто, традицию интерпретации — и из всех этих компонентов строит фрагмент спектакля.

Представляется, что в идеальном спектакле ария должна быть представлена как «крупный план» персонажа: все помехи исчезают, и зрительский глаз, так же, как слушательское ухо, сосредотачивается на герое — ария раскрывает его образ в целом или его переживание (понимание в духе романтического психологизма или барочного аффекта) в данный момент. При этом традиционный образ дон Оттавио, нарушаемый режиссерами в основном разве только по недоразумению, есть образ благостный и слабый³¹, что вполне продиктовано традиционным пониманием музыки этой партии и

³⁰ Кушей и выпускавший премьеру дирижер Николаус Арнонкур пользуются доминирующей сейчас редакцией «Дон Жуана»: дон Оттавио и донна Эльвира имеют по арии в каждом акте, то есть по арии от обеих — венской и пражской — редакций; дуэт Церлины и Лепорелло из второй, венской редакции не исполняется; секстет в конце второго акта исполняется.

«Первая» ария дон Оттавио (в первом акте), *Dalla sua pace*, хронологически написана второй, для венской премьеры [см. напр. Верещагина, 44]; поэтому нам представляется более чем оправданным желание искать в ней отголоски более решительной арии из второго акта, *Il mio tesoro intanto*, которая была изначально «крупным планом» дон Оттавио и которую *Dalla sua pace* должна была заменить.

³¹ Ср. напр. слова Теодора Курентзиса: «Дон Оттавио обречен Моцартом. Он хотел создать образ добродетели: добрый, честный человек. Но он должен проигрывать Дон Жуану. И всякое лирическое пение аристократическое должно проиграть народной музыке, музыке демократии. Но если на нем с самого начала ставить крест — это обидно, потому что нет сопротивления материала. Зритель тоже должен быть то за Дон Жуана, то за Оттавио, как эти женщины, которые то любят, то ненавидят, то жалеют. Вторая ария — очень патриархальная. Но тогда это — регрессия, шаг назад? Он получается какой-то ангел, этот дон Оттавио. Всегда поет с донной Анной: в терцете, потом в финале — потрясающий фрагмент. Всегда как тень донны Анны. Он хочет быть сильным, но у него не получается. А в арии второго действия утверждает строй патриархальный, заявляет, что может наследовать Командору.» [Курентзис, 37]

«ключевых слов» (особенно *pace* — мир, покой), а точнее, традиционными импликациями (например, пение в терцию с донной Анной неизбежно понимается как гармоничное следование ее воле, ведомая сущность персонажа). В арии *Dalla sua pace* определяющим для большинства трактовок, как представляется, оказывается тональный план: соль-мажорная тональность понимается как нежная, радостная тональность [Лобанова, 158], пасторальная [Лобанова, 159], галантная [Кириллина II, 215]. Словом, дон Оттавио — воплощение *прекрасного*.

Однако Кушей руководствуется внимательным изучением собственно музыкального текста и текста либретто (помимо слова *pace* опорным является для него и *morte*, смерть), обращая внимание на мелочи, например на широкие, патетические интервалы, характерные для арии [см. напр. Приложение 2]. Кроме того, Кушей (как, по нашему глубокому убеждению, и должен действовать режиссер) смотрит на эту арию не как на изолированный момент времени, но как на часть общей конструкции спектакля, не исключенный из остального оперного действия, но необходимым образом в него включенный. В случае с *Dalla sua pace* это приводит к тому, что сосредоточение на единственном (солирующем) персонаже размыкается.

На сцене появляется внешнее движение — а точнее, внутреннее, поскольку открываются двери, блокирующие проход с авансцены, где находится дон Оттавио, вглубь сцены, «внутрь». И внутри мы видим донну Эльвиру, донну Анну, Мазетто и Церлину, то есть всех, кроме двойной фигуры Дон Жуана / Лепорелло³². Так обозначено то, что все эти персонажи — тени и

³² Здесь мы должны вкратце обрисовать одну из важнейших моделей искусственной реальности, построенных Кушеем. Вкратце, потому что в настоящее время она выполняет служебную функцию для прояснения тезиса выше; мы предполагаем, что эта модель может и должна стать темой для отдельной работы.

«Дон Жуан» Мартина Кушея представляет собой модель изоморфных человеческих психик, лишь по видимости делимых на жертв и агрессоров.

С одной стороны Кушей строит биполярный мир, в котором женщина, объект мужской похоти и предмет мужского размена, оказывается жертвой по определению, а каждый мужчина, будь то дон Оттавио, скрывающий характер за нерешительностью и «благородством», или трусливый Мазетто, неспособный

защитить невесту от «кавалера» из страха за свою шкуру, — по определению Дон Жуан, серийный насильник, сила первобытного эгоистичного хаоса.

С другой стороны в центре спектакля оказываются Дон Жуан и Лепорелло: по условиям задачи мы предполагаем, что Дон Жуан будет здесь главным деятелем, а Лепорелло — его слугой, вынужденным следовать за господином, а возможно и представителем другой позиции. Где Дон Жуан серьезен, Лепорелло комичен, где Дон Жуан неотразим, Лепорелло нелеп, но и где Дон Жуан бессердечен — Лепорелло способен пожалеть донну Эльвиру, пусть даже на словах. Положение Лепорелло относительно Дон Жуана неоднозначно: «Хотя Лепорелло и критикует своего хозяина, он в то же время восхищается его смелостью, удачливостью, ловкостью. Поэтому естественно, что в тематизме Лепорелло, обладающем вполне определенными собственными буффонными качествами (скороговорка, скачки в вокальной партии), очень часто появляются характерные для Дон-Жуана кварты и фанфарные мотивы.» [Чигарева II, 94]

Кушей обращает внимание на эту комплементарность героев как в сюжетном, так и в музыкальном плане. С самой первой сцены после увертюры, *Notte e giorno faticar*, Лепорелло и Дон Жуан постоянно меняются местами. Собственно, даже эти первые слова произносит не Лепорелло, а Дон Жуан, который затем меняется одеждой с Лепорелло, выскочившим от Донны Анны, и сообщает донне Анне: «chi son io, tu non sargai» (ты не узнаешь, кто я).

Вполне традиционная комическая коллизия, когда ни донна Эльвира, ни другие персонажи не могут отличить Лепорелло от Дон Жуана, тоже не принимается Кушеем как не требующая объяснения данность. Для Кушей очевидно, что невозможно спутать высокого и широкоплечего Дон Жуана (в исполнении Томаса Хэмпсона) с Лепорелло, обладающего телом Ильдебрандо д'Арканджело — который Дон Жуана ниже на полторы головы. Более того, донна Эльвира к этому моменту, видимо, стала любовницей Лепорелло, что тоже понижает вероятность, что она не отличила бы его от другого своего любовника, Дон Жуана. (Заметим, что жажда правдоподобия в этой сцене не свойственна даже самым дотошным в этом смысле режиссерам: едва ли не единственный другой режиссёр, задавшийся вопросом о том, каким образом возможна такая путаница, был Питер Селларс, отдавший роли Лепорелло и Дон Жуана близнецам.)

Эта сцена, наряду с арией Дон Жуана *Deh vieni alla finestra*, является одной из наиболее тревожащих в спектакле: оставшийся один — без других персонажей, и особенно без Лепорелло — Дон Жуан исчезает, во время *Deh vieni alla finestra* Кушей погружает сцену в полную темноту.

Этот беспокоящий собой требует объяснения, разгадки, и получает разрешение в последней сцене спектакля: на ужине у Дон Жуана, где иллюзорно все, включая еду, Лепорелло появляется из ниоткуда — из-под несуществующего стола теперь уже несомненно несуществующего Дон Жуана. Эта сцена и последующий ход событий, включая момент, когда Лепорелло убивает своего «хозяина», не дав тому попасть в гламурно сияющую идеальную даль голливудской мечты, отчетливо говорит нам: Дон Жуан и не существовал, все это время мы имели дело со второй личностью Лепорелло.

Стоит допустить такую гипотезу, как весь спектакль собирается по-новому. Становятся понятны реакции донны Эльвиры, в том числе ужас, с которым она кричит на ужине у Дон Жуана не увидев, как должно быть по либреттной ремарке, статую Командора, но посмотрев Лепорелло в глаза; естественной оказывается неуловимость Дон Жуана и отсутствие крови при его убийстве (при том, что кровь обильно льется при убийстве Командора; в крови избитая и изнасилованная Церлина; даже Сестры Прозерпины имеют реальные, кровотокающие травмы).

границы одного характера, и так выстраивается логичный переход к тому, что потом напрямую будет продемонстрировано в другой арии донна Оттавио, *Il mio tesoro intanto*, где дон Оттавио покажет себя как фигура, конгениальная Дон Жуану, и каждый на сцене и в зале с ужасом осознает, что в каждом из нас живет Дон Жуан. Но уже в этой пасторальной *Dalla sua pace* мы начинаем ждать и замирать от ужаса.

При этом нужно обратить внимание и на то, как именно организовано движение на сцене. Оно нарочито медленное, как бы не соответствующее медленному, но достаточно подвижному музыкальному пульсу: шаг Эльвиры длится то полтакта, то полтора такта, Мазетто в некоторый момент вовсе останавливается. И в этом медленном движении несчастных и растоптанных людей на заднем плане мы предвидим финал, хотя с ними (включая, пожалуй, даже донну Анну) как будто бы еще не случилось ничего, что сделает их такими, как в финальном секстете. Событийно, сюжетно им еще предстоит довольно долгое — в полтора акта — путешествие, но в действительности смерть, которую каждый носит в себе, и ураган хаоса — Дон Жуан — который находится в каждом, просто ждут своего выхода. И когда этот ураган вырвется, человек останется пустой и никчемной, мертвой оболочкой.

Так само это противоречие, обнаруживаемое Кушеем, обеспечивает новое восприятие оперы. Добавим, что так устанавливаемые связи в этой и других сценах позволяют слышать оперу прежде всего как целостное произведение, а не набор сочлененных между собой номеров, понимаемых изолированно и требующих изолированного решения.

Но гораздо существенней то, что мы обнаруживаем: Дон Жуан может прятаться в каждом. Он в каждом и прячется: не зря Лепорелло в финальном секстете сообщает, что отправляется на поиске «*padron miglior*», лучшего хозяина.

«Дон Жуан» Мартина Кушея — модель психики современного человека, благополучного и добропорядочного, в котором естественно скрывается идеальный, вожденный, прекрасный идеал насильника и убийцы.

3. Театр сбоя

Пасторальное прочтение арии дона Оттавио в нашей классификации можно было бы смело отнести к «прекрасному», а в брехтовской — к «кулинарному» элементу в опере. Как отмечает Брехт: «в старой опере тоже попадались не чисто кулинарные элементы <, однако> смысл этих опер, постепенно отмирая, превратился окончательно в компонент развлекательности.» [Брехт I, 304] Однако если сам Брехт считает это поводом в целом поставить крест на опере как жанре, Кушей, в числе многих, занимается расчисткой наслоений, мешающих непосредственному переживанию оперного спектакля.

В пафосе такого рода Кушей, разумеется, имеет много единомышленников, а частое обращение к оперному театру именно в этом ракурсе показывает, что ситуация со времен Брехта не меняется.³³

В такой работе разных режиссеров принято не делать существенных различий; театроведение не интересуется ее методологией и целью, делая обобщения вроде: «Единственная ценность брехтовского и постбрехтовского

³³ К примеру, режиссер Андреа Брет говорит о своей постановке «Травиаты» [Приложение 19, 26]: «Главная сложность с "Травиатой" в том, что там невероятно красивая музыка. Все ее знают, все ей подпевают, и все забывают, какая это жестокая история. Так что необходимо сразу задать спектаклю другое направление. Только тогда сюжет проясняется, и публика действительно его слышит. Поэтому я ни за что не стала бы ставить в исторических декорациях: нельзя допустить, чтобы костюмы и декорации воспринимались просто как что-то красивенькое. Верди, между прочим, просто не разрешили поместить в современный ему антураж. Чтобы опера пошла, пришлось переносить ее в прошлое. Еще одна проблема — показать современной аудитории, какой скандальной опера была в свое время. Публика должна понимать, как шокированы были современники Верди.» [Breth]

И в ее спектакле мы видим не только людей в современной одежде. Виолетта умирает на улице, за гаражами, для тепла Аннина оборачивает ее полиэтиленовой пленкой; вместо сцены в куртуазном салоне на балу у Виолетты, мы видим пьяных и принимающих наркотики гостей; на балу у Флоры — доминирование, педофилия, копрофагия; и тому подобное. Таким образом Брет уничтожает ширму «чего-то красивенького» и обнажает повод для зрительской реакции, ликвидирует инерцию восприятия.

В хорошо известной петербургскому зрителю постановке «Евгения Онегина» [Приложение 19, 21] Андрий Жолдак стимулирует зрителя отказываться от клишированного восприятия за счет педалирования серии клише и создания нарочитых препятствий слушанию музыки (об этом подробнее я говорю в своей статье [Макарова II]; и ср. [Третьякова] — статья показательно называется «Знакомые незнакомцы»).

театра — способность зрителя и человека вообще критически осмысливать реальность, а не принимать ее в виде неких раз и навсегда выученных правил и догм.» [Давыдова/Отеатре] Мы же настаиваем на том, что работа Кушея есть опыт трансформации *кулинарного театра* в *театр возвышенного* при помощи набора характерных для его режиссерского метода средств.

Более того, заметим, что из выпущенных к настоящему времени 23 оперных спектаклей [Википедия] к сверх-репертуарным [см. напр.: Operabase, Kinderkuchen] относятся всего два-три названия («Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Кармен» Бизе), зато есть откровенные раритеты, например «Геновева» Шумана, фактически не имеющая [Зырянов, 49] сценической истории. То есть работа Кушея сконцентрирована не вокруг самых «нагруженных» названий, но вокруг жанра как такового.

3.1. Театр эпатажа

У Кушея сложилась репутация режиссера скандального, стремящегося и умеющего эпатировать публику. Мощностю этого эпатажа можно оценить хотя бы по скандалу, окружающему последнюю на сегодняшний день работу режиссера — постановку «Похищения из Серали» Моцарта на фестивале в Экс-ан-Провансе.

В буклете декларируется позиция режиссера и драматурга: «<...> наша постановка обращается и к двум другим важным темам либретто: верность и предательство. Если мы всерьез размышляем над ними, мы неминуемо подходим к их политической интерпретации, ибо сфера частной жизни здесь не может быть отделена от сферы общественной. Верность и предательство — темы политические в той же мере, что уважение и дискриминация, непереносимое унижение, жажда мести и власти. <...> В постановке Мартина Кушея действие "Похищения" разворачивается в пустыне, пространстве изнуряющего дневного зноя и ледящего ночного холода, где температура меняется так же стремительно, как и чувства героев. Пустыня — это пространство крайностей. Для того, кто рожден вдали от нее,

кто не умеет считывать ее знаки, кому не доступны ее обаяние и законы, пустыня представляет смертельную опасность. Для того пустыня — лишь песок, сильнейший символ тщетности.» [Ostermaier II, 18].

По требованию интенданта фестиваля Бернара Фоккруля в спектакль были внесены коррективы, которые сам Фоккруль назвал «не цензурой, но проявлением зрелости» [Le Temps]: на черном флаге, напоминающем флаг запрещенной в РФ террористической группировки «Исламское государство», были покрашены арабские надписи (он стал полностью черным), а в финале вместо отрубленных голов четверых героев приносят окровавленные тряпицы³⁴. Более того, такие коррективы Фоккруль счел нужным объяснить не только прессе, но и зрителям, вложив соответствующую бумагу в уже сверстаный и напечатанный буклет спектакля [Focscroulle].

Но даже несмотря на эти изменения ни интернет-портал The Opera Platform [Opera Platform], ни телеканал ARTE [Arte I, Arte II]³⁵ не рискнули провести запланированную трансляцию: обе компании отменили ее без объяснения причин.

Резонанс же вокруг предыдущей постановки Кушея, «Идоменей» Моцарта в Королевском оперном театре Ковент-Гарден [Приложение 18, 7], заинтересовал даже людей, отвечавших в то время за официальную страницу Мариинского театра в социальной сети ВКонтакте и стал предметом отдельного опроса³⁶ [Мариинский Театр].

³⁴ Заметим, что в кратком содержании, опубликованном в буклете, предусмотрительно и двусмысленно упомянуто, что «Осмин бросает к ногам паши кровавый трофей». [Ostermaier I]

³⁵ Как видно по датам обращения, страница существовала 15 июня 2015 года, но исчезла к 1 июля.

³⁶ Чтобы оценить, почему это нам представляется показателем экстраординарного масштаба события, заметим, что к тому времени «за семь лет сложились устойчивые формы общения театра с публикой — с подписчиками. Мариинский театр изначально был зарегистрирован в сети как физическое лицо, создав личную страницу, а не группу. Была избрана стратегия поддержки доверительного бытового разговора с читателями: некто *Мариинский* с логотипом Императорских театров на аватарке в свободной форме отвечал зрителям на все вопросы, провоцировал дискуссии, радостно делился собственным мнением о спектаклях и исполнителях. Зрителям адресовались многочисленные викторины и опросы, не только на театральные, но часто на отвлеченные темы (например, из цикла "Времена года": "С каким запахом у вас ассоциируется апрель" и т. п.) Поощрялись репостами зрительские отзывы вне зависимости от их содержания: театр уделял

Однако мы настаиваем на том, что Кушей никогда не интересуется эпатажем ради эпатажа. Необходимость вызвать у зрителя шок, эпатировать его не ради эпатажа, но ради того, чтобы выбить из накатанной колеи, была очевидна Кушей в любом репертуаре. Так, мы знаем, что скандализованная публика³⁷ во время представления «Коварства и любви» Шиллера (сезон 1993/1994 гг.) — а применительно к настолько популярному названию в драме вполне уместно говорить о клишированном восприятии, подобном восприятию оперной «классики» — покидала зал в первые же минуты спектакля [Haderlap].

Сам Кушей говорит:

«Вопрос: Зрители часто говорят, что режиссерский театр — это торжество эго режиссера. Что думаете вы?

Мартин Кушей: Ерунда.

Долгая пауза.

Вопрос: Вы работаете не так?

Мартин Кушей: Я достаточно образован и подготовлен. Думаю, здесь нужно встать на защиту и многих моих коллег: все, что происходит на сцене,

внимание и развернутым любительским рецензиям, и натюрмортам с билетом-биноклем-программой, и сообщением о покупке новой тумбочки для хранения театральных буклетов.» [Королёк] Очевидно, что в ситуации, когда «страница функционировала как место ежевечерних встреч и житейских разговоров, а ее владелец — Мариинский Театр (где две части названия мыслятся как имя и фамилия) — радушным хозяином салона» [Королёк], любой взгляд на жизнь других театров неинтересен и попросту неуместен, а реакция на злободневные события, происходящие вне стен Мариинского театра — пустая и бессмысленная задача. Поэтому запись пользователя «Мариинский театр», начинающаяся словами: «На этой неделе на сцене лондонского Королевского оперного театра Ковент-Гарден состоялась премьера новой постановки оперы Моцарта "Идомеи", которую подготовила команда во главе с известным австрийским режиссером Мартином Кушеем. Спектакль вызвал весьма резонансную реакцию среди зрителей и был подвергнут публичному освистыванию.» [Мариинский Театр] — свидетельствует о том, что этот повод (а точнее то, что в связи с этим «Сотрудники Ковент-Гардена открыли на сайте театра обсуждение допустимости освистывания спектаклей как такового» [Мариинский Театр]) оказался с точки зрения администраторов страницы действительно экстраординарным.

³⁷ Георг Диес приводит слова Кушей: «Почему швабы не могут просто заткнуться и подумать?» — в связи с гневной реакцией зрителей [см. напр. Braun] на постановку «Фиделио» в Штутгарте в сезоне 1998/1999 гг. [Diez, 157]

продумано от начала до конца и происходит не просто так — по крайней мере, в большинстве случаев.

Лично мне больше нравятся постановки, вызывающие раздражение и недовольство, чем пропахшие нафталином спектакли в духе Дзеффирелли, которыми можно наслаждаться, скажем, в Ла Скала. Мне они совсем не по душе, а если начистоту — никому не по душе.» [Дополнительные видеоисточники, 1]

Разумеется, раздражение и недовольство может вызывать любое отклонение от того, что публика привыкла считать нормой. И вызывают это раздражение для того (по крайней мере, декларативно), чтобы снять с восприятия налет рутинности, многие режиссеры, не только Кушей. Но в случае Кушей можно говорить о том, что эпатаж как прием нужен ему не только для того, чтобы поместить произведение в иной культурный контекст, тем самым подчеркнуть ту или иную его сторону, сделав его актуальным через узнаваемое сиюминутное. Эпатаж Кушей — это эпатаж ради возвышенного, ради того, чтобы создать ощущение актуальности не временной, а субъективно-личностной.

И здесь можно объяснить реакцию аудитории, например, через «Жуткое» Фрейда: эпатаж как то, что вытесняется, а Кушей заставляет нас выпустить его обратно («<когда мы говорим о жутком,> речь идет о действительном вытеснении не-коего содержания и о возврате вытесненного, а не об исчезновении веры в реальность этого содержания»); «Жуткое из вытесненных комплексов более устойчиво, оно сохраняется в вымысле — независимо от условий — таким же жутким, как и в переживании.» [Фрейд]).

Но можно сказать и яснее: еще Кант интерпретирует чувство возвышенного через *неудовольствие*: «Чувство возвышенного есть, таким образом, чувство неудовольствия от несоответствия воображения в эстетическом определении величины определению посредством разума и вместе с тем удовольствие от соответствия именно этого суждения о несоразмерности величайшей чувственной способности идеям разума, ибо стремление к ним все-таки

служит нам законом (разума); и это относится к нашему назначению — считать все то грандиозное, что содержится для нас в природе в качестве предметов чувств, малым по сравнению с идеями разума и то, что возбуждает в нас чувство этого сверхчувственного назначения, соответствует этому закону.» [Кант, 127-128] И ниже: «*Качество* чувства возвышенного состоит в том, что оно есть чувство неудовольствия эстетической способностью суждения о предмете, которое вместе с тем представляется в нем как целесообразное; это возможно благодаря тому, что наша собственная неспособность обнаруживает сознание неограниченной способности того же субъекта, и душа может эстетически ее оценить, лишь осознав эту неспособность.» [Кант, 129] То есть, следует предположить, «сорвавшийся» опыт возвышенного — это опыт некомпенсированного неудовольствия.

То есть: такая расчистка материала от привычного до «настоящего» — это половина пути. На самом деле само это «настоящее», *реальное* нам нужно протереть до дыры, в которую мы увидим возвышенное, *настоящее* без кавычек. «Аффект, вызываемый великим и возвышенным, <...> есть изумление, а изумление есть такое состояние души, при котором *все ее движения приостановлены под воздействием какой-то степени ужаса*. В этом случае душа настолько заполнена своим объектом, что не может воспринять никакую другого и, следовательно, не может размышлять о том объекте, который ее занимает. Отсюда возникает великая сила возвышенного, которое не только не вызывается нашими рассуждениями, но даже предупреждает их и влечет нас куда-то своей неодолимой силой.» [Бёрк, 88; курсив наш] Или, как формулирует Кант, «*возвышенно то, одна возможность мыслить которое доказывает способность души, превосходящую любой масштаб чувств*». [Кант, 120]

4. Театр беззащитности

Тут нужно еще сказать о сопротивлении возвышенному. Это свойство возвышенного отмечает Кант, говоря: «поскольку душа не просто

притягивается к предмету, но и отталкивается им, в благорасположении к возвышенному содержится не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия». [Кант, 114]

Об отталкивании от возвышенного Кант говорит и яснее: «то, что без всякого умствования, просто в схватывании, возбуждает в нас чувство возвышенного, хотя и может показаться нашей способности суждения по форме нецелесообразным, несоразмерным нашей способности изображения и как бы *насильственно навязанным нашему воображению*, тем не менее предстает в суждении возвышенным.» [Кант, 114-115; курсив наш]

Ощущение, что возвышенное насильственно навязывается воображению, что оно вызывает противодействие, естественно: несмотря на то, что при встрече с возвышенным мы как бы находимся в безопасности³⁸, это все равно опыт

³⁸ Ср. у Бёрка: «Аффекты, относящиеся к самосохранению, зависят от неудовольствия и опасности; они просто вызывают неудовольствие, если их причины непосредственно воздействуют на нас; они вызывают восторг, если у нас есть идея неудовольствия и опасности, но сами мы в действительности не находимся в таких обстоятельствах; и не назвал этот восторг удовольствием, потому что он зависит от неудовольствия и потому что он в достаточной мере отличается от любой идеи безусловного удовольствия. Все, что вызывает этот восторг, я называю *возвышенным*. Аффекты, относящиеся к самосохранению, являются самыми сильными из всех аффектов.» [Берк, 83-84] (О восторге в предлагаемом смысле Бёрк пишет ранее: «Это чувство, во многих случаях весьма приятное, но во всем столь отличное от безусловного удовольствия, не имеет известную мне названия; но это не мешает ему быть весьма реальным и резко отличным от всех других. Со всей уверенностью можно утверждать, что все виды удовлетворения и удовольствия, какими бы отличными друг от друга ни были способы их воздействия, для души того, кто их испытывает, носят безусловный характер. Конечно, воздействие безусловно; но причиной может быть и в данном случае служит какое-либо *отрицательное явление* (privation). И вполне резонно, что мы должны и по названию отличать два явления, столь различные по природе, — удовольствие, которое представляет собой просто удовольствие, взятое само по себе, безотносительно чего-либо, и такое удовольствие, которое не может существовать безотносительно и к тому же связано с неудовольствием. Было бы очень странным, если бы эти чувства, столь различные по своему происхождению, столь различные по своим последствиям, путали одно с другим, потому что в обычном употреблении для их обозначения используется одно и то же общее название. Когда мне представляется возможность говорить об этом виде относительного удовольствия, я называю его *восторг* (delight); и я приложу все усилия, чтобы не употреблять это слово ни в каком ином смысле.» [Бёрк, 69])

опасности³⁹, пресловутой «какой-то степени ужаса» [Бёрк, 88]. Возвышенное должно трогать, а для этого ему нужно добраться до того, кого оно трогает; переживание возвышенного порождается в нас самих, а это означает, что это переживание должно прорваться к нам (прорвать реальность, чтобы попасть к нам). Переживание возвышенного должно быть непосредственным. «*Возвышенно* то, что непосредственно нравится в силу своего противодействия чувственным интересам.» [Кант, 138]

И тут мы поднимаем неоднозначную тему возвышенного и социального. Социальное как не эстетическое позволяет нам закрыться от ужаса возвышенного, превратить опыт возвышенного в опыт этики. Что же делает Кушей? Он использует модели, создаваемые философами, как инструмент: конструирует модели философских теорий, осмысливающих общество, то есть моделирует не общество, но модели общества — это *зазор* для возвышенного и обманка (мы узнаем и не узнаем, так как у нас модель *модели*, модель *искусственной* реальности), мешающая выставить вперед себя, как щит, механизм осуждения (гарантирующий чувство защищенности).

4.1. *Театр безумия*

Еще одной темой, постоянно связываемой с возвышенным, является, разумеется, тема безумия. Эта тема оказывается одной из самых продуктивных для того, чтобы вскрыть режиссерский метод Кушей, потому что здесь мы впервые сталкиваемся с полноценным построением модели искусственной реальности не только в масштабах конкретного переживания, но и в масштабах конструкции спектакля в целом.

³⁹ Ср. у Канта: «Так, огромный, разбушевавшийся океан не может быть назван возвышенным; его вид ужасен. И душа должна быть уже полна рядом идей, чтобы в подобном созерцании проникнуться чувством, которое само возвышенно». [Кант, 115] — но вместе с тем именно так и катализируется опыт возвышенного: когда наша «полная рядом идей душа» сталкивается с *ужасным* океаном.

4.1.1. *Безумие как властный дискурс*

Здесь следует прежде всего рассмотреть постановку моцартовского «Милосердия Тита» [Приложение 18, 11]. По жанру «Милосердие Тита» — это опера-seria⁴⁰, жанр, который предполагает ясную и четкую структуру сюжета, основой конфликта имеет коллизия любви и долга, как правило сочетающуюся с проблемой власти [см. напр. Кириллина, 19], и характерен для XVIII века (к тому же в основе переработанного либретто лежит либретто Пьетро Метастазии⁴¹), когда, по мысли Фуко [Фуко II, см. напр. 206-209], в обществе доминирует дисциплинарная власть. Такая власть разделяет общество на индивидов (принцип разгораживания) и каждому определяет собственное место, перемещая их в замкнутые пространства в соответствии с правилом «дисциплинарной монотонности»: в рабочие дома для бродяг и нищих, колледжи, казармы. Таким образом каждый всегда находится на одном, отведенном ему месте, где его в любой момент можно обнаружить и проконтролировать.

⁴⁰ Разумеется, здесь мы допускаем существенное огрубление; уместнее было бы говорить о жанровой модели, существенно изменившейся в том числе и под влиянием оперы-buffa [Чигарева I, 137]. Однако для наших нужд сейчас достаточно принять тезис о том, что, во многом отходя от канонов жанра, Моцарт тем не менее во многом и соблюдает их, и опера как в драматургическом, так и в музыкальном смысле несет существеннейший отпечаток более ранних конвенций; «система в целом еще не ставится под сомнение» [Fuhmann, 30; цит. по.: Чигарева I, 45]

⁴¹ Пьетро Метастазии — один из трех классиков и идеологов канона оперы-seria. «Метастазии <...> ориентировался на модель французского театра <...>. Либретто Метастазии отличает рафинированная комбинаторика различных драматических, литературных и музыкальных факторов. Действие держится не на зрелищности или случайности, а на интриге, развертывается преимущественно в диалогах, а не в сценическом действии. Распределение ролей отражает общественное устройство: во главе действия властитель (или властительница), чье благородство в конце оперы предотвращает казалось бы неминуемую катастрофу и восстанавливает разладившийся порядок. Рядом с властителем — две любовные пары и по крайней мере один конфидент, который или просто подает реплики, или как манипулятор или предатель продвигает действие вперед. А сам сюжет состоит из интриги, построенной на тонкой и прочной сети недоразумений, осознанных обманов и неосознанных заблуждений, борьбы за власть и ревности.» [Леопольд, стр. 82]

Можно отметить, что «Милосердие Тита» считалось и считается одним из лучших сочинений Метастазии [Чигарева I, 43-44].

Сценограф Йенс Килиан визуализирует этот подход в глобальном решении сценического пространства, которое состоит из типовых, «казарменных» ячеек. В этой казарме у императора Тита, так же, как у остальных обитателей Рима, есть свое место в своей ячейке (это армейская койка, что усиливает сходство с казармой; и стоит она в центре самого просторного, отделанного мрамором зала), где его в любой момент можно обнаружить, и где он в любой момент может быть увиден своими подданными. Более того, именно это и происходит на протяжении всего спектакля, начиная с марша в первом акте, когда пестрая толпа подданных приходит поглазеть на неподвижно сидящего на койке императора и рассматривает его невозбранно до тех пор, пока он впервые не проявляет волю (не начинает говорить)⁴².

Для Кушея очень важно, что «Милосердие Тита» создается на рубеже XVIII и XIX вв, в 1791 году, когда «власть безвозвратно прописалась в психике» народа [Куšej, 15], и при этом дает нам сегодняшним возможность взглянуть на себя в зеркало [Куšej, 15]. Именно в это время, как отмечает Фуко, меняется характер власти: для власти «речь идет о жизни не в юридическом, а в биологическом смысле: власть теперь располагается на уровне жизни, биологического вида, расы и популяции». [Сокулер, 15].

Это произведение подытоживает XVIII век, когда «вызревает важнейшая буржуазная идея, которая вскоре станет излюбленной идеей республиканцев: добродетель есть дело государственное» [Фуко I, 89], и искусство прощения, как декларирует спектакль, становится монополией власти [Приложение 9]⁴³.

⁴² Следует отметить, что этот эффект монополизации императорской воли подчеркнут и купурой: сразу после марша идет реплика Тита, начинающаяся к обращения к народу — «Romani» («Римляне») (реплика 51 [Mazzola, 19]): Николаус Арнонкур (дирижер) и Мартин Кушей уводят в купюру предшествующий этому речитатив Публия и Анния (реплики 48-50 там же), оставляя за Титом эксклюзивное право инициировать и контролировать (вторая купюра — реакция Публия и Анния на слова Тита, реплики 52-53 там же) коммуникацию императора с народом.

⁴³ Нужно отметить и то, что сам Тит явно ориентирован на «платоновский идеал» правителя: «Тит, образец добродетели, чужд всякого тиранического произвола. Он предоставляет событиям совершаться, интригам, предательству и заговору идти свободно, никогда активно не вмешивается в историю, предпочитает забывать в философских размышлениях о смысле и приговоре будущего.» [Приложение 9]. Именно в этом

Пугающий репрессивный аппарат государства, о котором говорит Кушей в спектакле, из-за которого в том числе и «женщины из окружения Тита легко меняют роли и функции», а «добросердечие императора каждый раз ставит под вопрос всё новые отношения» [Kušej, 15], показывает нам, как «под сенью буржуазного государства возникает странная республика добра, в которую силой переселяют тех, кто заподозрен в принадлежности к миру зла». [Фуко I, 89]

Однако помимо разговора о природе власти (с очевидностью неизбежного в любой постановке «Милосердия Тита») Кушей вводит еще одну тему: тему безумия. Заметить странное поведение Тита несложно: в репризе арии *Del più sublime soglio*, рассуждая о том, какую пользу может принести положение властителя (а именно — быть благодетелем друзей и подданных), наматывает на запястья армейский ремень. Вначале агрессивно, как перед дракой, когда ремень служит инструментом нападения, затем спутывая себе руки, как эластичными наручниками. После этого оказывается, что Тит не в состоянии самостоятельно распутать эти узы: он теряет контроль над объектом материального мира, его сосредоточенный взгляд становится фанатичным, на лице при этом отражается недоумение.

«суть платоновского "Политика": идеальный правитель (*archon*) вообще не действует; он — мудрец, задающий начало и знающий положенный конец всякого действия, именно поэтому он — правитель». [Арендт, 106] В «Лекциях по политической философии Канта» Ханна Арендт противопоставляет такое представление о правителе, не нуждающемся в публичности, идеи Канта, предполагающего, что власть должна действовать в расчете на сообщество зрителей. События спектакля оказываются именно на этом переломе подходов: Тит декларативно пытается соответствовать идеалам «старого времени» (именно поэтому его характеристика вынесена в титры, предшествующие спектаклю), на практике же оказывается полностью погружен в новую реальность, требующую другого понимания власти.

Примечательно, что Славой Жижек отмечает проблематичность природы власти Тита в самой опере, а не в спектакле: «если "Волшебная флейта" являет милость в ее наиболее возвышенной форме, то "Милосердие Тита" превращает эту возвышенность в нелепый избыток. Смехотворное умножение милостей в "Милосердии Тита" означает, что власть больше не функционирует нормально, что она должна постоянно поддерживаться этой самой милостью: если Господин вынужден проявлять милосердие, то значит, законы перестали работать, государственная машина правосудия не способна двигаться самостоятельно и каждый раз нуждается во вмешательстве извне.» [Жижек]

Однако почему необходимо, чтобы Тит был безумен? «Совершаемый слишком часто, жест прощения сводится к абсурду,» — замечает Кушей [Kušej, 15]. По мнению Фуко, безумец в классическую эпоху «по собственной воле преступает границы буржуазного порядка и, лишенный рассудка, оказывается вне его сакральной этики» [Фуко I, 88] — то есть действительно заявляет свое право на выход за рамки неукоснительного исполнения правил.

В финале все герои предстают перед зрителем фронтально: им всем есть что сказать, и все они готовы представить себя на окончательный суд. Мимический ансамбль замирает в своих ячейках в ожидании ниспослания заключительного акта милосердия, хор солистов славит императора. Однако самому Титу нет места в этой идиллической картине: он разворачивается и, сменив маску горя с заламыванием рук на безумный оскал, удаляется со сцены. Как отмечает дирижер-постановщик спектакля Николаус Арнонкур, Тит в финале «чувствует себя несчастным, потому что для него все заканчивается горестно, и в последнем номере он один поет не ту мелодию, что остальные, не присоединяется ко всеобщему ликованию, и мы слышим его глубокую разочарованность. Мы знаем, что все оперы Моцарта заканчиваются в печали. Удивляет, что этой опере он дал радостный финальный хор. Хотя это в самом деле больше подходит к случаю, чтобы показать правителя, который дружелюбен и милосерден, и чья доброта вознаграждается в конце». [Harnoncourt, 29-30] И это вполне логично в рамках предлагаемой нам модели, потому что «добродетель настолько ценна сама по себе, что не получает в награду ничего, кроме отсутствия наказания». [Фуко I, 89] А наказание по сути необходимо: ведь за Титом есть вина — «классическая эпоха <...> сводила воедино все формы предосудительного поведения, окружая безумие каким-то ореолом виновности». [Фуко I, 105]

Выбор есть у всех, и только Тит фактически не имеет права на себя — здесь можно, презрев контекст, сказать словами Г. Аберта: «Моцарту

представляется не римский император Тит, а лишь его "clemenza" (милосердие)» [Аберт, 277].

Заметим, что в этом свете системы Фуко коллизия с заключением брака, вокруг которой вращается история, перестает выглядеть как переход из публичной сферы в частную: «область разумного очерчена институтом семьи; вне этого круга человеку постоянно грозит опасность сойти с ума; здесь он целиком во власти буйной стихии неразумия». [Фуко I, 105]

И снова Кушей играет на⁴⁴ «привычном» восприятии зрителя, воспринимающего безумие как нечто социальное, а не онтологическое, и именно поэтому видящего за ним ужасное: мы не знаем, безумен ли Тит «на самом деле», то есть не знаем, нормальны ли (и в каком смысле об этом вообще можно говорить) мы сами — а это ставит нас самих под вопрос.

4.1.1.1. Театр случайного нарратива

Как мы видим выше, в результате работы Кушей само милосердие Тита превращается в проблему. Не случайно в буклете к спектаклю приводится цитата из работы Славоя Жижека «Накануне Господина», в том числе: «финальные строки выбалтывают непристойный секрет "Милосердия Тита": прощение на самом деле вовсе не упраздняет долг, оно скорее делает его бесконечным — мы остаемся вечно должны простившему нас человеку. Неудивительно, что Тит предпочитает раскаяние верности: оставаясь верным Господину, я следую за ним из почтения, в то время как в раскаянии меня привязывает к Господину бесконечная несмыслимая вина.» Так, через

⁴⁴ Мы намеренно оставляем эту фигуру речи как повод сказать о том, что как раз элемент *игры*, несерьезности в работах Кушей отсутствует. Частый упрек в его адрес — это чрезмерная серьезность, несмешные шутки, непонимание юмора (мы не согласны с тем, что Кушей не умеет шутить, однако согласны, что серьезность — важная черта этих шуток). Разумеется, это тоже видится нам как прямое следствие эстетики возвышенного, ведь возвышенное — это по определению серьезное занятие, «оно не игра, а серьезное занятие воображения. Поэтому возвышенное и несовместимо с привлекательностью: и поскольку душа не просто притягивается к предмету, но и отталкивается им. В благорасположении к возвышенному содержится не столько позитивное удовольствие, сколько восхищение или уважение, и поэтому оно заслуживает названия негативного удовольствия.» [Кант, 114]

проблематизацию этики прощения, Тит (а не прощенный им Секст) оказывается центром действия, поскольку именно он и его состояние, равно как и его этика, максимально проблематичны: какой уж тут «великодушный манекен» [Эйнштейн, 379]!

Из политико-философского рассуждения спектакль превращается в лично тревожащую историю, к тому же с подчеркнута важной последовательностью событий, становится нарративным и «сюжетным» в самом консервативном понимании; однако это является побочным действием работы Кушея.

Создание нарратива как такового не является для Кушея целью, поэтому он с легкостью позволяет себе разрывы в нарративной логике: так, в «Русалке» мы переносимся внутрь сознания Русалки (в сцене на балу мы видим то, что видит она) и обратно (до и после этого мы видим Русалку со стороны), сами законы мира действуют как социально-общественные законы расколдованного мира («Я подумал: кто и зачем будет представлять себя русалкой, если только мы не берем сказку — а сказки я не ставлю. Но что, если каким-то людям внушили, что они особенные? Их держат взаперти, в подвале; там можно играть в русалок...» [Фишер]), и как законы мира, в котором выросла сама Русалка (Принца можно заколдовать). Однако само наличие нарративности позволяет особым образом удерживать внимание публики, постоянно гарантируя нахождение «в привычной среде», то есть там, где зритель будет чувствовать себя в безопасности — и не сможет сопротивляться.

4.1.2. Смерть как безумие

Тема безумия появляется в спектаклях Кушея и в другом ключе: выворачивая тезисы Фуко наизнанку, Кушей предлагает увидеть не безумие как тюрьму, но тюрьму как безумие. Речь идет, разумеется, о «Фиделио» [Приложение 18, 17]: согласно ремарке либретто, Флорестан должен быть заточен в «ein

unterirdischer dunkler Kerker» — «темной подземной тюрьме» [Гоппе, 56]; в спектакле Кушея темной тюрьмой оказывается сознание Флорестана.

Навсегда запертый в круге повторения одних и тех же действий, Флорестан *de facto* перестает быть живым (и это подчеркивает вопрос Леоноры «*Vielleicht ist er tot?*» — «Возможно, он мертв?» [Гоппе, 58]⁴⁵). Его смерть проблематизирует само «чувство жизни» не только для Леоноры, но и для зрителя; более того, в этот момент нарушается еще одна грань: грань между телесной и не-телесной смертью, переживание жизни как жизни телесной и невозможность установления такого переживания. Это снова возвращает нас к кантовской теории возвышенного: «все наши представления, будут ли они объективно только чувственными или полностью интеллектуальными, субъективно могут быть связаны с наслаждением или страданием, как бы незаметно это ни было, ибо все они аффицируют чувство жизни и ни одно из них, поскольку оно есть модификация субъекта, не может быть безразличным; более того, наслаждение и страдание, как утверждал Эпикур, в конце концов всегда телесны, независимо от того, исходят ли они из воображения или из рассудочных представлений, так как жизнь без чувства, воспринимаемого телесным органом, есть лишь сознание своего существования, но не хорошее или дурное самочувствие, то есть ощущение стимулирования или торможения жизненных сил, ибо душа сама по себе есть целиком жизнь (сам принцип жизни), и препятствия или стимулы следует искать вне души, но все-таки в самом человеке, тем самым в соединении с его телом». [Кант, 149]

⁴⁵ В XX веке сложилась сценическая практика актуальных постановок «Фиделио», для которой естественной является сокращение (вплоть до полной отмены, как в спектакле Клауса Гута [Приложение 19, 29]) и даже замена оригинальных прозаических диалогов; сохранение же диалогов обычно связано с консервативными режиссерскими решениями, как в спектакле Отто Шенка [Приложение 19, 28].

Однако этот фрагмент, предшествующий дуэту *Nur hurtig fort*, традиционно остается неизменным при любой трактовке, так как формально относится не к диалогам, а к так называемой *Melodram*, то есть является частью самого дуэта (№ 12. *Melodram und Duett*) [см. напр.: *Fidelio*, 122].

4.2. Театр неузнавания

Другой пример использования философской теории для создания эффекта неузнавания — это конструирование гендера.

Поэтому рассмотрим один пример того, как Кушей разбирает на сцене что-то, что представляется нам целым, на примере уничтожения гендера в постановке «Милосердия Тита» Моцарта. Здесь Кушей сталкивается с необходимостью работать с женщинами в мужских ролях: т.н. «брючными партиями».

Этот гендерный зазор с очевидностью представляется Кушей существенным, но, по-видимому, не допускающим (или не требующим) универсального решения — для каждого конкретного спектакля он ищет свое.

Так, дирижер-постановщик «Идоменея» [Приложение 18, 7] Марк Минковский отмечает: «В постановках "Идоменея", которыми я дирижировал, партию Идаманта чаще всего исполняли меццо-сопрано, один раз — сопрано и один раз — тенор. У каждого голоса есть свои преимущества и недостатки как в плане музыки, так и в плане игры. Отношения между отцом и сыном должны быть очень мощными, вплоть до соперничества, а это сложно, если они не принадлежат к одному полу. Но если Идаманта поет тенор, они с Идоменеем из отца и сына превращаются скорее в братьев. Режиссер Мартин Кушей сразу дал понять, что ему нужен на эту партию мужчина.» [Minkowski]⁴⁶

С другой стороны, в генделевском «Юлии Цезаре» [Приложение 18, 18], где использование контратеноров можно считать вполне традиционным решением, Кушей использует певиц в мужских партиях [Wurzel].

Самой же интересной нам представляется модель, выстроенная в «Милосердии Тита». Кушей не принимает на веру «объективное» (и тем более биологически обусловленное) существование гендера и, вслед за сторонниками перформативной теории гендера, по сути и конструирует

⁴⁶ Отметим для полноты картины, что при переносе спектакля в Лион [Приложение 18, 6] партию Идаманта исполняла уже женщина, Кейт Олдрич.

гендер как перформатив — то есть высказывание, которое одновременно является действием [Остин, 27], или, шире, как результат перформативных действий (о концепции гендера как перформатива см. напр. [Butler II], [Butler I]). В соответствии с этим допущением Кушей отказывается от самой концепции «брючной роли»: партия становится мужской или женской (или внегендерной) в результате многократных перформативных действий, осуществленных в определенном культурном контексте, а видимость его естественности создается этим многократным повторением.

При этом зримое конструирование гендера происходит при помощи привычного нам маркера: одежды. Как замечает Зои Арванитиду, некоторые социальные ограничения и законодательные практики, связанные с одеждой, заставляют людей подстраиваться под доминирующие стандарты внешнего вида и поведения. Кроме того, поскольку одежда обладает свойством менять социальное тело человека, она используется для фиксации социальной идентичности при помощи законодательства, регулирующего стоимость и продажи одежды. Такого рода нормативные требования создают напряжение, под действием которого одежда приобретает любопытное свойство — с ее помощью становится возможно выразить отход от той или иной социальной группы и создавать таким путем разного рода подгруппы. Таким образом, одежда может быть фактором социализации, социального контроля и/или свободы от культурных условий. «Проявлением этой социализации является та роль, которую играет униформа в сфере образования, армии и в религиозных организациях; в свою очередь, либерализация проявляется в разнообразии форм одежды членов распространенных общественных групп, наблюдаемом в течение последних 50 лет.» [Arvanitidou]

«В любую эпоху выражение общественных взглядов на одежду делится на две группы: первая воплощает подчинение доминирующим концепциям социальных ролей, а вторая отражает того или иного вида социальную напряженность, задающую новые перспективы общепринятому пониманию социальных ролей. Во втором случае мы имеем дело в том числе со

взглядами маргинальных групп, которые требуют принятия обществом девиантного или маргинального подхода к одежде с точки зрения доминирующих представлений о статусах и гендерных ролях. Разные позиции поддерживаются разными социальными группами; каждая при этом последовательна, имеет собственных лидеров и их сторонников, а также собственный визуальный язык, проявляющийся в подходе к одежде. Позиции, которые выражают доминирующие культурные нормы и ценности, разделяют представители тех общественных групп, которые имеют наибольшее влияние в обществе; позиции, которые выражают субкультурные или маргинальные нормы, разделяют меньшинства и группы той или иной степени маргинальности, в том числе такие, как интеллектуальная элита, люди творчества и представители индустрии развлечений.» [Crane, 100]

На самом деле все сложнее: император Тит, несмотря на юбку, все равно не выходит за рамки социальных гендерных требований и *должен* создать семью — это диктат социальной нормы, без которой стать нормальным элементом общества нельзя.

Немотивированный никакой необходимостью в рамках самой оперы поиск супруги для Тита, которой не может стать Береника, превращается для Кушея в вопрос, который требует ответа. Почему, если жена необходима, ей не может быть Береника⁴⁷? Почему вообще так необходимо, чтобы Тит,

⁴⁷ Здесь уместным выглядит рассуждение о точности работы Кушея: независимо от его намерения мы видим обилие совпадений и сближений между его спектаклем и историческим контекстом.

Ответ на вопрос о том, почему Береника не может быть женой императора Тита, не дан в рамках либретто оперы, а равно и спектакля в явной форме, однако здесь, в отличие от оперы (где для либретто важна именно идеальность любви Тита и Береники и божественность его отказа [Congrad, 95]), мы можем говорить о том, что ответ этот существенен и лежит в сфере историко-политической: историческая Береника вызывала чрезмерное недовольство римской элиты; то же, что Тит выслал её из Рима воспринималось как необходимый этап его превращения в идеального правителя [см. напр. *Suet. Tit. 7. 2*].

Декорации спектакля также вписывают события в более широкий контекст, чем может показаться при поверхностном взгляде. С одной стороны, они с очевидностью напоминают о муссолиниевском Дворце Итальянской цивилизации (*Palazzo della Civiltà Italiana*) архитекторов Дж. Гуэррини, Э. Ла Падула и М. Романо [Concorso per il Palazzo], прозванному в народе квадратным Колизеем [Белов]. [Приложение 2, Рис. 8-9]

декларативно пекущийся только о благе Рима (ср. «Troncate, eterni Dei, // Troncate i giorni miei, // Quel dì che il ben di Roma // Mia cura non sarà» — «Вечные боги, оборвите мою жизнь в тот час, когда меня перестанет заботить благо Рима» [Mazzolà, 72]), направлял все свои силы только на заключение брака?

5. Театр виртуозности

Необходимо больше сказать о проблематизации свойств самого артиста.

В первой главе, говоря о театре *власти над*, мы рассматривали инкорпорирование личных характеристик артиста в образ персонажа. Остановимся на этом более подробно.

Известно, что в опере амплуа определяет голос; часто этот голос формирует актерскую фактуру и стереотип, а как следствие и актерский штамп; а сами актерские умения при этом не обязательны: *Bühnentiere* для оперы диковинка, и диковинка факультативная.

Однако и сам этот *Concorso per il Palazzo*, и декорации также отсылают к оригинальному Колизею — амфитеатру Флавиев, постройку которого завершает именно император Тит [*Dio Cass.* LXVI. 25. 1]. Об этом Кушей говорит и словами: «Всё пространство сцены — одна гигантская строительная площадка, на которой возводится что-то, что в один прекрасный день должно стать дворцом. Много маленьких комнат и кабинок представляют человеческие жилища и временные стоянки. Император руководит (впрочем, как и его исторический прототип) гигантскими проектами, которые должны демонстрировать величие государства.» [Куšej, 14]. В самом деле: проекты исторического Тита — достройка Колизея, несколько терм, огромная мемориальная арка, грандиозный *Concorso per il Palazzo* на холме Палатин [см. напр. Пономарев, 67].

Не забыто и военное прошлое Тита [*Ios. V. Iud.* III — VII], о котором уместно говорить не только и не столько в контексте милитаристского характера диктатуры (хотя, согласно либретто, Тит также «*un soglio usupra dal suo tolto al mio padre*» — «захватил корону, которую его отец отнял у моего» [Mazzolà, 12], как говорит Вителлия, «дочь императора Вителлия» [Mazzolà, 5] — в то время как исторический Тит был законным наследником своего отца, который, в свою очередь, был законно избран на царствие [*Suet. Vesp.* 6.3 и 25; *Dio Cass.* LXVI. 18. 1a]), сколько через маркеры быта самого Тита: армейскую койку, мундирный ремень.

Нельзя также не упомянуть и о внешнем сходстве. [Приложение 2, Рис. 22, 23, 27]

То есть снова создаются условия для *тревожащего узнавания*, узнавания, которое не может быть полным: вместо головы с короной (практически буквально) мы видим головы *подобие с подобием* короны.

Но Кушей, получая «оперных артистов», работает в таком случае с ними так же, как с партитурой, где ни одна нота и ни одно слова не идут (в случае удачи) впроброс (и как с реальностью вообще) — он не принимает ничто как данность и постоянно задается вопросом: почему так?

Поэтому на выходе мы вместо штампов, к примеру, баритона Людовика Тезье⁴⁸: наколненной головы, надутых щек, характерной тяжелой походки, пристального взгляда [см. напр.: Приложение 19, 23; Приложение 19, 25; Приложение 19, 27], — получаем дона Карлоса ди Варгаса [Приложение 18, 15-16], для которого каждое такое проявление является абсолютно обоснованным.⁴⁹

Таким образом в результате работы Кушей в персонаже *нет ничего случайного* — даже несмотря на то, что образ отстраивается именно от довольно случайного набора возможностей и штампов, присущих определенному человеку. Это и создает ощущение сверхэффективной сценической работы артистов, того, что они переходят за собственные границы: Кушей просто доводит до предела то, что ему дано (и в этом смысле поступает, как Король из «Маленького принца», который приказывает своим подданным только то, что те могут исполнить). «Сам Кушей подчеркивает, что черпает вдохновение именно в сотрудничестве с исполнителями. "Не представляю, как бы я стал пробивать концепцию, которая никому не нравится — что в этом приятного. Певцов нужно заинтересовать, и тогда они за тобой пойдут. Это командная работа".» [Fisher I]

⁴⁸ Людовик Тезье — французский баритон (р. в 1968 г. в Марселе), в настоящее время один из самых востребованных баритонов на мировой сцене в основном как интерпретатор Верди и бельканто. [Tézier]

⁴⁹ Отметим и очевидную заразительность работы Кушей. Так, перед премьерой «Силы судьбы» сопрано Аня Хартерос признаётся [Harteros, 76], что опасается режиссёра и не готова делать на сцене то, с чем не будет согласна; однако о том, что работа с Кушеем оказалась продуктивной и приятной, свидетельствует не только её эффективнейшая сценическая работа, но и очевидно дружелюбная атмосфера их общения [Приложение 2, Рис. 26].

Однако мы наблюдаем и другой тип работы Кушея с артистами: это, напротив, максимальное напряжение их актерских, пластических и певческих способностей. Так, в «Русалке» [Приложение 18, 13] Кристине Ополайс, «на которую» ставилась роль, показывает на сцене пластическую работу, с которой справится не всякий драматический актер. Так, в сцене, когда Ежибаба (Янина Бехле) дает Русалке ноги — в спектакле это алые туфли на высоком каблуке, — Русалка должна учиться ходить по-человечески: у нее подворачиваются лодыжки, подкашиваются ноги, она ловит равновесие, оступается.

В финале второго акта, когда на балу у Принца Русалка встречает Водяного и осознает силу своей тоски по жизни у него, она почти полностью погружается в аквариум с водой — невероятный риск для человека, которому нужно петь.

Истолковать такую работу можно в рамках того же рассуждения: если перед нами способный на сверхэффективную работу актер, то решение сложных, в том числе и пластических, задач будет такой же естественной частью их работы, продуманного и обоснованного плана, как виртуозная ария в партитуре — в «Волшебной флейте» Моцарта и простецкие арии Папагено, и виртуозные арии Царицы ночи написаны одной рукой.

Выбор такой аналогии открывает дорогу для еще одного выразительного примера.

В «Волшебной флейте» в постановке Мартина Кушея [Приложение 18, 1] партию Папагено исполняет молодой (на момент записи ему было 27 лет, и он дебютировал на профессиональной сцене всего за два сезона до этого [Drole]) швейцарский баритон Рубен Дроле. Общий контур образа Папагено в спектакле вполне хрестоматийный: это простак с несложными мелодиями и простыми эмоциями. Когда же мы смотрим интервью с самим Дроле [Дополнительные видеисточники, 1], мы обнаруживаем на удивление схожий характер: Дроле скупно рассказывает о себе, много смущается, путается в словах и смеется. Кажется, что он, как и Папагено в спектакле, не

слишком-то привык к человеческому обществу и конвенциям мира масс-медиа, в который он попал.

Был ли образ персонажа выстроен с учетом того, каким Дроле предстал перед режиссером, или же собственный характер Дроле так удачно подошел к роли в спектакле? Для нас существенно не это, но достигаемый эффект виртуозной точности во всем, что делает безыскусный Папагено. Благодаря работе Дроле партия, сама по себе не требующая виртуозной работы⁵⁰, оказывается виртуозной.

Однако этот вывод нельзя считать окончательным; напротив, нам представляется, что верным будет обратный: полное использование «собственных» данных артиста, предоставление ему возможности «быть собой» на сцене и «ничего из себя не изображать» в случае, если исполнитель партии привык и считает нужным решать в основном певческие задачи, и в пределе — растворение его в персонаже, позволяет создать и в этом случае ощущение актерской виртуозности.

Так для Кушея театр *techne* позволяет превратить артиста в свой инструмент, не делая ни супермарионеткой Крэга, ни арт-объектом Уилсона и не лишая личностной индивидуальности: напротив, именно эта личность, постоянно дающая сбой из-за наложения на как будто бы идентичную «личность» персонажа, и обеспечивает зазор восприятия, продуцирующий возвышенное.

6. Заключение

Таким образом, мы можем выделить следующие особенности режиссерского метода Мартина Кушея:

- Использование сильных средств, «средств неудовольствия», в том числе эпатажа, для создания непосредственного восприятия спектакля как феномена;

⁵⁰ Разумеется, мы не хотим сказать, что она никогда не бывала исполнена виртуозно в других спектаклях: достаточно вспомнить блестящую работу Джеральда Финли как вокалиста, актера и инструменталиста [Приложение 19, 1].

- Создание зазора между впечатлениями, получаемыми различными органами чувств, для усиления воздействия музыки;
- Устранение привычек восприятия за счет проблематизации социальных констант;
- Постоянное поддержание *неузнавания* показываемого на сцене;
- Использование артистической / пластической виртуозности.

Все это приводит нас к выводу о специфическом понимании актуальности — как актуальности эстетического переживания и моделирования — как деконструкции. При этом метод Кушея позволяет создать ощущение соприкосновения с реальностью за счет устранения инерции восприятия и создания опыта возвышенного.

Кушей эффективно генерирует возвышенное в оперном спектакле.

Заметим кстати, что здесь же мы видим ответ на вопрос, почему работа Кушея с операми, написанными после появления эстетического проекта Вагнера, в том числе с единственной вагнеровской оперой, которую он поставил до сих пор — «Летучим голландцем» Вагнера [Приложение 18, 9], представляется в целом не столько менее удачной, сколько менее эффективной. «Голландец» Кушея не стоит особняком в ряду других постановок этой оперы, напротив, режиссерскую работу в этом спектакле можно назвать если не заурядной, то вполне традиционной. Привычный по другим спектаклям Кушея режиссерский язык, остающийся вполне узнаваемым и здесь, служит скорее орнаментации изложения партитуры на сцене. Складывается впечатление, что это едва ли не уникальный случай, когда Кушей нечего сказать от себя, нечего добавить к материалу.

Мы предполагаем (и здесь для краткости позволим отослать читателя к первому сюжету *Musica ficta* Ф. Лаку-Лабарта, письму Бодлера Вагнеру [Лаку-Лабарт II, 21-70] как выразительной иллюстрации наших идей), что связано это с тем, что Вагнер как композитор посягает в опере на создание возвышенного в самом произведении. Впервые за трехвековую историю оперы самая идея создания возвышенного начинает доминировать в жанре на

этапе сочинения. Именно в этом ключе следует трактовать как манифесты самого Вагнера, так и его сюжеты, и, разумеется, саму композицию: «<...> никогда не следует забывать, что Кант в свое время выдвинул три вида "представления возвышенного", если только, говорил он, такое представление "принадлежит изящным искусствам": трагедия в стихах, священная оратория и дидактическое, то есть философское, стихотворение. Опера в конечном счете окажется как раз на пересечении этих трех типов.» [Лаку-Лабарт II, 15]

Производство возвышенного, став свойством партитуры, остается главным вагнеровским эстетическим открытием, отказаться от которого XX век, разумеется, не может, поэтому и постановки более поздних опер, как то «Леди Макбет Мценского уезда», кажутся у Кушея гораздо менее интенсивными, наполненными необходимыми смыслами и создающими проблемные переживания.

Напротив, работа Кушея с музыкально *прекрасным*, например с ариями дона Оттавио в моцартовском «Дон Жуане» или с дуэтом Дон Жуана и Церлины, производит наибольшее впечатление именно за счет принудительной, «навязанной нам» смены регистра восприятия: возвышенное атакует слушателя неожиданно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приступая к работе, мы постулировали, что режиссерский метод Мартина Кушея отличается от методов его коллег, и потому созданные им спектакли требуют в том числе иного аппарата восприятия и анализа, чем привычен театроведам и критикам.

Взгляд на театр с позиций степени преобразования реальности декларирует ещё Макс Герман, основоположник немецкого театроведения: «Это действенное пространство никогда или почти никогда не бывает идентично реальному пространству сцены, так же, как реальное *время* спектакля лишь изредка совпадает со временем, пережитым в театральном произведении. <...> Пространство, подразумеваемое в театре, — это художественное пространство, которое создается через более или менее сильное внутреннее *преобразование* (*Verwandlung*) *действительного пространства*, это событие (*Erebnis*), в котором пространство сцены трансформируется в пространство иного рода» [Германн, 32; курсив наш].

Традиционно анализ спектакля базируется на соотнесении театра с узнаваемой реальностью и состоит в оценке режиссерских приемов в первую очередь по шкале достоверность / абстрактность — оппозиции, маркированной соответственно именами Мейерхольда и Станиславского [см. напр. Алперс, 463]. Так, Ю. Барбой, исследователь, влияние которого на современное отечественное театроведение трудно переоценить, пишет: «В первом случае зрительный зал приглашают к душевной работе со-чувствия, во втором — к интеллектуальной работе со-поставления. <...> И в такой констатации сегодня нет ничего не только экстраординарного, но и нового: идея "двух театров", параллельно идее двух кино, двух литератур и т. д., в театроведении существует так давно, что порой кажется, вопрос лишь в терминах: в искусствоведческой литературе на самом деле есть несколько пар понятий, каждую из которых и можно использовать и используют для называния таких художественных "пар": например, поэтическое —

прозаическое, синтетическое — аналитическое или условный театр — театр жизненных соответствий.» [Барбой, 123-124]

Такой подход к творчеству Кушея не представляется нам эвристичным: при внимательном взгляде кажется, что его работы существуют одновременно на обоих полюсах; точнее, «условное» и «жизненное» оказываются неразделимыми элементами единого целого⁵¹.

В нашей работе мы выделили ряд черт работы Мартина Кушея как режиссера:

- Глубокий психологизм при предельно абстрактном понимании сюжета (слияние психологического и абстрактного театра);
- Взаимопроникновение актёра и роли до состояния, когда невозможно отделить, что идёт от актёра, а что от роли;

⁵¹ Примеры подобного анализа спектакля в профессиональной критической прессе нам практически не известны, однако, к счастью, нельзя сказать, что их нет совсем: так, подробный и вполне профессиональный анализ «Силы судьбы» осуществил Франц Муццано в апреле 2014 года [Muzzano; все цитаты приведены в переводе Татьяны Беловой]. Оппонируя «официальным» рецензиям («Почти единогласно пресса объявила постановку Мартина Кушея безобразной, бедной, глупой и извращающей идею. Спектакль может не нравиться зрительно, но объявлять, что он не соответствует опере можно только из желания передёрнуть или поквитаться. Потому что первейшее качество спектакля (а это уже немало) в том, что одно из самых сложных либретто на свете здесь становится понятным.»), Муццано сосредотачивается не на обнаружении реалий современного мира, но на близком нам рассмотрении их в ключе их воздействия на зрителя: «Кушей слишком хорошо чувствует оригинальность этой оперы, чтобы подавать ее просто как сентиментальную драму. <...> Полагая своего возлюбленного погибшим, Леонора жаждет искупить вину. Мысль отправить ее в монастырь закономерно кажется Кушею смешной: он доводит эту логическую линию до абсолюта, до полного прощания с миром. Убежище, которого она ищет, не может быть монастырским; это отречение от жизни ради прибежища в секте, которая требует соблюдения строгих ритуалов. Дело не в католицизме или другой вере, просто сектантский фанатизм кажется ему более подходящим объектом для того, чтобы уничтожить его в последней сцене, где нагромождение крестов означает обрушение закрытого мира.» Или: «Кушей нашел свой способ рассказывать историю, выводя на сцену только то, что по-настоящему важно. Прежде всего, это война, в данном случае — война в городе. На сцене нет никаких "врагов" и схваток, просто разруха, руины, напоминающие о развалинах башен-близнецов, но они просто элемент сценографии, а не навязчивая ассоциация. Гораздо больше режиссера интересует то, что там происходит — та пара, истинная пара "Силы судьбы", чьи дуэты начинаются в 3 акте. Альваро спасает Карлоса, который, в свою очередь, спасет его. И вот уже — братство, дружба, искренняя, глубокая.»

Нам кажется примечательным, что такой подход формируется именно у автономных обозревателей, имеющих роскошь писать только о том, что заинтересовало лично их.

Любопытно также и название статьи: *Au bout du sublime* — «До предела возвышенного».

- Использование глобальных, отвлеченных игр ума на злободневном материале.

Поэтому применительно к режиссерскому методу Мартина Кушея мы говорим о *моделях искусственной реальности* — то есть не о модели «нашей» реальности, но о моделировании некоторых других, искусственно созданных реальностей, сравнение которых с «нашей» и осуществление бытия которых является мощным аналитическим средством как в сфере эстетического, так и в сфере социального.

Мы постоянно отмечаем несходство, и сама искусственность этих моделей как бы постоянно напоминает нам, как в фильме Алексея Германа: «Это не Земля»⁵². Однако ценность моделей Кушея в том, что его искусственные реальности отличаются от «нашей» заданностью свойств (то есть эти свойства тщательно собраны в соответствии с задачей, которую решает та или иная модель), но в конце концов моделируют именно «наш» мир. Вот поэтому так важна фактологическая злободневность: пытки в тюрьме Абу-Грейб [La forza, илл. на стр. 65; Fisher I], история Наташи Кампуш и Йозефа Фритцля [Wildhagen, 6-7], постер бренда нижнего белья на занавесе «Дон Жуана» [Приложение 4], — чтобы мы могли воспринимать это не как нечто отвлеченное, не имеющее к нам отношения.

Поэтому то, что в работах Кушея публика и критики массово видят именно злободневный театр — и там, где Кушей намекает открыто (редкий отзыв на «Силу судьбы» обходится без упоминания трагедии 11 сентября [см. напр. Canning; Fisher II], редкий отзыв на «Идоменея» — без разговоров о «загадочной современной политике» [см. напр. Hall; Millington II]) и там, где, возможно, не намекает вовсе (Иноземная княжна в «Русалке» начинает казаться намёком на Ким Кардашьян [Shengold], а увертюра к «Милосердию Тита» напоминает рекламу бренда *Calvin Klein* [Nordlinger]), — говорит об

⁵² Трудно быть богом [Видеозапись] / реж. Алексей Герман ; в ролях Л. Ярмольник, Ю. Цурило, Н. Мотева ; Ленфильм, Студия Север. — М. : Lizard Cinema Trade, 2014. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 2013 г.

известном успехе несуществующего хитроумного плана Кушея, жаждущего заманить зрителя на территорию активного переживания⁵³.

Мы можем противопоставить этому подходу и чисто абстрактный (представленный на настоящий момент единственной известной нам работой [Белова]), при котором именно построение модели реальности, а не «жизненные соответствия», воспринимается как определяющее свойство театра Кушея. Этот подход представляется нам соблазнительным, однако по сути, однако, это обратная крайность: за архетипической конструкцией теряется существенная для Кушея идея о том, что *именно это* происходит с нами сейчас.

Таким образом несомненна актуальность творчества Мартина Кушея как оперного режиссёра, создающего модели искусственной реальности, а, следовательно, необходима и выработка аппарата, позволяющего анализировать его спектакли.

⁵³ Похожий ход делает Роже Кайуа, когда обращается к как будто бы злободневным вопросам; например, в «Социологии палача» [Кайуа]: о социологии там не так чтобы много, а палач оказывается неким палачом вообще, одновременно интересным нам как исторический, культурный, властный феномен — но при этом этот палач является вполне определённым человеком и попадает в наше поле зрения постольку, поскольку с ним случилось биографическое событие (он, то есть Анатолий Дебле, умер), освещённое как социально-актуальное («Если судить по публикациям в газетах...» [Кайуа, 360]); поэтому для нас тематизирован не лично Дебле, но *палач*, и сама его фигура становится актуальной. Кому? Всем. Тем, кто любит новости и тем, кто любит архетипы. А Кушей говорит об уходе людей в «частный и аполитичный мир внутри» [Kušej, 15]; что «большое политическое заявление больше никому не интересно; на самом деле можно говорить только об индивидууме, который коварно и отчаянно надеется на поддержание статус-кво» [Knobloch, 201] — и именно такие люди оказываются его адресатами, потому что их нужно вернуть в социальную тематику; но в работе с этой тематикой невозможно обойтись средствами политическими или чисто демонстрационными, там нечего делать без философии. «Он уверен, что зрителей нужно медленно, но верно выводить из зоны комфорта. "У меня ушло на это три года. Но я уверен, что людей нужно учить воспринимать театр. Я хочу, чтобы они приходили открытыми и пытались понять".» [Fisher I]

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1: ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Макбет» Дж. Верди. © Wilfried Hösl, 2013. Фотография предоставлена пресс-службой Баварской государственной оперы.



Рис. 2. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Макбет» Дж. Верди [Приложение 18, 10]. Скриншот интернет-трансляции спектакля 11 мая 2013 года. Хронометраж: 2:32:44.



Рис. 3. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Макбет» Дж. Верди [Приложение 18, 10]. Скриншот интернет-трансляции спектакля 11 мая 2013 года. Хронометраж: 2:34:22.



Рис. 4. Верещагин Василий Васильевич. Апофеоз войны. 1871 г. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея.⁵⁴



⁵⁴ В.В. Верещагин. Апофеоз войны [Электронный ресурс] // Государственная Третьяковская галерея: официальный сайт. URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/183 (дата обращения: 23.04.2016)

Рис. 5. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Сила судьбы» Дж. Верди. Скриншот интернет-трансляции спектакля 28 декабря 2013 года [Приложение 18, 16]. Хронометраж: 2:28:49.



Рис. 6. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Сила судьбы» Дж. Верди. Скриншот телетрансляции спектакля 28 июля 2014 года. Хронометраж: 1:49:09 [Приложение 18, 15].



Рис. 7. Пресс-фото сопрано Ани Хартерос, исполнившей в спектакле Мартина Кушея «Сила судьбы» партию донны Леоноры ди Варгас. Фотография сделана не позже 2008 года.⁵⁵

⁵⁵ Anja Harteros (Soprano) [Электронный ресурс] // The Bach Cantatas Website (BCW): интернет-портал. 2008. URL: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Harteros-Anja.htm> (дата обращения: 23.04.2016)



Рис. 8. Финальная сцена спектакля Мартина Кушея «Милосердие Тита» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2003.⁵⁶

⁵⁶ Portfolio: panorama [Электронный ресурс] // Hans Jörg Michel: персональный сайт. URL: <http://www.fotodrama.com/gallery/?id=17>

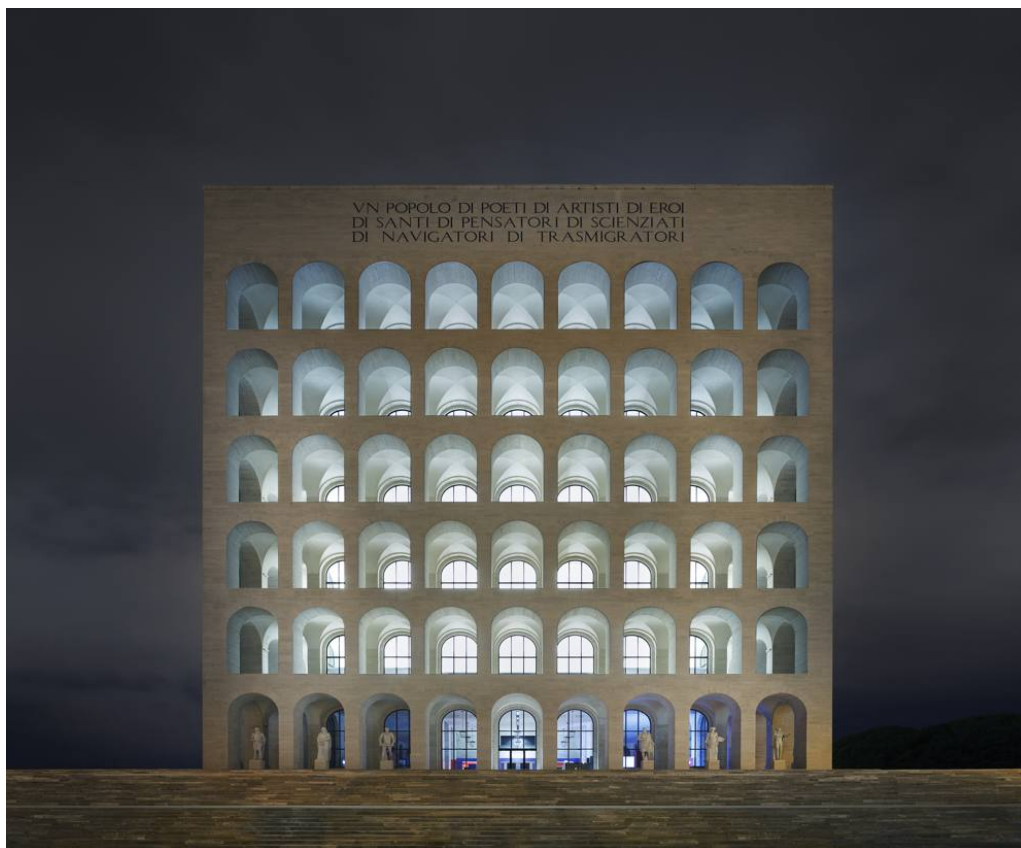


Рис. 9. Palazzo della Civiltà Italiana. © Corriere Della Sera.⁵⁷

⁵⁷ La nuova vita del Colosseo Quadrato [Электронный ресурс] // CORRIERE DELLA SERA: официальный сайт. 2015. URL: http://www.corriere.it/foto-gallery/moda/news/15_ottobre_22/nuova-vita-colosseo-quadrato-a946ea9c-78f1-11e5-95d8-a1e2a86e0e17.shtml (дата публикации: 22.10.2015)



Рис. 10. Михаэль Шаде в роли дона Оттавио в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2002.⁵⁸

⁵⁸ Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni (Salzburg, 2002) [Электронный ресурс] // Magdalena Kožená: официальный сайт. URL: <http://www.kozena.cz/en/photos/photos-from-the-concerts/wolfgang-amadeus-mozart-don-giovanni-salzburg-2002> (дата обращения: 17.02.2016)



Рис. 11. Михаэль Шаде. © Ernst Kainerstorfer, 2014.⁵⁹

⁵⁹ Michael Schade [Электронный ресурс] // Alchetron.com: free social encyclopedia for Internet. URL: <http://alchetron.com/Michael-Schade-395751-W> (дата обращения: 02.04.2016)



Рис. 12. Михаэль Шаде (слева). © Thomas Niedermueller, 2006.⁶⁰

⁶⁰ Salzburg Festival [Электронный ресурс] // Getty Images: интернет-портал. URL: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/michael-schade-and-deanne-mckee-poses-for-the-media-at-the-news-photo/71509185> (дата обращения: 02.04.2016)



Рис. 13. Михаэль Шаде.⁶¹

⁶¹ Charity Project [Электронный ресурс] // Altwiener Christkindsmarkt: интернет-проект: URL: <http://www.altwiener-markt.at/e-benefiz.html> (дата обращения: 10.04.2016)



Рис. 14. Кристоф Штрель в роли дона Оттавио в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2003.⁶²

⁶² 2003 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1823/archivyear/2003>



Рис. 15. Кристоф Штрель в роли дона Оттавио в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2003.⁶³

⁶³ 2003 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1823/archivyear/2003>



Рис. 16. Кристоф Штрель, 2011.⁶⁴

⁶⁴ File: Tenor Christoph Strehl.JPG [Электронный ресурс] // Wikimedia Commons: хранилище изображений и мультимедиа. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tenor_Christoph_Strehl.JPG (дата публикации: 12.09.2011)



Рис. 17. Кристоф Штрель, 2005.⁶⁵

⁶⁵ Flashback [Электронный ресурс] // Christoph Strehl: персональный сайт. URL: <http://www.christoph-strehl.com/Deutsch/flashback.htm> (дата обращения: 18.04.2016)



Рис. 18. Пётр Бечала (слева) в роли дона Оттавио в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2006.⁶⁶



Рис. 19. Пётр Бечала (слева) в роли дона Оттавио в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2006.⁶⁷

⁶⁶ 2006 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1890/archivyear/2006>

⁶⁷ Ibid.



Рис. 20. Пётр Бечала. © GB Opera.⁶⁸

⁶⁸ "No Make-Up!"... Piotr Beczala [Электронный ресурс] // GB Opera: интернет-журнал. URL: <http://www.gbopera.it/2012/02/no-make-uppiotr-beczala/> (дата публикации 16.02.2012)



Рис. 21. Пётр Бечала. © Robert Cahen, 2012.⁶⁹

⁶⁹ Piotr Beczala's Birthday [Электронный ресурс] // Medicine and Opera: blog by Neil Kurtzman MD. URL: <http://medicine-opera.com/2012/12/piotr-beczalas-birthday/> (дата публикации: 28.12.2012)



Рис. 22. Михаэль Шаде. Harald Hoffmann, © badische-zeitung.de, 2010.⁷⁰

⁷⁰ DONNERSTAG: KLASSIK: Sag's mit Goethe [Электронный ресурс] // Badische Zeitung: официальный сайт.
URL: <http://www.badische-zeitung.de/klassik-vorschau/donnerstag-klassik-sag-s-mit-goethe--70554798.html> (дата публикации: 04.04.2013)



Рис. 23. Михаэль Шаде (слева) в роли Тита в спектакле Мартина Кушея «Милосердие Тита» В. А. Моцарта. Скриншот официального DVD [Приложение 18, 11]. Хронометраж: диск 2, 17:49.



Рис. 24. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2002.⁷¹

⁷¹ Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni (Salzburg, 2002) [Электронный ресурс] // Magdalena Kožená: официальный сайт. URL: <http://www.kozena.cz/en/photos/photos-from-the-concerts/wolfgang-amadeus-mozart-don-giovanni-salzburg-2002> (дата обращения: 17.02.2016)



Рис. 25. Сцена из спектакля Мартина Кушея «Дон Жуан» В. А. Моцарта. © Hans Jörg Michel, 2006.⁷²

⁷² 2006 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1890/archivyear/2006>



Рис. 26. Мартин Кушей (слева), дирижер Ашер Фиш (справа) и артисты, исполнявшие «Силу Судьбы», премьера (28 декабря 2013).⁷³

⁷³ Rafał Pawnuł: portfolio [Электронный ресурс] // Rafał Pawnuł: официальный сайт. URL: <http://rafalpawnuł.weebly.com/portfolio.html> (дата обращения: 11.04.2016)

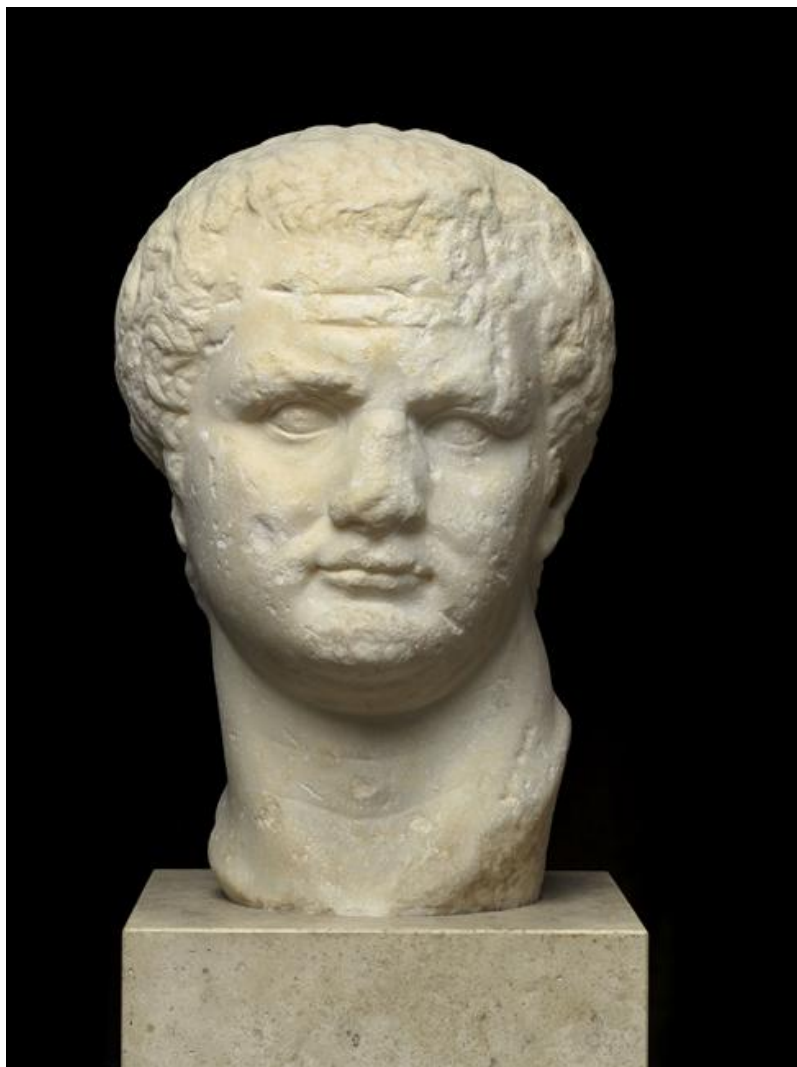


Рис. 27. Прижизненный бюст императора Тита (ок. 80 г. н. э.), мрамор.
Фото © Photo RMN / Hervé Lewandowski.⁷⁴

⁷⁴ L'empereur Titus [Электронный ресурс] // Musée du Louvre: официальный сайт. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2810 (дата обращения: 19.03.2016)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2: НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ⁷⁵

Dal - la sua pa - ce la mia di - pen - - - - de

Пример 1.

mor - te mi dà, mor - - - te, mor - te mi dà.

Пример 2.

so - - spi - - ro an - ch'i - o, è mia quel' i - ra, quel
pian-to è mi - o; e non ho - be - - ne, s'el - la non - l'ha

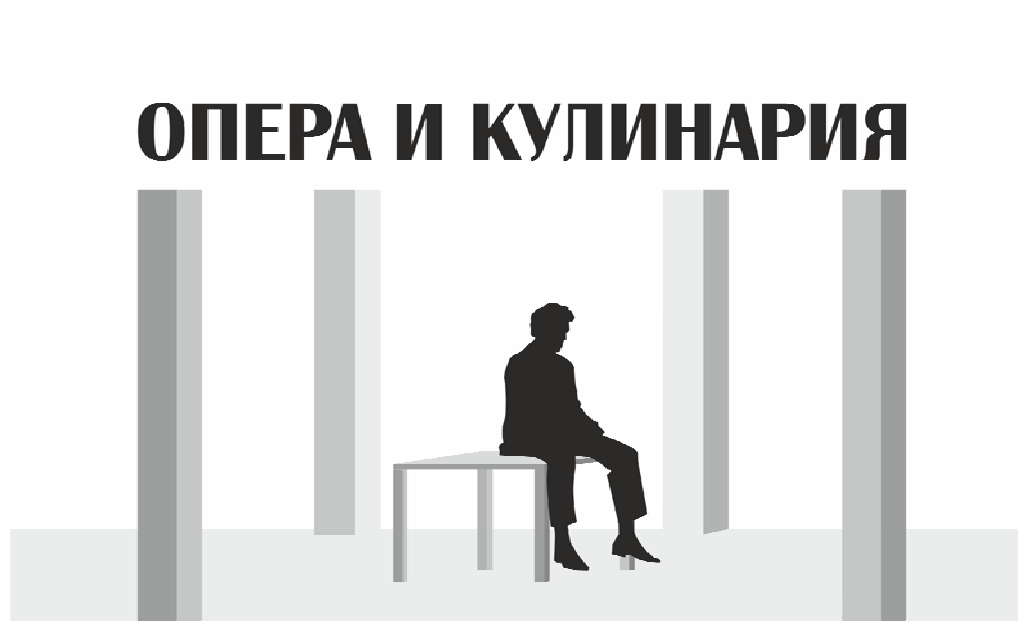
Пример 3.

⁷⁵ Нотные примеры приведены по: Mozart, Wolfgang Amadeus. Don Giovanni. Drame giocoso in zwei Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 527. Deutsche Übersetzung von Walther Dürr. Klavierauszug von Hans-Georg Kluge. [Ноты]. Kassel etc., Bärenreiter Verlag, 2005.

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3: ПРОЕКТ ФЕСТИВАЛЯ МАРТИНА КУШЕЯ В
ПЕТЕРБУРГЕ «ОПЕРА И КУЛИНАРИЯ»**



Логотип разработан Екатериной Бабуриной по идее автора проекта.

Для разработки логотипа использована фотография Томаса Хэмпсона в роли Дон Жуана в спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан», Зальцбург, 2006.

Настоящее приложение представляет собой проект фестиваля, посвященного творчеству режиссёра Мартина Кушея. Проект был представлен в качестве аттестационной работы по курсу «Кураторский проект в исполнительских искусствах» (преподаватель: П. Д. Гершензон) зимой 2015 года. По мысли автора, фестиваль должен быть приурочен к его окончанию магистратуры, то есть проходить весной 2016 года, поэтому относительно настоящего времени все указанные даты находятся в прошлом. Принципиальной для нас является привязка событий к времени года (апрель: тихое время до фестиваля «Звезды белых ночей» в Мариинском театре; время, когда в Петербурге постепенно устанавливается достаточно благоприятная погода для пеших прогулок между локациями фестиваля, а вечерами уже достаточно светло для того,

чтобы благополучно добраться домой после поздно закончившегося мероприятия; вместе с тем не идиллическое время стабильной погоды поздней весны, которая настраивала бы зрителя на чересчур благодушный лад) и дням недели (события распределены в рамках недели с учетом будних и выходных дней, наиболее насыщенные дни — суббота и воскресенье), а не к конкретным числам; поэтому перенос фестиваля возможен с соответствующим сдвигом дат на любую дату в будущем.

Творчество Мартина Кушея выступает объединяющей темой для представления работ в различных театральных жанрах (опера, драма, музыкальный театр, театральная импровизация), демонстрации кинофильмов, проведения выставки, серии лекций и даже кулинарного мастер-класса. Всё это призвано поместить творчество Кушея в контекст, позволяющий настроить взгляд для более эффективного восприятия сценических работ самого режиссера.

Статистика

Фильмов: 5

Из них фильмов Фассбиндера: 5⁷⁶

Драматических спектаклей: 7

Из них спектаклей Кушея: 3

Спектаклей других режиссёров: 4

Оперных спектаклей: 8

Из них спектаклей Кушея: 6

Из них премьер: 1

Спектаклей других режиссёров: 2

Выставка

Скульптуры: 1

⁷⁶ В основной части настоящей работы мы воздерживаемся от ссылок на работу Фассбиндера (см. сноску 1 на стр 8). Как исследователь, автор считает связь контекстов слишком неоднозначной для обзорного анализа, однако как куратор находит желательным и даже необходимым демонстрацию фильмов, снятых в рамках стратегии, так же густо замешанной на эстетической парадигме возвышенного, как и стратегия Мартина Кушея.

Кинетические скульптуры: 2

Инсталляции: 5

Коллажи: 1

Мастер-классов: 1 (на открытии, при участии Кушея)

Лекций: 6+1 (лекция на открытии)

Из них лекций Кушея: 1

Площадок: 4 театральных, 1 выставочная, 1 киноплощадка, 1 ресторан

Площадки

Выставка: Главный штаб; работает всё время проведения фестиваля

Кинотеатр: Аврора; три сеанса в день на протяжении всего проведения фестиваля

Опера:

Мариинский театр-2

Михайловский театр

Драма: Александринский театр, две сцены

Лекции: там же, где спектакль

Кулинарные мастер-классы: MeatHead (Конюшенная пл. д. 2, литера Д)

Кинопоказы

Режиссёр: Райнер Вернер Фассбиндер

1. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Горькие слёзы Петры фон Кант) (1972)
2. *Fontane Effi Briest* («Эффи Брист» Фонтане) (1974)
3. *Angst essen Seele auf* (Страх выесть душа) (1974)
4. *Satansbraten* (Сатанинское отродье) (1976)
5. *Despair* (Отчаянье) (1978)

Тема фестиваля выбрана исходя из двух обстоятельств. Во-первых, из-за ставшего хрестоматийным сравнения оперы и кулинарного искусства: сравнения, полемику с которым можно возвести ещё к Гёте («Композиция — и вправду гнусное слово, им мы обязаны французам, и надо приложить все усилия, чтобы поскорей от него избавиться. Ну разве же можно сказать, что Моцарт "скомпоновал" своего "Дон Жуана". Композиция! Словно это

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)


Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

пирожное или печенье, замешанное из яиц, муки и сахара.»), и которое педалировал Брехт, декларируя необходимость создания актуального театра. Кушей здесь находится одновременно на обеих сторонах полемики: берясь за «кулинарный» оперный продукт, он превращает его в сверхактуальный театр; существенным для нас является также и то, что одной из главных работ Кушей мы считаем именно постановку «Дон Жуана» Моцарта (именно сцена последнего ужина Дон Жуана из этого спектакля представлена на логотипе).

Во-вторых, сам Кушей является кулинаром, даёт кулинарные мастер-классы и предлагает на своём веб-сайте *martinkusej.de* рецепты различных блюд. Эти блюда будут включены в меню фестивального буфета и предложены посетителям.

Блюда, подходящие для вегетарианцев, отмечены знаком .



МЕНЮ

Супы

Антидепрессивный тыквенный суп

Собрасада в крем-супе из сельдерея и яблока

Закуски

Вителло тонато

Тартар из каракатицы и перца

Основные блюда

Чёрная паста

Жаркое из свинины

Десерты

Крема каталана

Шоколадный мусс с оливковым маслом

Блины с повидлом

Пицца

Пицца с тыквой

Выбор премьеры — **«Фальстаф» Джузеппе Верди** — для фестиваля продиктован прежде всего тематикой фестиваля («Опера и кулинария»).

Тему «Фальстафа» поддерживает сюжет **«Кушей и Верди»**: фестиваль закрывает постановка «Силы судьбы» (2013 год), спектакля, в котором, по нашему убеждению, режиссерский язык Мартина Кушея раскрыт в своей наибольшей полноте.

Мы предлагаем зрителям посмотреть новыми глазами и на раннюю работу Кушея, «Фиделио» Бетховена (1998 год), чтобы увидеть уже в этом спектакле формирование и развитие этого языка.

Выбор фильмов для кинопоказа связан с желанием автора показать эстетическую связь между творчеством Мартина Кушея и **Райнера Вернера Фассбиндера** — двух режиссёров, которые, с точки зрения автора, являются эталонными представителями эстетики *возвышенного* на театральной сцене. Мы также предлагаем зрителю увидеть спектакль Мартина Кушея «Горькие слезы Петры фон Кант» по пьесе Фассбиндера.

Эстетике возвышенного, переданной через социальное, посвящена и выставка в Главном штабе.

Многие из остальных представленных спектаклей также **составляют пары**. Так, *HAMLET\MACHINE* Хайнера Мюллера не только позволяет петербургским зрителям увидеть монструозный (по длительности и размаху) и незабываемый (как для одного человека, так и для истории театра целом) проект одного из столпов немецкого театра, но и открывает дверь для восприятия «Гамлета» в постановке Кушея — поскольку спектакль на немецком языке идёт в переводе Хайнера Мюллера.

Сходства и несходства режиссёрского языка Кушея и его старших товарищей по цеху можно ярко проследить и на примере спектакля Роберта Уилсона «Сонеты Шекспира» (поддерживающего **шекспировскую тему** фестиваля:

«Фальстаф», «Гамлет»), режиссёра, невольно давшего Кушею путёвку в жизнь — его творчеству была посвящена дипломная работа Мартина Кушея. На фестивале также представлена работа эстетического оппонента Мартина Кушея, Свена Эрика Бехтольфа. Две «Русалки» на сцене Михайловского театра позволят увидеть принципиально разное отношение к партитуре и самой идее театрального действия: эстетическая стратегия Кушея — стратегия возвышенного, стратегия Бехтольфа — стратегия прекрасного.

Шекспировскую тему фестиваля продолжает **тема большой литературы** вообще: два драматических спектакля, связанных с пьесой Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский», пройдут в Александринском театре. Постановка Андреа Брет, режиссёра, часто сотрудничающего с теми же людьми, что и Мартин Кушей (в том числе со сценографом Мартином Цетгрубером, работавшем и над этим спектаклем), в определяющей мере опирается на шиллеровский текст; импровизационный спектакль корифея старшего поколения, Люка Бонди, в качестве названия носит первую строку трагедии. Наконец, пару составляют драматический «Войцек» Кушея и оперный «Воцек» Дмитрия Чернякова. Эти спектакли позволяют задуматься как о связи режиссёрского мышления Чернякова с парадигмой немецкого театра, так и о связи оперы и драмы на современной сцене.

Другой сквозной сюжет фестиваля — **Кушей и Моцарт**. Мы предлагаем посмотреть на три выбранных нами спектакля — «Дон Жуана», «Милосердие Тита» и «Идоменей» — как на трилогию о власти и свободе. Дон Жуан говорит о возможности и невозможности личной свободы в обществе; Тит решает проблему свободы и несвободы правителя. Идамант и Идоменей сражаются за право насаждать собственную волю и таким образом задаются вопросом о существовании свободы в социуме как таковой.

При выборе площадок автор руководствовался не только размером коробки сцены и возможностями машинерии театра, но и знакомством труппы (прежде всего оркестра и хора) с партитурой.

Наиболее насыщенными фестивальными днями являются суббота и воскресенье.

Открытие фестиваля для прессы состоится днём в пятницу. Первым событием фестиваля для широкой публики станет премьера «Фальстафа» в пятницу вечером, а затем открытый (по записи) кулинарный мастер-класс Мартина Кушея, позволяющий сразу наладить коммуникацию между аудиторией и организаторами проекта в неформальной обстановке.

В ходе фестиваля также пройдёт ряд лекций. Большинство из них имеют свободную тему и позволяют посетителям лучше познакомиться со взглядами и концепциями лекторов. Журналист Георг Диес, драматург Олаф Шмитт и сценограф Мартин Цетгрубер — друзья Кушея-человека и соратники Кушея-режиссёра. Два других лектора — режиссёры Дмитрий Черняков и Роберт Уилсон.

Ниже приведён более подробный список спектаклей фестиваля, расписание фестиваля с датами, а также дан обзор выставочных объектов.

РЕПЕРТУАР

Премьера — «Фальстаф» Джузеппе Верди, режиссёр

Мартин Кушей

Дирижёр: Ашер Фиш

Сценография: Мартин Цеетгрубер

Художник по костюмам: Аннетт Муршетц

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Ая Макарова

Фальстаф, баритон — Томас Хэмпсон

Форд, баритон — Амброджо Маэстри

Алиса Форд, сопрано — Аня Хартерос

Наннетта, сопрано — Софи Биван

Мег, меццо-сопрано — Уильям Тауэрс

Мистресс Квикли, контральто — Мари-Николь Лемьё

Доктор Кайюс, тенор — Курт Штрайт

Фентон, тенор — Станислас де Барбейрак

Бардольф, тенор — Михаэль Шаде

Пистоль, бас — Лука Пизарони

Оркестр и хор Мариинского театра

Кушей, драматические спектакли

Название: Горькие слёзы Петры фон Кант



Автор: Райнер Вернер Фассбиндер

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Аннетт Муршетц

Художник по костюмам: Хайди Хакль

Композитор: Ян Фассбендер

Художник по свету: Тобиас Лёффлер

Драматург: Андреас Карлаганис

Место и время постановки: Театр «Резиденц», Мюнхен, 2012, до сих пор в репертуаре театра

Исполнители:

Петра фон Кант — Бибиана Беглау

Валери фон Кант, ее мать — Элизабет Шварц

Габриель фон Кант, ее дочь — Элиза Плюсс

Зидони фон Гразенаб, ее подруга — Михаэла Штайгер

Карин Тимм, ее любовница — Андреа Венцль

Марлен, ее служанка — Софи фон Кессель

Название: Войцек



Автор: Георг Бюхнер

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Зю Зигмунд

Композитор: Берт Вреде

Место и время постановки: Театр «Резиденц», Мюнхен, премьера 21 июня 2007 года.

Исполнители:

Войцек — Йенс Харцер

Мари — Джулиана Кёлер

Доктор — Вернер Вёльберн

Капитан — Райнер Бок

Название: Гамлет



Автор: Уильям Шекспир

Переводчик: Хайнер Мюллер

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Беттина Вальтер

Композитор: Берт Вреде

Драматург: Себастьян Хубер

Место и время постановки: представлен на Зальцбургском фестивале, премьера 26 июля 2000 года, в дальнейшем шёл на сцене Штуттгартского Государственного театра, премьера 29 сентября 2000 года

Исполнители:

Гамлет — Самуэль Вайс

Король — Маркус Кэлвин

Королева — Ренате Йетт

Полоний — Бернхард Байер

Офелия — Йоханна Вокалек

Лазрт — Андреас Шлагер

Кушей, оперы

Название: Фиделио



Композитор: Людвиг ван Бетховен

Либретто: Йозеф Зоннлейтнер

Диалоги: Штефан фон Брейнинг, Георг Фридрих Трейчке

Новые диалоги: Йозеф Зоннлайтнер

Дирижер: Ашер Фиш

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Гизела Шторх

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Клаус Цеелайн, Хельга Утц

Место и время постановки: Государственная опера Штуттгарта, премьера 15 марта 1998 года

Исполнители:

Леонора — Нина Стемме (ввод)

Флорестан — Курт Штрайт (ввод)

Дон Фернандо — Лука Пизарони (ввод)

Дон Пицарро — Брин Тервель (ввод)

Рокко — Гюнтер Гройссбёк (ввод)

Жакино — Станислас де Барбейрак (ввод)

Марселлина — Ханна-Элизабет Мюллер (ввод)

Оркестр и хор Михайловского театра

Название: Дон Жуан



Композитор: Вольфганг Амадей Моцарт

Либретто: Лоренцо да Понте

Дирижер: Кристофер Мулдс

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеегрубер

Художник по костюмам: Хайде Кастлер

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Себастьян Хубер, Ганс Томалла

Место и время постановки: представлен на Зальцбургском фестивале, премьера 27 июля 2002 года. Возобновления: 2003, 2006

Исполнители:

Дон Жуан — Томас Хэмпсон

Лепорелло — Ильдебрандо д'Арканджело

Донна Анна — Кристине Шефер

Донна Эльвира — Мелани Динер

Церлина — Кейт Линдси (ввод)

Дон Оттавио — Михаэль Шаде

Мазетто — Лука Пизарони

Оркестр и хор Мариинского театра

Название: Милосердие Тита



Композитор: Вольфганг Амадей Моцарт

Либретто: Катерино Маццола, по либретто Пьетро Метастазιο

Дирижер: Кристофер Мулдс

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Йенс Килиан

Художник по костюмам: Беттина Вальтер

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Регула Рапп, Марион Тидтке

Место и время постановки: представлен на Зальцбургском фестивале, премьера 06 августа 2003 года, возобновление: 2006

Исполнители:

Тит Веспасиан — Михаэль Шаде

Вителлия — Доротея Рёшман

Секст — Кейт Линдси (ввод)

Анний — Ханна-Элизабет Мюллер (ввод)

Сервилия — Аня Хартерос (ввод)

Публий — Лука Пизарони

Оркестр и хор Мариинского театра

Название: Русалка



Композитор: Антонин Дворжак

Либретто: Ярослав Квапил

Дирижер: Иржи Белохлавец

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Хайди Хакль

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Олаф А. Шмитт

Место и время постановки: Баварская Государственная опера (Мюнхен), премьера 23 октября 2010 года, в репертуаре

Исполнители:

Русалка — Кристине Ополэйс

Принц — Михаэль Шаде (ввод)

Водяной — Гюнтер Гройссбёк

Баба-Яга (колдунья) — Янина Бехле

Иноземная княжна — Надя Крастева

Оркестр и хор Михайловского театра

Field Code Changed

Field Code Changed

Название: Сила судьбы



Композитор: Джузеппе Верди

Либретто: Франческо Мария Пьяве

Дирижер: Ашер Фиш

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Хайди Хакль

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Олаф А. Шмитт, Бенедикт Штампфли

Место и время постановки: Баварская Государственная опера (Мюнхен), премьера 22 декабря 2013 года, до сих пор в репертуаре театра.

Исполнители:

Маркиз ди Калатрава/падре Гуардиано — Виталий Ковалёв

Донна Леонора — Аня Хартерос

Дон Альваро — Йонас Кауфман

Дон Карлос ди Варгас — Людовик Тезье

Прециозилла — Надя Крастева

Фра Мелитоне — Амброджо Маэстри

Оркестр и хор Мариинского театра

Field Code Changed

Field Code Changed

Field Code Changed

Название: Идоменей



Композитор: Вольфганг Амадей Моцарт

Либретто: Джованни Баттиста Вареско

Дирижер: Кристофер Мулдс

Режиссёр: Мартин Кушей

Сценография: Аннетт Муршетц

Художник по костюмам: Хайде Кастлер

Художник по свету: Райнхард Трауб

Драматург: Олаф А. Шмитт

Место и время постановки: Королевский Оперный театр Ковент-Гарден (Лондон), премьера 2 ноября 2014 года, последний показ 24 ноября 2014 года (совместная постановка с Лионской оперой. В Лионе был представлен с 23 января по 06 февраля 2015 года)

Исполнители:

Идоменей — Курт Штрайт (ввод)

Идамонт — Франко Фаджоли

Электра — Аня Хартерос (ввод)

Илия — Софи Биван

Арбак — Станислас де Барбейрак

Голос — Томас Хэмпсон

Оркестр и хор Мариинского театра

Field Code Changed

Field Code Changed

Field Code Changed

Field Code Changed

Field Code Changed

Field Code Changed

Другие режиссеры, оперы

Название: Воцек



Композитор: Альбан Берг

Либретто: Альбан Берг по драме Георга Бюхнера

Дирижер: Теодор Курентзис

Режиссёр: Дмитрий Черняков

Сценография: Дмитрий Черняков

Место и время постановки: Большой театр (Москва), премьера 24 ноября 2009 года.

Исполнители:

Воцек — Георг Нигль

Мари — Марди Байерс

Капитан — Максим Пастер

Доктор — Петр Мигунов

Оркестр и хор Михайловского театра

Название: Русалка



Композитор: Антонин Дворжак

Либретто: Ярослав Квапил

Дирижер: Иржи Белохлавец

Режиссёр: Свен-Эрик Бехтольф

Сценография: Рольф Глиттенберг

Художник по костюмам: Марианне Глиттенберг

Художник по свету: Юрген Хоффман

Место и время постановки: Венская Государственная опера, премьера 26 января 2014 года, до сих пор в репертуаре театра

Исполнители:

Русалка — Кристине Ополайс (ввод)

Принц — Михаэль Шаде

Водяной — Гюнтер Гройссбёк

Баба-Яга (колдунья) — Янина Бехле

Иноземная княжна — Надя Крастева (ввод)

Оркестр и хор Михайловского театра

Field Code Changed

Field Code Changed

Другие режиссеры, драма

Название: Hamlet/Machine



Автор: Уильям Шекспир

Адаптация: Хайнер Мюллер

Режиссёр: Хайнер Мюллер

Сценография: Эрих Вондер

Место и время постановки: Deutsches Theater (Берлин), премьера — март 1990 года.

Длительность спектакля: 7,5-8 часов

Исполнители:

Гамлет — Ульрих Мюэ

Гертруда — Дагмар Манцель

Офелия — Маргарита Бройх

Клавдий — Йорг Гудцун

Название: Дни веселья в Аранжуэце



Автор: Петер Хандке

Режиссёр: Люк Бонди

Сценография: Амина Хандке

Художник по костюмам: Ева Дессекер

Художник по свету: Доминик Брюгьер

Место и время постановки: театр Академии для фестиваля Венские недели (Wiener Festwochen), премьера 15 мая 2012 года.

Исполнители: Йенс Харцер, Дёрте Лисевски

Название: Дон Карлос, инфант испанский



Автор: Фридрих Шиллер

Режиссёр: Андреа Брет

Сценография: Мартин Цеттгрубер

Художник по костюмам: Франсуаза Клавель

Композитор: Берт Вреде

Художник по свету: Александр Коппельман

Драматург: Вольфганг Винс

Место и время постановки: Городской театр, Вена, премьера 30 апреля 2004 года

Исполнители:

Дон Карлос — Филипп Хаусс

Филипп II — Свен-Эрик Бехтольф

Маркиз Поза — Денис Петкович

Елизавета Валуа — Йоханна Вокалек

Принцесса Эболи — Кристиана фон Пёльниц

Великий Инквизитор — Элизабет Орт

Название: Сонеты Шекспира



Автор: Уильям Шекспир

Перевод: Криста Шюнке, Мартин Флёршингер

Режиссёр: Роберт Уилсон

Композитор: Руфус Уэйнрайт

Дирижер: Штефан Рагер

Сценография: Роберт Уилсон

Художник по костюмам: Жак Рейно

Художник по свету: Роберт Уилсон

Драматург: Ютта Ферберс

Место и время постановки: театр «Берлинский ансамбль», премьера 12 апреля 2009 года.

Исполнители: Кристина Дрехслер, Анке Энгельсман, Рут Глэсс, Анна Грэнцер, Урсула Хёпфнер-Табори, Трауте Хёсс, Инге Келлер, Сильви Рорер, Дежан Буцин, Юрген Хольц, Кристофер Нелл, Сабин Тамбреа, Георгиос Циваноглу

Ниже приведено расписание фестивальных событий.

Легенда:

Красный — премьера

Жёлтый — драматические спектакли Мартина Кушея

Оранжевый — оперные спектакли Мартина Кушея

Зелёный — оперные спектакли других режиссёров

Синий — драматические спектакли других режиссёров

Фиолетовый — лекции

Серый — кулинарные мастер-классы

ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ — первый спектакль серии (премьера на фестивале)

Расписание

Все лекции проходят на территории того же театра, где соответствующий спектакль.

Перед премьерой предполагается длительный репетиционный период; в последнюю неделю перед премьерой репетиции переносятся на сцену Мариинского-2. Остальные спектакли монтируются на сценах в течение 1–3 дней перед спектаклем в зависимости от сложности. Активно используются карманы и глубокий арьер сцены Мариинского театра.

Длительность спектаклей указана приблизительно.

пт, 1 апр 2016 Открытие фестиваля

■ 13:00 — 17:00

Открытие выставки с участием авторов + лекция Аи Макаровой о Кушее, опере и кулинарии

Место: Государственный Эрмитаж, Главный штаб, Дворцовая пл., 6/8, лит А, Санкт-Петербург, Россия

- 19:00 — 23:00 ПРЕМЬЕРА: Верди — ФАЛЬСТАФ — Кушей
Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия

сб, 2 апр 2016

- 13:00 — 17:00
Кулинарный мастер-класс по рецептам Верди и Кушея;
при участии Кушея
- 19:00 — 23:00 ПРЕМЬЕРА: Верди — ФАЛЬСТАФ — Кушей
Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия

вс, 3 апр 2016

- 12:00 — 20:00 HAMLET/MACHINE — Мюллер
Место: Александринский театр, пл. Островского, 6, Санкт-Петербург, Россия, 191011

пн, 4 апр 2016

- 20:00 — 23:00 Русалка — Кушей
Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011

вт, 5 апр 2016

- 20:00 — 23:00 РУСАЛКА — Кушей
Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011

ср, 6 апр 2016

■ 20:00 — 23:00 ВОЦЦЕК — Черняков

*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

чт, 7 апр 2016

■ 18:00 — 19:30 Лекция Дмитрия Чернякова (режиссёр)

■ 20:00 — 23:00 Воццек — Черняков

*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

пт, 8 апр 2016

■ 20:00 — 23:00

ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРЫ ФОН КАНТ — Кушей

*Место: Новая сцена Александринского театра,
наб. реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия*

сб, 9 апр 2016

■ 12:00 — 15:00 ДОН КАРЛОС — Брет

*Место: Александринский театр, пл. Островского, 6,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

■ 17:30 — 19:30

Лекция Георга Диеса (журналист, автор книги о Кушее)

■ 20:00 — 23:00 ДОН ЖУАН — Кушей

*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

вс, 10 апр 2016

- 12:00 — 15:00 ДНИ ВЕСЕЛЬЯ В АРАНЖУЭЦЕ — Бонди
*Место: Новая сцена Александринского театра, наб.
реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия*
- 20:00 — 23:00 Дон Жуан — Кушей
*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

пн, 11 апр 2016

- 20:00 — 23:00 Дон Карлос — Брет
*Место: Александринский театр, пл. Островского, 6,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

вт, 12 апр 2016

- 20:00 — 23:00 РУСАЛКА — Бехтольф
*Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

ср, 13 апр 2016

- 20:00 — 23:00 МИЛОСЕРДИЕ ТИТА — Кушей
*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

чт, 14 апр 2016

- 20:00 — 23:00 Милосердие Тита — Кушей
*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

пт, 15 апр 2016

- 20:00 — 23:00 Петра фон Кант — Кушей
*Место: Новая сцена Александринского театра, наб.
реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия*

сб, 16 апр 2016

- 12:00 — 15:00 СОНЕТЫ ШЕКСПИРА — Уилсон
*Место: Александринский театр, пл. Островского, 6,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*
- 15:30 — 17:30 Лекция Роберта Уилсона (режиссёр)
- 20:00 — 23:00 Русалка — Бехтольф
*Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

вс, 17 апр 2016

- 12:00 — 15:00 ВОЙЦЕК — Кушей
*Место: Новая сцена Александринского театра, наб.
реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия*
- 20:00 — 23:00 ИДОМЕНЕЙ — Кушей
*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

пн, 18 апр 2016

- 20:00 — 23:00 Идоменей — Кушей
*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

вт, 19 апр 2016

■ 20:00 — 24:00 ГАМЛЕТ — Кушей

*Место: Александринский театр, пл. Островского, 6,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

ср, 20 апр 2016

■ 20:00 — 24:00 Дни веселья в Аранжуэце — Бонди

*Место: Новая сцена Александринского театра, наб.
реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия*

чт, 21 апр 2016

■ 18:00 — 19:30 Лекция Олафа А. Шмитта (драматург)

■ 20:00 — 24:00 Гамлет — Кушей

*Место: Александринский театр, пл. Островского, 6,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

пт, 22 апр 2016

■ 20:00 — 23:00 СИЛА СУДЬБЫ — Кушей

*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

сб, 23 апр 2016

■ 12:00 — 15:00 ФИДЕЛИО — Кушей

*Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1,
Санкт-Петербург, Россия, 191011*

■ 16:00 — 19:00 Лекция Мартина Цеттгрубера (сценограф)

■ 20:00 — 23:00 Сила судьбы — Кушей

*Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,
Россия*

вс, 24 апр 2016 Закрытие фестиваля

■ 12:00 — 15:00 Фиделио — Кушей

Место: Михайловский театр, пл. Искусств, 1,

Санкт-Петербург, Россия, 191011

■ 16:00 — 19:00 Лекция Мартина Кушея

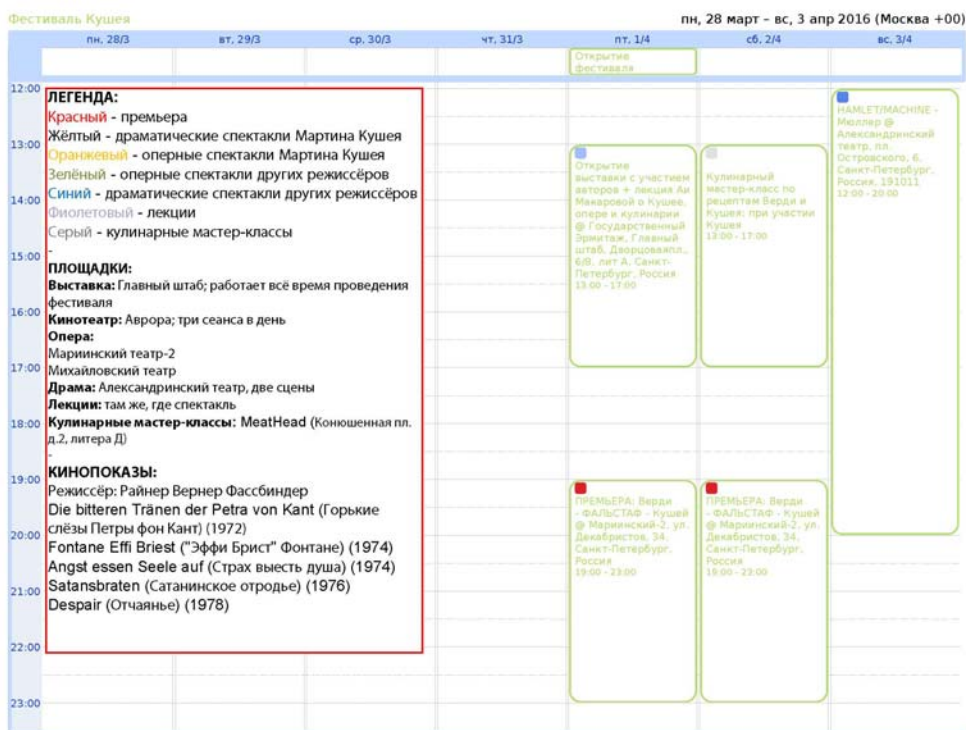
■ 20:00 — 23:00

Закрытие: ПРЕМЬЕРА: Верди — ФАЛЬСТАФ — Кушей

Место: Мариинский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург,

Россия

Для наглядности мы также предлагаем программу фестиваля в виде планинга:



Фестиваль Кушера

пн, 4 апр - вс, 10 апр 2016 (Москва +00)

	пн, 4/4	вт, 5/4	ср, 6/4	чт, 7/4	пт, 8/4	сб, 9/4	вс, 10/4
12.00						<p>ДОН КАРЛОС - Брет Ф Александринский театр, пл. Островского, 6, Санкт-Петербург, Россия, 191011 12.00 - 15.00</p>	<p>ДНИ ВЕСЕЛЫЯ В АРАНЖУЭ - Бонди Ф Новая сцена Александринского театра, наб. Реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия 12.00 - 13.00</p>
13.00							
14.00							
15.00							
16.00							
17.00							
18.00				<p>Лекция Дмитрия Чернякова (режиссер) 18.00 - 19.30</p>		<p>Лекция Георга Дюсса (журналист, автор книги о Кушере) 17.30 - 19.30</p>	
19.00							
20.00	<p>Русалка - Кушера Ф Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011 20.00 - 23.00</p>	<p>РУСАЛКА - Кушера Ф Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011 20.00 - 23.00</p>	<p>ВОЩЕК - Черняков Ф Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20.00 - 23.00</p>	<p>Вощек - Черняков Ф Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20.00 - 23.00</p>	<p>ГОРЬКИЕ СЛЕЗЫ ПЕТРА ФОН КАНТ - Кушера Ф Новая сцена Александринского театра, наб. Реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия 20.00 - 23.00</p>	<p>ДОН ЖУАН - Кушера Ф Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20.00 - 23.00</p>	<p>Дон Жуан - Кушера Ф Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20.00 - 23.00</p>
21.00							
22.00							
23.00							

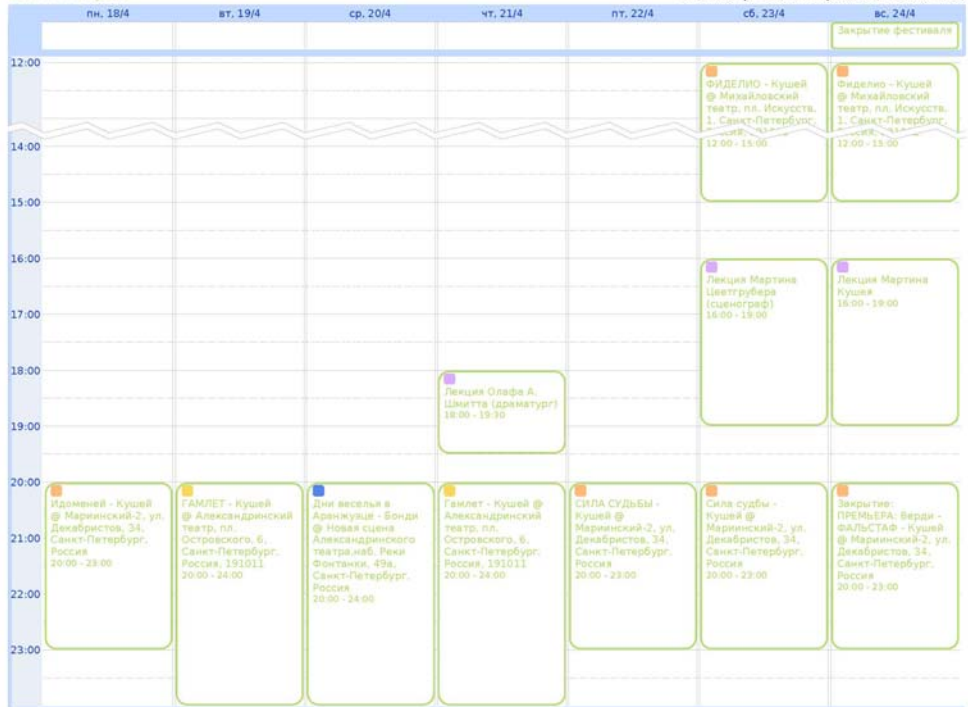
Фестиваль Кушера

пн, 11 апр - вс, 17 апр 2016 (Москва +00)

	пн, 11/4	вт, 12/4	ср, 13/4	чт, 14/4	пт, 15/4	сб, 16/4	вс, 17/4
12:00						<p>СОНЕТЫ ШЕКСПИРА - Уилсон @ Александрийский театр, пл. Островского, 6, Санкт-Петербург, Россия, 191011 12:00 - 15:00</p>	<p>ВОЙДЕК - Кушера @ Новая сцена Александрийского театра, наб. Реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия 12:00 - 15:00</p>
13:00							
14:00							
15:00							
16:00					<p>Лекция Роберта Уилсона (режиссёр) 16:30 - 17:30</p>		
17:00							
18:00							
19:00							
20:00	<p>Дон Карлос - Брет @ Александрийский театр, пл. Островского, 6, Санкт-Петербург, Россия, 191011 20:00 - 23:00</p>	<p>РУСАЛКА - Бектольфов @ Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011 20:00 - 23:00</p>	<p>МИЛОСЕРДИЕ ТИТА - Кушера @ Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20:00 - 23:00</p>	<p>Милосердие Тита - Кушера @ Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20:00 - 23:00</p>	<p>Петра фон Кант - Кушера @ Новая сцена Александрийского театра, наб. Реки Фонтанки, 49а, Санкт-Петербург, Россия 20:00 - 23:00</p>	<p>Русалка - Бектольфов @ Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, Россия, 191011 20:00 - 23:00</p>	<p>ИДОМОНЕЙ - Кушера @ Маринский-2, ул. Декабристов, 34, Санкт-Петербург, Россия 20:00 - 23:00</p>
21:00							
22:00							
23:00							

Фестиваль Кушея

пн, 18 апр - вс, 24 апр 2016 (Москва +00)



ВЫСТАВКА

Выставочные объекты:

Kimmo Schroderus / Киммо Шрёдерус

Laajentuja (Расширитель), инсталляция, 2004

Сталь

Размеры меняются в зависимости от размещения (не более 20 м)



ZIMOUN

1. Кинетическая скульптура, 2013 год

60 капельниц, вода, огонь, металлический лист 20 x 20 x 4 см



Видео: <https://vimeo.com/65474872>

Field Code Changed

2. Кинетическая скульптура, 2013 год

186 электромоторов, ватные шарики, картонные коробки 60 x 60 x 60 см

Диаметр 4,9 м x 6 м в высоту



Видео: <https://vimeo.com/86772565>

Field Code Changed

Doris Salcedo / Дорис Сальседо

1. Untitled / Без названия, инсталляция

2013

Мужские сорочки, металлические сетки, глина. В пяти частях.

Размеры: 178,3 x 231 x 26,3 см





2. Untitled / Без названия, инсталляция

2007-2008

Дерево, цемент, металл





Monica Bonvicini / Моника Бонвичини

1. Never Again, инсталляция, 2005

Стальные леса, чёрная кожа, чёрные мужские ремни, стальные цепи, зажимы
350 x 1600 x 1100 см



2. Legscutout, 2015

Коллажи (бумага). Три панно примерно 200 x 150 см



3. Light Me Black, инсталляция, 2009

144 светодиодные лампы, крепления из белого металла, стальные опоры,
электрокабели, 2 выключателя, стальные цепи

160 x 550 x 140 см (высота может быть изменена)

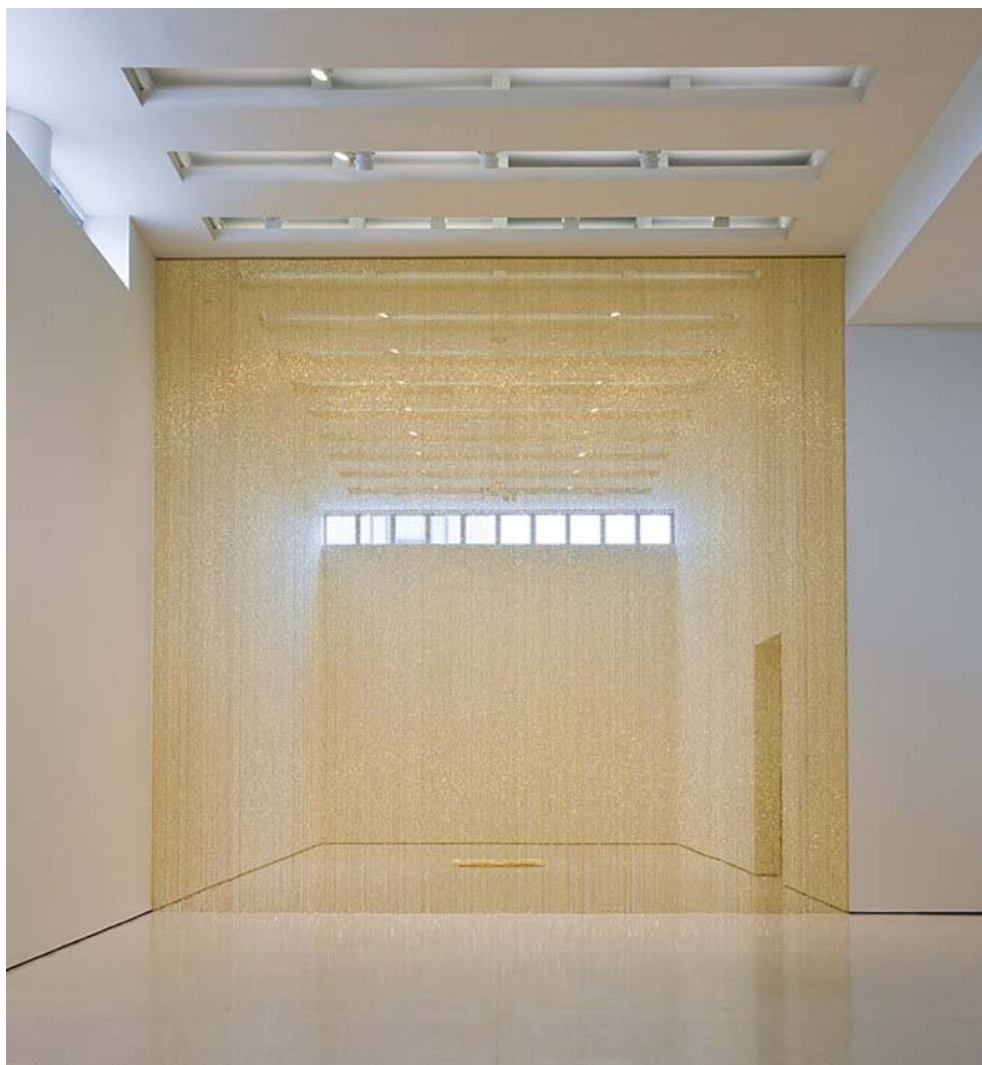


Felix Gonzalez-Torres / Феликс Гонсалес-Торрес

Untitled (Golden), инсталляция, 1995

Бисерные нити, крепления

Параметры меняются в зависимости от размещения



ПРИЛОЖЕНИЕ 4: ВЕЗДЕСУЩАЯ СМЕРТЬ И НИЖНЕЕ БЕЛЬЕ.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Наблюдение о спектакле Мартина Кушея «Дон Жуан»



Занавес «Дон Жуана» Мартина Кушея на Зальцбургском фестивале⁷⁷ был вполне узнаваем.



Это плакат сети магазинов нижнего белья *Palmers*⁷⁸. Использовался в рекламных кампаниях фирмы с конца 1990-х до 2008 гг.⁷⁹ (съёмка 1997 года⁸⁰).

⁷⁷ См. напр.: Gilks, John. Don Giovanni in the 21st century [Электронный ресурс] // Operaramblings. John's opera ramblings: персональный сайт. URL: <https://operaramblings.wordpress.com/2012/04/02/don-giovanni-in-the-21st-century/> (дата публикации: 02.04.2012)

А в буклете спектакля *Palmers* благодарят «за поддержку» (*Unterstützung*) [Don Giovanni II, 4] — формула, которая не обязательно предполагает наличие денежной субсидии, однако может использоваться и в таком значении⁸¹. Однако критика отреагировала вполне однозначно: «Еще во времена своих ранних театральных экспериментов в австрийском Граце Кушей зарекомендовал себя большим знатоком дамского белья и конца света: внешняя атрибутика интимного с одной стороны, неизбежность катастрофы — с другой. Едва ли не в каждой его постановке есть всепроникающее бюрократическое равнодушие, которое либо идет рука об руку с анонимной, предельно деперсонализированной, эксцентричной сексуальностью, либо принимает ее форму. Герои Кушей ищут и не находят друг друга на фоне лоснящейся плоти той или иной степени обнаженности. Когда Кушей приехал ставить «Дон Жуана» в Зальцбурге, его слава бежала впереди него. Заглавную роль в спектакле исполнил Томас Хэмпсон, а в роли донны Анны триумфально дебютировала Анна Нетребко. Одним из спонсоров постановки выступила немецкая компания *Palmers* — производитель нижнего белья премиум-класса.» [Levin, 54]

Фестиваль, со своей стороны, попытался размежеваться с *Palmers* эксплицитно ещё в 2004 году: «Анна Штрабергер принимает руководство связями с общественностью драматической части Зальцбургского фестиваля. Ещё во время её работы пресс-секретарем концерна *Palmers*, Штрабергер обеспечивала взаимодействие с режиссёром Марином Кушеем, который

⁷⁸ Über Palmers [Электронный ресурс] // Palmers Textil AG: официальный сайт. URL: http://www.palmers.at/Ueber-Palmers/action=content.html/site=ueber_palmers (дата обращения: 29.03.2016)

⁷⁹ lingerie love: Lena Hoschek for Palmers [Электронный ресурс] // The fashion/culture blog "Lola Channing": персональный сайт. URL: <http://lolacestmoi.blogspot.ru/2015/10/lingerie-love-lena-hoschek-for-palmers.html> (дата публикации: 09.10.15)

⁸⁰ Christmann, Holger. Die Strumpfhosen von Salzburg [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/werbung-die-strumpfhosen-von-salzburg-171315.html> (дата публикации: 29.07.2002)

⁸¹ Примечательно при этом, что на DVD, вышедшем в 2006 году, о *Palmers* нет ни слова ни в буклете к диску, ни в титрах.

для своей невеселой постановки "Дон Жуана" на Зальцбургском фестивале 2002 года использовал рекламный плакат *Palmers* в качестве декорации. Штарбергер подчёркивает, что при этом речь не шла ни о каком спонсорстве или продакт-плейсменте, а Кушей сам выбрал плакат большого формата.»⁸²

Следует отметить ещё два обстоятельства.

Во-первых, рецепцию рубрики: «О чем еще осталось сказать: о донне Эльвире, которую виртуозно исполнила Мелани Динер; о вездесущей смерти, воплощенной в группе "Сестер Прозерпины", которые одеты в одно только нижнее белье, похожее на белье фирмы *Palmers*; о Венском филармоническом оркестре, который выступил в диапазоне от "смело" до "ослепительно".»⁸³ То есть: нижнее бельё на персонажах узнаваемо; при этом вопрос о том, «настоящее» оно или только напоминает бельё от *Palmers*, не ставится — эффект срабатывает независимо от этого.

Во-вторых, связь рекламной кампании *Palmers* с темой Дон Жуана: «Затек»⁸⁴ объясняет, как создавалась серия рекламных фото в марте 1997 года: "В то время популярными были чулки цвета кожи, и чем тоньше, тем лучше. Так что нам предстояло рекламировать новый продукт под названием *Skin* <"кожа">, и главный вопрос был — "как это продемонстрировать?" И мы решили показать девушек с разным цветом кожи, на которых не надето ничего, кроме чулок. Фото, которое получилось таким, как задумал Затек, оказалось не слишком характерно для рекламных кампаний *Palmers*. Основным принципом их рекламы всегда было показывать сильных женщин, которые с плаката разглядывают зрителя так, словно сами контролируют

⁸² Straberger macht PR für Salzburger Festspiele. Neue Aufgaben für Anna Straberger beim Schauspiel der Salzburger Festspiele. [Электронный ресурс] // HORIZONOnline: интернет-портал. URL: <http://www.horizont.at/home/news/detail/straberger-macht-pr-fuer-salzbuerger-festspiele.html?cHash=b8b0ee371d138aa4a38eca4ae5103f42> (дата публикации: 13.09.2014)

⁸³ Hagmann, Peter. Nachtstück, in tagheller Gegenwart: Mozarts "Don Giovanni" an den Salzburger Festspielen [Электронный ресурс] // Neuen Zürcher Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.nzz.ch/article8B2ZU-1.412462> (дата публикации: 29.07.2002)

⁸⁴ Кристиан Затек — креативный директор рекламного агентства, которое делало эту фотосессию и плакат для *Palmers*.

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

ситуацию. А фото этих пяти девушек, как признает сам Затека, получилось "резко уязвимым". Они лежат там, по словам Затека, "словно шоколадные ломтики на витрине", или "словно суши на конвейере". И это для Затека оказывается ключом к пересечению этой фотографии и личности Дон Жуана, "который потребляет девушек, как на конвейере".»⁸⁵ Здесь есть еще одна неясность: знал ли Кушей о существовании такой ассоциации у автора фотографии?

Перевод с английского и немецкого: Екатерина Бабурина, Татьяна Белова, Ольга Макарова

⁸⁵ Christmann, Holger. Die Strumpfhosen von Salzburg [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/werbung-die-strumpfhosen-von-salzburg-171315.html> (дата публикации: 29.07.2002)

ПРИЛОЖЕНИЕ 5: ПЕРЕВОД ТЕКСТА ИЗ БУКЛЕТА К СПЕКТАКЛЮ «ДОН ЖУАН»⁸⁶

Заметки к подготовке постановки «Дона Жуана» Мартина Кушея

Автор: Себастьян Хубер

Перевод с немецкого: Анастасия Пахомова

Откуда это — «отсюда»?

Когда Дон Жуан в маске своего слуги Лепорелло встречается преследователя Мазетто, то отвечает на вопрос о своем местонахождении: *Lontan non fia*⁸⁷ *di qua* (он не может быть далеко отсюда). С одной стороны, это шутливая правда, с другой стороны, это точно для всей оперы, которая пронизана вездесущим присутствием главного героя (даже там, где его нет в настоящее время). Эту фразу в целом можно было бы использовать для (само)описания героя, странно неуловимого, способ существования которого — это маскарад и растворение в других. В конце концов «он не может быть далеко отсюда» — это также некомфортное чувство, которое настигает исполнителя роли Дон Жуана. Непостижимость и невероятность героя всегда указывает на неуверенную точку зрения слушателя / наблюдателя: далеко отсюда он не может быть, — но откуда это «отсюда»?

Размер имеет значение

В «Дон Жуане» Новое время, притесненное браком, функциональной экономикой и благоразумными правилами, несет специфическое восприятие принципов Просвещения в городском обществе XIX века, историческую победу над прежним режимом, который тесно связал свободный доступ к материальным (эротическим) ресурсам и передающуюся из поколения в

⁸⁶ Huber, Sebastian. Notizen aus den Vorarbeiten zu Martin Kušej's Don Giovanni-Inszenierung // Don Giovanni: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2003. Pp. 7-10

⁸⁷ *Fia* — устаревшая форма будущего времени глагола *essere* (быть), подразумевающая не обязательное наступление события, а лишь вероятность его наступления. Так что грамматически корректный перевод реплики звучал бы «далеко отсюда он не должен был бы быть» или «далеко отсюда он не сможет быть».

поколение принадлежность семьи к определенному классу. Честность и серьезность, определенное и взаимное чувство — это ценности новой концепции любви между двумя людьми, которые провозглашают себя свободными для отношений друг с другом единицами. Впервые брак и любовь не воспринимаются как исключаящие друг друга формы человеческого сосуществования, эмоциональные и экономические аспекты совместной жизни связаны и уживаются доселе неизвестным образом. Тем не менее фантазия не перестала существовать, как не перестал существовать и Дон Жуан, представитель пережитого старого порядка, которому эти ценности чужды. Он представляет и ностальгическую тоску, хоть и не в первую очередь (потому что возможность праздновать историческую победуснова и снова была бы слишком большой удачей) и не непосредственно (потому что Дон Жуан все еще представлял угрозу и до некоторой степени должен быть побежден). В Дон Жуане обыватель издавна видит себя как бесцеремонного, неосторожного и расточительного смельчака, от него он берет ушедший либертинский блеск, полноту власти, для себя (обывателя) недостижимую, и совершенство формы, другими словами — потенцию. Дон Жуан удовлетворяет исторически ставшую ложной страсть к размеру, хоть и в стадии упадка. Поэтому уже двести лет мы показываем его себе и посылаем обратно в ад.

Секс продается

Сегодня нет основательной разницы между мещанской экономикой и бесцеремонным либертинажем. Наоборот, сексуальная свобода стала существенной частью общества. Голливуд больше не зарабатывает столько денег на своей продукции, основанной на «любовном интересе» и создании, точнее совместном ведении семьи, сколько зарабатывает американская порноиндустрия. Сексуальный переворот был связан с отказом от капитализма, и теперь он снова здесь, взятый, оправданный, эксплуатированный и защищенный тем же капитализмом, который возникает

в помолодевшей форме и теперь еще под именем «либерализма» (Жан-Клод Гильбо). Это значит, что не только любовь стала товаром (она была им еще в соревновании со свободой, равенством, дружбой, которые есть в современном понимании), а что переход границы тоже стал частью рынка.

Кто умер, вы или старик?

Возможно, нужно было на мгновение позволить себе «неисторическую» перспективу, чтобы приблизить фигуру Дон Жуана. Тогда он был бы не осколком обреченной на гибель системы, которую было бы немного жаль терять, а одним из мещан из его собственного окружения. Сейчас, в отличие от 1787 года, мещанское общество не устанавливается, а уходит. Дон Жуан кажется сегодня возможным представителем XXI века: красивый, образованный, без морального сомнения, богатый, без иллюзий о ценности чувств. Безразличный, преданный гедонизму, довольствующийся наиболее быстрым удовлетворением. Что может его остановить? Должен ли он создать себе скучный старый набор добродетельных несчастий, за который до сих пор беспомощно цепляется давно распадающееся общество? Он не готов сострадать. Нужно избавить Дон Жуана от романтического образа (поиск Бога, смертельная тоска, магическая эротика и т. д.), чтобы снова иметь возможность судить его масштаб, в смысле монструозность. Не стоит использовать его в утопии, которой у него нет, когда на полном серьезе ставится вопрос о свободе, которая является главной темой оперы. Представления о свободе, которые мы себе составляем, неразрывно связаны с достижениями 1789 года. Что из этого вышло, мы можем сегодня подвергнуть проверке в «Дон Жуане». Реакции на его безоговорочные требования свободы дают также понять в этой перспективе, как схожи впечатляющий испуг просвещенного общества от самого себя и от собственной плохо реализованной утопии. Испуг завораживает, и граница, на которой он существует, имеет короткое холодное имя — смерть.

Смерть может подождать

Смерть — это последняя проверка человеческой свободы. В «Дон Жуане» всё вращается вокруг смерти. Как паук в паутине, она всегда в центре происходящего. Все начинается с убийства и заканчивается смертью убийцы. Первые такты увертюры заражены смертью, и они возвращаются в финале. Там они впервые раскрываются в полной мере своего значения, которого они уже никогда не потеряют. *Da capo*.

Порядок, которому противостоит Дон Жуан, пытается игнорировать смерть, и экономит свои средства, потраченные на единение и распределение. Поэтому он направлен на ограничение, упорство, достижение лучшего решения, наконец на очерствение, и, таким образом, порядок принимает свое участие в смерти. Смерть приходит в него только как постоянная угроза, как штраф, это превосходное средство. Отрицание этого порядка называется в конечном счете отрицанием смерти. «Согласие со смертью — это согласие с хозяевами над смертью: с полисом, государством, природой или богом.» (Герберт Маркузе) Дон Жуан следует этой логике, он отказывается даже не умирать, он до последнего бесстрашен. От чего он отказывается, так это менять раскаяние на спасение на этом рубеже. Если обращаться к теологии, он отказывается от искупления. Так он оставляет скандал смерти открытым.

Эликсир жизни

Постоянной угрозе смерти сегодня противостоят многообразные привлекательные и доступные платы и замены. Появляется не свобода смерти, а свобода от смерти. В романе Бальзака «Эликсир жизни» Дон Жуан просит своего сына на смертном одре сразу после его кончины втереть живительную настойку. Из недоверия он ему не выдает действие средства, и сын при первых признаках оживления отца роняет бутылочку с жидкостью от страха, план удастся только частично. Дон Жуан наказан своим высокомерием, которое хочет понимать смерть только как техническую

проблему, — он становится полутрупом. Верящее в чудо общество несет его в церковь, где живая голова на мертвом теле проклинает своего бога.

Постоянная Прада

Мода, планирование семьи, биотехника, эстетическая хирургия работают на продолжение жизни, на не-умирание, на постоянство. «Модистка Ламор» (Рильке) — декоратор этого общества. Ее коллекции обязаны моменту, сильнейшему впечатлению одного мгновения. Мода (как и реклама) хочет и должна быть витальной, впечатляющей и абсолютно современной. Мода все время пытается победить смерть с помощью трюков. Своей быстрой сменой она обходит и отрицает медленное умирание, болезненное разрушение, означающее старение. Мода не старится как тело, она исчезает. Она идет впереди смерти, делает ее смешной и несущественной. Мода означает красоту, витальность, бессмертие — на один сезон. Она громко оспаривает смерть и умирает каждый год. Это отрицание смерти Дон Жуан доводит до крайней степени, приглашая смерть к столу. При достижении этой последней черты все его эксцессы сводятся к отрицанию: отрицанию морали, отрицанию другого, отрицанию смерти. «"Нет" в конце такое фундаментальное, что нам не остается ничего другого, как следовать за Дон Жуаном. Мы презираем его и хотим, чтобы он исчез, но в то же время хотим его видеть дальше, потому что он напоминает нам о мечте, которая никогда не сможет стать реальностью: мечта, в которой можно развивать мир изнутри наружу одним большим эгоцентричным жестом и предаться иллюзии, что остальные — не человеческие существа сами по себе, но все только для нас в мире...» (Мартин Кушей).

ПРИЛОЖЕНИЕ 6: ПЕРЕВОД СТАТЬИ ИЗ БУКЛЕТА DVD

«ДОН ЖУАН»⁸⁸

ДОН ЖУАН

Автор: Ричард Фэйрман

Перевод с английского: Екатерина Бабурина

Под конец противоречивой эпохи Жерара Мортье в качестве интенданта руководство Зальцбургского фестиваля приняло решение вернуться к истокам. Программа, которую объявил следующий интендант Петер Ружичка, была призвана обновить связи фестиваля с его прошлым, запустив серию ежегодных новых постановок основных опер Моцарта. Ружичка уже тогда взял на прицел празднование 250-летия Моцарта в 2006 году: согласно его грандиозному и беспрецедентному плану, тогда в рамках фестиваля должны пройти постановки всех опер Моцарта. Что же до ежегодной серии, то первые две оперы из нее были доверены режиссеру Мартину Кушею и дирижеру Николаусу Арнонкуру, который за шесть лет до того, при Мортье, хлопнул дверью и перестал сотрудничать с фестивалем; а теперь по возвращении воссоединился с Венским филармоническим оркестром — его при Мортье тоже не привечали.

Первым плодом нового режима стала постановка «Дон Жуана», премьера которой состоялась в 2002 году. На следующий год постановку возобновили, а в 2006 году показали в рамках полного моцартовского цикла. К тому времени Арнонкур уже не участвовал в фестивале, и место за пультом занял Дэниел Хардинг, вследствие чего подход к музыке в постановке изменился кардинально: Арнонкуров «Дон Жуан» 2002 года был, пожалуй, самым медленным в новейшей истории; с появлением Хардинга спектакль пережил, можно сказать, настоящую трансформацию в плане темпа и динамики событий на сцене.

⁸⁸ Don Giovanni I, 7-8

Сменилось и более половины солистов. Оплотом первоначальной постановки был исполнитель главной роли, завсегдатай фестиваля Томас Хэмпсон — он остался на своем месте как ключевая фигура для презентации Дон Жуана как совершенно современного человека, самовлюбленного эгоцентрика, для которого каждая победа на сексуальном фронте — не более чем повод посмеяться. Однако теперь Хэмпсона окружили новые лица — это Кристина Шэфер в роли Донны Анны, Ильдебрандо Д'Арканджело в роли Лепорелло⁸⁹, Петр Бечала в роли Дона Оттавио и Изабель Байрактарян в роли Церлины. Из первоначального состава остались Лука Пизарони в роли Мазетто и Мелани Динер в роли Донны Эльвиры — ей повезло, что пытка сверхмедленным темпом в арии *Mi tradi*⁹⁰ с уходом Арнонкура прекратилась. Во всех иных отношениях спектакль остался верен исходному замыслу. К работе над операми Моцарта в Зальцбурге Кушей приступил, имея за плечами не одну едко провокационную постановку в Штутгарте; последней на тот момент была опера Франца Шрекера «Меченые», поданная как фильм ужасов. Чего бы Ружичка ни ожидал от Кушея, было очевидно, что этот режиссер не намерен возвращать Зальцбург к традиции ставить Моцарта в костюмах и декорациях XVIII века.

⁸⁹ Автор ошибается: Ильдебрандо д'Арканджело был исполнителем этой роли с самого начала, о чём красноречиво свидетельствуют официальные фотографии с премьерных спектаклей [2002 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1808/archivyear/2002>], ср. фотографии №1187 и 1193. Ошибка может быть связана с тем, что заменявший д'Арканджело 27 июля 2002 года Никола Уливьери попал на пиратскую аудиозапись (см. напр. [Gianandrea Navacchia. Don Giovanni a cenar teo — Moll, Hampson, Ulivieri, Harmoncourt [аудиозапись отрывка из оперы "Дон Жуан" (Зальцбургский фестиваль, 2002), сопровождающаяся кадрами из спектакля] // YouTube. Дата загрузки: 26.03.2010. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4fY3rBI_Jl4]).

⁹⁰ Составить представление о необычайно медленных темпах Арнонкура позволяет, например, запись: [Gianandrea Navacchia. In quali eccessi o Numi ... Mi tradi quell'alma ingrata - Diener, Harmoncourt [аудиозапись отрывка из оперы "Дон Жуан" (Зальцбургский фестиваль, 2002), сопровождающаяся кадрами из спектакля] // YouTube. Дата загрузки: 21.03.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NdBns7VETRo>]. Ария звучит почти на две минуты дольше, чем в записи Фуртвенглера [Приложение 19, 2].

Подход Кушей к режиссуре до предела современен в любом аспекте. Сцена Большого фестивального дворца требует от постановщиков либо полной лаконичности, либо пышности и насыщенности деталями. Кушей и художник-постановщик Мартин Цеттгрубер выбрали первый вариант. На фоне конструкции из белых concentрических кругов одетые по последней моде герои разыгрывают историю из наших дней. В их рациональном мире, где все имеет научное объяснение, нет места сверхъестественному. В финале Дон Жуан не отправляется в ад — он умирает от руки Лепорелло в окружении раздетых гламурных красавиц, «сестер Персефоны»⁹¹, которые искушали и преследовали его на протяжении всей оперы.

Премьеру «Дон Жуана» приняли неоднозначно, но в следующие сезоны публика больше прониклась заложенным в этом спектакле мощным современным посылом. Заглавный персонаж здесь лишен какого-либо романтического ореола и героического глянца. Он отвергает чувства других людей, таких же как он сам, и в итоге пытается отвергнуть даже самую смерть. «Мы презираем Дон Жуана и мечтаем от него избавиться, — говорит Мартин Кушей, — но всё равно хотим иметь его перед глазами, ведь он напоминает нам о мечте: о том, что можно перестроить весь мир в грандиозном эгоистическом порыве. Мы цепляемся за иллюзию, будто бы другие люди существуют не ради себя самих, а исключительно ради нас»⁹².

⁹¹ Автор снова ошибается: коллективный персонаж назван «сестрами Прозерпины» как в буклете к спектаклю [Don Giovanni, 3], так и в заключительных титрах DVD.

⁹² Ср. [Huber, Sebastian. Notizen aus den Vorarbeiten zu Martin Kušej's Don Giovanni-Inszenierung // Don Giovanni: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2003. Pp. 7-10, 10]: «"Нет" в конце такое фундаментальное, что нам не остается ничего другого, как следовать за Дон Жуаном. Мы презираем его и хотим, чтобы он исчез, но в то же время хотим его видеть дальше, потому что он напоминает нам о мечте, которая никогда не сможет стать реальностью: мечта, в которой можно развивать мир изнутри наружу одним большим эгоцентричным жестом и предаться иллюзии, что остальные — не человеческие существа сами по себе, но все только для нас в мире...»

Deleted: Персефоны

ПРИЛОЖЕНИЕ 7: РАЗГОВОРЫ О «ДОН ЖУАНЕ»⁹³

Перевод с немецкого и английского: Ольга Макарова

Мартин Кушей: Когда началась подготовка, для меня важнее всего были два момента. Прежде всего, введение: самая первая сцена и первый речитатив после убийства Командора, когда Лепорелло спрашивает Дон Жуана, кто умер — Дон Жуан или старик. Поскольку я привык к театральному мышлению и разработке концепций, я задумался об этом. Мне показалось любопытным то, что Дон Жуан тоже может быть мертв, и довольно быстро у меня сформировалось представление о том, что мой «Дон Жуан» во многом будет о смерти.

Роберт Ллойд (Командор): Командор необходим в сюжете «Дон Жуана», потому что Дон Жуан соблазнил (или изнасиловал — зависит от точки зрения) дочку Командора. Командор в ярости, он затевает драку с Дон Жуаном — и тот его убивает. Это задает эмоциональный тон всей опере, опере о последнем дне в жизни Дон Жуана, запускает каскад скверных происшествий, которые в итоге приводят к смерти Дон Жуана.

Кристина Шефер (донна Анна): Анна — самая молодая и наименее опытная из персонажей во всей опере. У нее в душе возникает конфликт из-за крайне сексуальной истории с Дон Жуаном. Этот вопрос постоянно всех волнует: было у них или не было? По ее воле или против ее воли? Поэтому она оказывается как бы соучастницей смерти своего отца.

Мелани Динер (донна Эльвира): Думаю, Эльвира импульсивная... Она непростой человек, глубокий. В ее характере много полутонов. Она точно знает, что ей нужно, но ей приходится осознать, что по ее не выйдет, что она не добьется того, чего хочет. Раньше так и было: если люди занимались сексом, они женились. У Эльвиры нет сомнений в такой схеме. Но ей не удастся ни удержать его, ни спасти. Она видит себя спасительницей.

Deleted: сюжета

Deleted: потому что

⁹³ Дополнительные видеоисточники, 2

Изабель Байракдарян (Церлина): Церлина — это интересная роль. Для меня она всегда была самой сильной женщиной в этой опере. Донну Анну соблазнил Дон Жуан; донну Эльвиру тоже соблазнил Дон Жуан; и только Церлине удастся разорвать порочный круг, она не боится Дон Жуана, поэтому он не имеет над ней власти.

Томас Хэмпсон (Дон Жуан): Для меня в «Дон Жуане» важнее всего то, что особенности, проблематика, вопросы — экзистенциальные вопросы — «Дон Жуана» касаются каждого из нас. Каждая женщина — Дон Жуан, и каждый мужчина — Дон Жуан. Потому что, на мой взгляд, добиться мира можно только разрешив вопросы бытия и эго. Мира не в смысле согласия, а в том, что касается природы или даже бога. Так кто же такой Жуан? Это может быть человек в толпе, ваш сосед в автобусе, или аристократ, живший в восемнадцатом веке, неважно — контекст «Дон Жуана» очень интересен, через него рассказывается история о мире запретов, наперекор которым идет Жуан. Это очень важно, но прежде всего Жуан — это мы.

Кушей: Мы хотели изобразить блестящий и холодный мир, который прежде всего определяется всемогуществом секса и идеей *selling with sex*. Это показалось естественным сочетать с эротической темой «Дон Жуана». Поэтому перед нами холодный мир, где люди продаются, и во главе угла стоят маркетинговые стратегии в сочетании с эротической компонентой, а смотрим мы на это через призму смерти. Момент наибольшего одиночества в опере — канцонетта Дон Жуана, которую мы играем в полной темноте.

Хэмпсон: Эта серенада во мраке оказалась очень интересной. Когда мне сказали, что так будет сделано, я подумал: лишь бы выпендриться. Но идея, что эти сложнейшие герои находятся в полном одиночестве — я стараюсь избежать слова *einsam*, потому что они не одиноки, они изолированы от остальных. И Мартин придумал просто сбросить Дон Жуана в черный ящик. Очень, очень здорово придумано. И когда свет снова зажигается, Жуан как бы не Жуан. Хотя вы слышали его голос, когда вы его видите, замечаете, что

на него надвигается пустота. Девушка там или ее нет?.. Потом он приходит в себя: ах да, там же кто-то у окна... Да какое окно? Вон то, что ли? Да бросьте. Это правда замечательно придумано. Именно такую пустоту хотел создать Мартин.

Ллойд: ...И, разумеется, в мифе, в легенде Командор возвращается на ужин в виде статуи и отправляет Дон Жуана в ад.

Хэмпсон: Самое опасное в сверхъестественных событиях, которые происходят в конце оперы, в том, — то, что они придают Дон Жуану божественность. Если то, как он умер, было сверхъестественным, создается ощущение, что сверхъестественной была его жизнь. Когда уходит Командор (кем бы сам Командор ни был) — мне очень нравится эта вспышка света, сильнейшая раскаленная, но ледяная, одинокая пустота. Проще было бы показать, как из него высосали всю жизнь...

Как бы мы ни называли этот миг между прошлым и будущим — в нем кроются тайны, с ним связана ответственность, вокруг него формируются связи, которые нельзя отрицать и к которым нужно относиться с почтением. Иначе нас ждет анархия, хаос и одна только смерть. Именно это таится в Жуане. Он ураган хаоса, анархии, и ему, словно вампиру, словно Дракуле, необходимо пожирать чужие жизни, чужое существование, чтобы доказать, что он сам чего-то стоит.

Нельзя сказать, что Лепорелло убил Дон Жуана, Лепорелло просто прекратил бытие этого существа — но, если честно, делает он это секунд за пять до того, как это бытие все равно прекратилось бы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8: ПЕРЕВОДЫ ИЗ КНИГИ ГЕОРГА ДИЕСА

О МАРТИНЕ КУШЕЕ

Дон Жуан и момент истины⁹⁴

Перевод с немецкого: Мария Романова

Его зовут Фернандо, и он говорит, что может помочь нам. Он стоит в темном проходе, рядом с ним съезжались два молодых человека, продающих старые открытки и программки, и, несмотря на жару, непохоже было, что этот мужчина с прилизанными волосами потеет в своем черном костюме. Шестьдесят евро, говорит он, но только солнце, в тени мест нет. И дает нам свою визитку. Перед нами Фернандо Гонсалес Бетанкур. Футбол. Опера. Коррида.

У Фернандо есть билеты на все представления в Севилье. Возле бара за углом в ярком солнечном свете толкаются человек двадцать, пытаюсь через головы других поймать хотя бы один кадр из телевизора. Красочное мерцание в полумраке. Эта смесь агрессии и апатии быка, который порой не хочет вступать в кровавую игру и тяжело отходит, но затем опять, перебирая копытами и опустив голову, будто возвращается к своему последнему танцу. Бой закончен, и люди покидают арену, с которой можно увидеть только белые наружные стены. Зрители так спокойны и сосредоточены, будто вышли с литургии. Люди в костюмах и галстуках (розовый, по-видимому, цвет сезона), у некоторых сигара в уголке рта, они углубляются в узкие, тенистые улицы, окружающие арену, на которой пару других человек, равно как и мертвого быка, скоро погрузят в машину-холодильник. Зрители расслабленно обмениваются парой слов, все друг с другом знакомы, общественное событие без туристов, спектакль в своем праве.

Поток празднично одетой толпы, словно гордый парад, медленно движется по берегу Гвалдаквивира, под обоими мостами, мимо современной части

⁹⁴ Diez, 204-212

города, и в наступающих сумерках приближается к огромным белым воротам, сахарно сияющим, как какое-то кондитерское чудо, у входа на территорию фестиваля. Здесь поставлены палатки, здесь празднуют семьи, компании, друзья. Ферия! Севилья справляет смерть.

Это неизменный финал. Миф, что живет столетиями. Бой быков не только как ритуал смерти, но и как социальный ритуал — не смерть ли основала это общество? Публика восхищалась смертью, аплодировала смерти, праздновала смерть. Жертва. «Последний пробил час», сказал Командор Дон Жуану. И тот ответил: «Да». Искусство умирания — это искусство мгновений.

Что общего между Севильей и моцартовским «Дон Жуаном», относительно легко сказать — действие оперы происходит в Севилье. Что общего у Мартина Кушей, корриды, Севильи и «Дон Жуана», уже несколько труднее объяснить. Полдень, и Мартин Кушей сидит во внутреннем дворике ресторана с окрашенными в красный цвет стенами, со стоящими возле посетителя двумя официантами в черных ливреях и галстуках-бабочках и с журчащим фонтаном. Легкий ветер шелестит в кустах. Холодный гаспачо, холодное белое вино, холодный шерри. На самом деле мы пришли сюда в поисках происхождения ритуала — но это звучит несколько высокопарно. И, кроме того, не совсем ясно, может ли эта жара, еле идущее время, медленно тянущиеся часы (без этого ничего не получается, в голове режиссера в том числе), может ли эта неподвижность означать и красоту — или просто обеденную негу; приближает ли это нас к той тайне, с которой от века имеет дело искусство, как и песок, пыль и солнце над ареной, на которой в самом деле умирают. Во всяком случае, у нас два билета на корриду сегодня после полудня, за шестьдесят евро, места на солнечной стороне.

Соломенные шляпы, светлый песок и тысячи постоянно машущих рук. Оглушающая жара, фанфары, шипение, покой, концентрация. Последний пробил час. Звучит одинокая труба. Постановка так великолепна, что будет понятна всем. Вечная игра. Восемьсот кило мяса и мускулов и ни единого

шанса. По толпе проходит ропот. Танец с тварью может начинаться. Это ли начало культуры, переход от первобытной силы и энергии к обузданности и строгому порядку? На глазах у всех, со всей жестокостью. Матадор заставляет быка вертеться вокруг своей оси, он делает так называемый «факел», над ареной летят крики «О-о-о», и «Оле», трижды, четырежды, в этом уже есть ритм и грубый соблазн искусства. Игра спокойствия и ярости, ожидания и взрыва. Время четко определено: одна схватка может продолжаться двадцать минут, не дольше, иначе бык слишком многому научится, иначе станет опасен для матадора, иначе пойдет против правил игры. Вот из пасти быка фонтаном хлещет кровь. Чтобы убить, матадор подводит его к нам, к плохим местам по окружности арены, на солнце. Последний взмах красной ткани, финал всех игр, последний удар. Аплодисменты. «Это уже разновидность красоты,» — говорит Мартин Кушей. Смерть — нечто вроде лейтмотива его театра.

Теперь, говорит Кушей, когда он знает немного больше об истории и достопримечательностях Испании, о бенедиктинцах и об инквизиции, о евреях и о маврах, у него постепенно складывается образ, когда он думает о «Дон Жуане». «Однако мне по-прежнему трудно подвергнуть сомнению эту дихотомию, — говорит он после корриды, в винном погребке за красным вином, салями и оливками, — Бог есть благо, а дьявол зло». Но разве весь фокус не в том, что Бог и дьявол — одно и то же? Бой быков неизбежно ведет обратно к амбивалентности современных людей. Возможно ли непрерывно восхвалять общество, чествовать палача, прославлять преступников и самих себя?

Второй из трех матадоров этого дня прекрасней всех танцевал с быком, он преклонил перед ним колени, когда тот яростно рвался из своих ворот на песок арены, он позволял себе подпустить зверя совсем близко, он вызывал уважение, но он не мог убить его. Это был соблазнитель, а не убийца, и, вероятно, он слишком любил игру. Первый же матадор убил быстрее и

точнее всех; возможно, шанса трижды избежать рогов быка у него не было. Он слишком любил смерть.

«Дон Жуан» остается нарушителем границы с кровью на руках, — говорит Кушей позднее, вечером в ресторане. — Им движет чувство последнего рубежа. Защитная реакция на него представителей просвещенного общества — это их испуг от самих себя, от своих собственных ложных утопий, становящихся явью». В момент, когда матадор наносит быку смертельный удар, в момент *эстокады*, в момент истины, который и есть коррида, спектакль переходит в другую область, другую реальность. Бык спотыкается, падает и умирает, матадор стоит над ним, уперев руку в бедро. Болезненная эротика, красота, вызывающая озноб. «Но страх также и захватывает, — говорит Кушей за шерри, — и линия границы, на которой все это происходит, имеет короткое холодное название: смерть».

Двумя месяцами позже на фестивале в Зальцбурге, городе вполне перспективном в качестве нормального члена международной элиты, был заколот старый седой чудак, мимоходом и совершенно случайно. Смерть утратила свою остроту. Дон Жуан отправил отца донны Анны туда, где больше нет боли: на небеса из рекламы нижнего белья. Эти небеса кричаще-белы и похожи на все здания Ричарда Мейера сразу — в конце концов, Мейер архитектор глобального равенства, и как бы ни назывался город, где он возводит дом, этот дом всегда выглядит так, как будто за углом находятся пляжи Малибу. Это то, чего добивались Мартин Цеттгрубер своей декорацией и Мартин Кушей своей постановкой: образа любви в эпоху похоти, глобализированного тела и глобализированного взгляда. Дон Жуан, этот «неплательщик по счетам любви», как Кушей его называет, этот «бешеный сексуальный раскрепоститель», более не адский кучер мещанской трагедии отречения, а представитель воплощенной утопии рынка. Зингшпиль, который берет начало в эпохе Старого порядка, Просвещения и нарождающегося среднего класса в конце XVIII — начале XIX века, превратился к началу XXI века из чувственной головоломки в рассказ о

сложных отношениях между телом и душой, о глобализации желаний и полном триумфе резкого света. Эротическая ледяная буря.

В день генеральной репетиции перед зданием фештпильхауса стоят несколько человек в ярких дождевиках в надежде перехватить билет; двумя днями позже на премьере они будут щеголять вечерними платьями. Весь город живет ложью. Они будут аплодировать великим певцам, постановке, «Дон Жуану», показанному как смертельная фантазия в мире биополитики и космоса, мире, который определяется технологичностью и доступностью совершенства и красоты, мире веры, разрушенной до основания генетическими исследованиями. Жизнь будет расписана заново, границы будут отодвигаться все дальше, смерть изгнана из мыслей. Кушей заимствует у Петера Слотердайка понятие «аутоиммунного заболевания», чтобы описать систему «Дон Жуана»: «Его насилие превышает всеобщую жестокость. Следовательно, нарушение границы, которое совершает Жуан, всегда приводит к смерти. Смерть, как паук, сидящий на паутине, всегда в центре событий». Где царят закон красоты, роскошь жизни и диктат моды, там люди, загораживаясь от неизбежности, возводят высокие стены с яркими, кричащими, красочными плакатами на бастионах, изображающими гуманоидных вымечтанных моделей. Кушеевская интерпретация «Дон Жуана» направлена против глобализированного безличного мяса, созданного коллективным страхом. Страхом перед неизбежным исчезновением.

Возникает мысль, что, пожалуй, можно найти в корриде истоки ритуала, истоки театра, истоки нашего увлечения смертью. Пожалуй, можно просто наслаждаться виражами повседневности, празднуемой здесь. И, пожалуй, это общественный акт подлинного объединения во время представления «Дон Жуана» на Зальцбургском фестивале. «Опера — как коррида, — говорит Кушей. — Кто стоит снаружи, ничего не поймет». Для нас черная шкура блестит на солнце и блистают лучшие среди матадоров. О вчерашней борьбе написали в газетах, это было «guina», понял даже я. Утром они будут кишмя кишеть, эти критики театра быков; в основном они будут рассказывать о

Пепине, как он исполнил «*suerte a un tiempo*», последнюю встречу быка и матадора. «Мы всегда думаем, что бык является добром, — говорит Кушей, когда из ложи падает платок, обозначая конец боя. — Возможно, потому, что это слишком легко». Во взгляде Пепина гордость и презрение, и с этим выражением он отворачивается от быка. Над ареной плывут подушки для сидения, розы, шали, коробки сигар. Он бросает шляпу назад, на счастье. В руке он сжимает бычье ухо, свою награду, и совершает вуэлту, круг почета по арене. Это акт массового соблазнения, демонстрация всеобщей эротизированности. «Эротическая вереница соблазнений, совершаемых Дон Жуаном — это оргия ненависти и разрушения, — поясняет Кушей свое видение Моцарта позднее. — Летальный исход вместо оргазма». Речь не о морали, она вообще ни при чем. Такие произведения искусства, как это, ничему не могут научить и никого не воспитывают — такая история, такая опера должна быть услышана, должна быть прожита. Чем в конце эротической эпохи, как он это называет, режиссера заинтересовал великий соблазнитель? «Нам остается только смутное воспоминание о том, что когда-то было, но давно погибло: истинное сексуальное возбуждение и, следовательно, идея смерти в минуту готовности отдаться, смерти в момент экстаза».

В то время как Лепорелло поет о том, скольких женщин со всего мира он заштамповал, декорация Цеттгрубера вращается и показывает панораму современной летаргии. Девушки, похожие на манекены в меховых куртках; в соседней комнате девица, бреющая ноги, в то время как три горничные надраивают полы; футбольный натюрморт; маленькая девочка в невинно-белом платье, прыгающая со скакалкой; статичная сцена свадебного гулянья, постепенно начинающая медленно оживать — угроза счастью, любовное воркованье, сомнения в верности. Речь идет о слепоте и познании в демонстративную эпоху, и Дон Жуан при этом будет нашим глазом, камерой, сканирующей современность, фильтрующей и пропускающей раздражители, все время мелькающие вокруг. Кушей здесь прибегает к своему обычному

приему: он использует отрывок как зеркальную поверхность, чтобы сломать углы и контуры образов или сюжетной линии, чтобы перенести их из прошлого в настоящее. В театре, как и в опере, он один из немногих режиссеров, которые способны поднимать серьезные вопросы и при этом всегда принимать во внимание чувственную сторону театра — театра идей с высокой теплотворной способностью. Кушей аналитик и эстет одновременно, интеллектуальность и чувственность смешиваются в его постановках с почти осязаемой энергией. При этом он открывает двери в современность со строгим следованием драматургии, он режиссер с ясным видением и хирургической точностью, чьи интерпретации врезаются, как таран, чтобы оставить осколки, об которые можно и пораниться. Несмотря на это он не деконструктивист, а осветитель, посылающий мощный луч света, чтобы увидеть, как тени прошлого танцуют перед его глазами — и какие картины предоставляет ему его собственное время. Ад, в который Дон Жуан проваливается у Да Понте, у Кушей — ад, где остаемся мы, когда Дон Жуан уходит. Никакого легкого искупления. «Дон Жуан» отказывается умирать, — говорит Кушей, — он отрицает искупление». И такой вещи, как спасение, нет места во вселенной этого экстремиста.

Внизу, на арене спотыкается последний бык. Перед нами блестят плечи двух дам. Копья никем не любимых пикадоров, одетых в золоченые куртки пухлых мужчин на лошадях, вонзаются в шею быка. Бандерильи элегантными танцевальными движениями, с поднятыми над головой руками, жалят его плечи. Матадор пропускает быка возле своего локтя и маленькими шагами возвращается на позицию. Вот он стоит, смотрит на него с гордостью и презрением во взгляде, опускает свою шпагу, которой вскоре убьет его. Уже струится кровь из пасти, матадор долго смотрит на быка, поворачивается к нему боком, и вдруг движение — он подбегает и бьет его между лопаток полуметровым куском стали. В смертном круговороте крови, плоти и розовой ткани бык шатается, обрушивается, последняя судорога, и все кончено.

За воротами арены уже ждут экипажи. Одноместные, двухместные, четырехместные. Взмыленные лошади, лоснящиеся в свете заходящего солнца. На женщинах платья в крапинку, мимо автомобилей двое мужчин проезжают верхом на лошади, позади них гордо восседает женщина, расслабленно свесив ноги, и смотрит вдаль. Впереди много времени, каждый год в апреле, когда снова начнется ферия, женщина будет показывать своей дочери движения фламенко. Все здесь пьяны, и мы выгодно отличаемся от них. На черном рынке есть билеты. Но к этому миру нам не принадлежать.

***⁹⁵

Перевод с немецкого: Мария Романова

Итак, «Фиделио».

Прожекторы светят в темноте, Леонора надевает кирасу, облекаясь в мужскую одежду. Сцена наполняется светом. Из темноты возникает нарисованный на обоях лес, к стенам прикреплены раковины, на которые, прижав руки к бедрам, опираются женщины в красных платьях, у их ног стоят золотые рамы — и как по команде женщины вырывают картины из рам и засовывают в рот. Леонора падает на пол, женщины гордо смотрят в пустоту. Женщины всего мира, мужчины всего мира — универсальность присутствует в этом «Фиделио» с самого начала. Женщины смотрятся в ручные зеркальца, высоко их поднимая, ярко красят губы в то время как Леонора воздевает в воздух нож. Неизменное противоречие, гиперженственность и отрицание женской роли, жест свободы и жест покорности, бездны души, пропасть между мужчиной и женщиной, движение от революции к контрреволюции. Затемнение. Теперь на этом денатурированном природном фоне, на полянке воспоминаний, стоят мужчины. Пространство души, пространство внутри головы, пространство тюрьмы — это то, что Мартин Цеттгрубер построил как переворот того, что

⁹⁵ Diez, 153-158

могут означать свобода и заключение. Мужчины стоят в белом нижнем белье, их одежда лежит аккуратно сложенной перед ними. Поблизости ходит человек с пистолетом, мужчины берут бритвы и бреются, женщина на первом плане опускается на колени и открывает консервные банки: это Марцеллина, которая горюет о том, как скучно быть девушкой в этом мире. «Как счастлива я буду». Ежедневная рутина, ежедневная хореография. Мужчины разворачиваются лицом к стене, звучит пение птиц. Марцеллина закрывает глаза руками.

Никакой супружеской любви, никакой возможности свободы, никакой утопии — «приватный взгляд» на великую оперу Бетховена, «субъективный», как говорит Кушей, должен казаться радикальным прочтением. Как зовется внутреннее заключение, в котором живет каждый, кто сидит в одиночной камере под названием «Утопический отказ»? Кушей говорит о манипуляции, о недостижимых мировых структурах и структурах власти, о реальности, которая была потеряна, о языке любви, который «также и язык предательства», о «языке освобождения, который также и язык угнетения». Свободу и заключение в этом мире больше не отличить друг от друга: «Согласие между невидимой системой угнетения и кажущейся гармонией приватной, семейной атмосферы направлено непосредственно на современных людей». Мужчины бьют бритвами по полу, наносят ими удары по своим губам, затем складывают вещи и уходят. «Мне сердце то твердит»⁹⁶, поет Марцеллина, в этот момент у Кушей идет снег. Охлажденная любовь, быстрозамороженное желание. Мужчины из-под палки убирают снег со сцены. Затем они играют с головоломками, тихо звякает металл этой «освобождающей игры»: лишнее время — это оковы. В течение долгой паузы мужчины совершают поворот вокруг собственной оси. Работает магнитофон, Фиделио прислонился к стене. Об ожидании рассказывает эта постановка, об апатии мужчин в белых майках и черных галстуках, о тишине,

⁹⁶ У автора «Es geht das Herz mich auf». На самом деле в либретто «Es engt das Herz mir ein». Я взял на себя смелость воспользоваться вариантом либретто. — *прим. пер*

пустоте, депрессии. Свобода — это наркотик, свобода — это ложь. Люди стоят в два ряда, один напротив другого, затем начинают двигаться, как радиоуправляемые, затем, замедлив ритм, танцуют парами и кружатся. Индивидуальное и одновременно информированное и обезличенное. Картина тихой красоты и безнадежной печали. Никакой близости, никакой интимности, просто функционирование. Они крутятся дальше, пока Рокко и Фиделио на переднем плане разглагольствуют о свадьбе и темнице, они строят немые композиции и опять кружатся, поодиночке и вдвоем. Таким образом, хор фактически играет главную роль. Люди совершают последний круг и исчезают. Это было их представление о счастье. Это их утопия. Затемнение.

Кушей не показывает никаких темниц, никаких цепей. Флорестан сидит на корточках возле своей лампы, аутичный автоматический человек, безжизненный, полный тоски, пустой. Он постоянно дергает за шнур лампы, та не включается, и он бредет через свою розовую захламленную комнату, на стене которой зияет трещина. Шкаф стоит покосившись. Все время одни и те же движения, ежедневная рутина, внутренняя тюрьма. Маленькая комната создана погружением в темноту большей части сцены. Сценическая автономия, которая искусно играет тем, что у зрителя в голове. Противоречие — конек Кушей. Негатив как позитив.

Флорестан стоит босой и в рубашке навывпуск в этой жуткой комнате, он примеряет голубую женскую ночнушку, крутится налево, направо, садится на корточки возле лампы, дергает за шнур. Ничего. «На свободу»? Куда этот человек пойдет? Это конченное существо. Света нет. Ничего. Трещина проходит по этой жизни, рана, которую никто не заживит. Мертв? Хуже, чем мертв. Подобен мертвому. Вместо того, чтобы копать могилу, Леонора убирает вещи в шкаф, перед которым вновь и вновь опускается на корточки Флорестан. Победенный безумием, он устраивается на стуле, как попугай на жердочке, ожидая, чтобы Писарро его заколот. Звучит труба. Как и всякий знак освобождения, это послание, звучащее только внутри головы. Писарро

перерезает Флорестану горло. Затемнение. Флорестан снова на ногах, и Писарро тоже. Так часто использовавшееся Кушей ранее понятие сна теперь ему слишком «дешево», потому что оно слишком неточно и слишком часто использовалось. Тем не менее, и в этом преодолении логики и драматургии слабо связанных друг с другом эпизодов есть нечто родственное ониризму. Радость освобождения всегда испачкана кровью.

В начале второй картины второго акта Кушей ставит эпизод-аквариум. Освещенная зеленоватым светом сцена — утопическое пространство покоя, люди движутся как под водой, замедленно, одинокие, наполненные, объединенные, пока не образуют восторженную праздничную толпу, которая затем все дальше и дальше отступает назад, и Леонора, в серебряной кирасе и мужской одежде, остается у рампы одна.

Эта постановка вызвала резкие, насколько это возможно для театральной работы, агрессивные отзывы, которые, в свою очередь, заставили Кушея спросить: «Почему швабы не могут просто заткнуться и подумать? Откуда выдающаяся потребность к комментариям и прямой конфронтации?». Письмо фрау Лизелотте Шнайдер «Позор для Бетховена» начинается такими характеристиками, как «опера про умывальник», «исполнительский бред» и «эротические фетишисты», а заканчивается фразой: «Бетховен залепил бы Вам звонкую оплеуху». Несколько жестче был на этот раз анонимный автор письма, который обратился к Кушею как к «грубому разрушителю немецкой культуры». С восклицательным знаком. «Что Вы о себе навоображали, кто Вы есть?», продолжает письмо, к сожалению, с пунктуационной ошибкой. И отвечает: «Ничего». С восклицательным знаком. «Этот постановщик может придумать только что-то помойное». «Помойное» подчеркнуто. Этот возвышенный труд Кушей втоптал в грязь, и с женщинами-де у режиссера был неудачный опыт: «Вряд ли женщина освободила бы Вас из тюрьмы — напротив, Вы окажетесь за решеткой за это преступление», — кипятится автор. «Мы друзья Бетховена и мы этого так не оставим. Поэтому мы решили, Ваше "ремесло" переименовать в "черт-те что".» Пунктуационная

ошибка. «Мы вас убьем и подожжем Штаатсопер, если опера не станет такой, какой хотел Бетховен. У вас есть выбор. Желаем вам отправиться прямиком в преисподнюю. Удачного путешествия!»

Иными словами, это были годы успеха. Пять лет Кушей работал с Ширмером, теперь он все больше концентрировался на опере, работал в Гамбурге, затем также в Вене, в Бургтеатре. Последовательные шаги и первое приглашение на берлинский театральный фестиваль...

ПРИЛОЖЕНИЕ 9: ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ТИТРЫ К DVD

«МИЛОСЕРДИЕ ТИТА»⁹⁷

Перевод с немецкого: Ольга Макарова

Тит, образец добродетели, чужд всякого тиранического произвола. Он предоставляет событиям совершаться, интригам, предательству и заговору идти свободно, никогда активно не вмешивается в историю, предпочитает забываться в философских размышлениях о смысле и приговоре будущего.

Однако, несмотря на свою терпимость, он держит вожжи правления в руках.

Искусство прощения как монополия власти.

Пьеса о страданиях и одиночестве властителя, о долге и симпатиях нарушителей и о диктате толерантности.

⁹⁷ Насколько нам известно, этот текст не появлялся в спектакле; его также нет в буклете к постановке. При выходе видеозаписи [Милосердие Тита (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Д. Рёшман, М. Шаде, В. Касарова, Э. Гаранча, Б. Бонни, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. – Arthaus, 2011. – 2 DVD. – Премьера спектакля состоялась 6 августа 2003 г.] текст был добавлен в открывающие титры, демонстрируемые во время увертюры. Авторство текста при этом не указано, однако музыковед Ф. Янсен [Jansen, Frans. La clemenza di Tito [Электронный ресурс] // Frans Jansen musicoloog: персональный сайт. URL: <http://www.achterdenoten.nl/cursussen/publicaties/papers-en-doctoraalscriptie/107-la-clemenza-di-tito/file> (дата обращения: 29.04.2016), 2] — единственный известный нам автор, цитирующий этот текст — подписывает его именем Мартина Кушей, что кажется нам убедительным.

ПРИЛОЖЕНИЕ 10: ПЕРЕВОДЫ ТЕКСТОВ

ИЗ БУКЛЕТА К СПЕКТАКЛЮ «МИЛОСЕРДИЕ ТИТА»⁹⁸

«Милосердие Тита», или О немилосердном милосердии

Размышления относительно постановки

Автор: Мартин Кушей

Перевод с немецкого: Мария Романова

«Милосердие Тита» — очень «ночное» произведение Моцарта, темный и мрачный близнец «Волшебной флейты», оптимистичной и светлой вещи, отражающей идеалы гуманизма и эпохи Просвещения. «Милосердие Тита» толкает нас во тьму — на протяжении двадцати четырех часов действия оперы мы спускаемся в ночь, где таятся катастрофы, террор и мерцает пожар Капитолия.

Этот пожар, вспыхивающий в конце первого действия, можно сравнить с недавним террористическим актом в Бали или Момбасе. Актуальность этой катастрофы ежедневно обновляется. Хотя причины в каждой исторической ситуации разные, эффект всегда один и тот же: шок от этих покушений заключается в том, что они отбрасывают людей к их фундаментальной неуверенности и несвободе, в том, что никаких правил, никаких ценностей, никаких гарантий, никакой определенности больше не существует. И как XVIII век после периода невероятной силы, готовности к свершениям и социальных преобразований обрел горькое знание, что люди не могут по-настоящему использовать свои возможности, и свобода не была достигнута, так и мы в XXI веке находимся в том же положении: фундаментальная неуверенность, фрустрация и несвобода, крушение большинства утопий. Пожар во дворце является синонимом этого. На самом деле, огонь долго тлел, прежде чем вспыхнуть, а потом он до сих пор по-настоящему не был потушен. Он возник из желания нового порядка, новой жизни, и нельзя

⁹⁸ Kušej, Martin. La clemenza di Tito oder: von der gnadenlosen Gnade // La clemenza di Tito: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2006. Pp. 13-15

определить ни его начало, ни его конец. Но «горят» не только старые порядки, горит сама душа: люди, зажатые между интимностью любви, ее разрушительным смятием и ошибками, и вездесущим образом правителя, чьей власти никто не избежит, всё более отчуждаются друг от друга. Это неизбежно ведет к потере самоопределения, к деформации, к отказу от близости — и, в какой-то момент, к насилию и безумию. Дружба и любовь, которыми столь часто клянутся в XVIII веке, разбиты. И в отношениях между полами господствует шаткость. Те, кто изначально были парой, обнаруживают, что они теперь в другом мире, где их самоутверждение как мужчины или женщины вряд ли возможно.

Можно возразить, что в музыке есть волшебные эпизоды, посвященные любви и дружбе, но они возникают только в моменты сильнейшего одиночества или сильнейшей внутренней угрозы. Этот элемент неискренности заставляет возникнуть в музыке Моцарта при ее красоте и простоте одновременно некой романтической особенности: арии становятся полными томления криками в опасной политической и эротической игре, в запутанном переплетении отречений от любви, сексуальной зависимости и идеалов, которым больше не находится места. И там, где реальная встреча между людьми кажется невозможной, Моцарт развивает новую интонацию, которой подхватывает падающие вниз души своих героев: заблудшие голоса находят своего истинного визави в отдельных инструментах оркестра, с которыми и взаимодействуют.

Даже Тит терзаем сомнениями о реальных границах своей власти и охвачен горьким сознанием своего глубокого одиночества — он сам более не знает точно, кто он на самом деле. Все пространство сцены — одна гигантская строительная площадка, на которой возводится что-то, что в один прекрасный день должно стать дворцом. Много маленьких комнат и кабинок представляют человеческие жилища и временные стоянки. Император руководит (впрочем, как и его исторический прототип) гигантскими проектами, которые должны демонстрировать величие государства.

Огненная катастрофа уничтожает этот гибрид, это когда-то гордое, вызывающее самодовольство предприятие. Она символизирует переломный момент мира, в котором не обнаруживалось никаких возможностей покоя или отхода в сторону. Все временно и незавершенно, нет больше безопасного пространства ни в частной, ни в общественной жизни. Женщины из окружения Тита легко меняют роли и функции. Характер и нрав не имеют значения. Когда женитьба Тита на Беренике оказывается невозможной, он тут же переключается на Сервилию, выбрав ее потому, что она сестра его лучшего друга Секста. Анний, который поклялся Сервилии в любви, несчастен из-за послушания императору, но отказывается от своей будущей жены. Когда Сервилия признается императору, что любит Анния, Тит может снова даровать прощение, а объект его желаний снова меняется. Такое самоуправство ввергает Вителлию в безумие и ненависть. Она побуждает Секста к убийству императора. Разрываясь между любовью к Титу и сексуальным рабством, в которое его обратила Вителлия, Секст как бы теряет собственную индивидуальность. Добросердечие императора каждый раз ставит под вопрос все новые отношения.

«Clemenza» — знак власти, отнюдь не всеобщее достоинство. Это милосердие должно быть аккуратно используемым, но не самоочевидным атрибутом господства — совершаемый слишком часто, жест прощения сводится к абсурду. В финале оперы Тит оказывается перед горьким сознанием того, что он теперь не может править и просто быть человеком: у него больше нет ни друга, ни любимой. Он стоит перед грудой развалин своего немилосердного милосердия, перед останками могущества, теперь ни для кого не страшного, — из-за того, что у него всегда под рукой был правильный ответ. Моцарт, этот чувствующий особенности эпохи общественный критик, показывает и беспощадно обнажает психодраму правителя нового времени, тирана. «Oh giorno di dolor» («О день горя»), говорится в финале первого акта устами солистов и хора: благодаря беспрестанной саморекламе всегда милосердного императора народ окажется

жертвой невыносимой политической системы, которая внушает идеи свободы и достоинства, но порождает только рабство и боль.

Ко времени возникновения «Тита» идея буржуазного Просвещения сменялась Реставрацией — люди, разочаровавшись, выбрали уход в частный и аполитичный внутренний мир, в то время как неудержимо захватывала власть подавляющая и невидимая система (представителями которой монархи являлись только на бумаге). И хор в римском цирке звучит как фанатичный сигнал, общий для всех тоталитарных систем, напыщенных, очаровывающих, великолепных и одновременно пугающих. Это тотальный триумф приспособляемости: апартаменты дворца переделаны для небольших семей, в сознании масс реставрация и изменение власти полностью произошли. Равенство людей превращается в их унификацию. Власть безвозвратно прописалась в психике.

В 1791, через два года после отмены привилегий дворянства и провозглашения прав человека в ходе французской революции, Моцарт под видом верноподданной оперы пишет некролог эпохе Просвещения. Критичный современник, Моцарт вынуждает нас к критичному взгляду на современность и ставит перед зеркалом; кроме того, теперь, более двухсот лет спустя, политика, которая все чаще заслоняется для власть предержащих экономическими интересами, и вовсе теряется в одном сплошном жесте саморекламы. И лживая мораль акта милосердия, лишённого милосердия, продается нам как «борьба со злом» — борьба, война, насилие как политическое средство снова легитимировано. В стремлении защититься и обезопаситься против «атаки на цивилизованный мир» будут возводиться контролирующие штампы и стандартные ограничения, и мы теперь понимаем, что именно они нападают на человеческое достоинство снова и снова.

«Милосердие Тита», или Об ошибках любви⁹⁹

Интервью Николауса Арнокура Маргарет Цандер

Автор: Маргарет Цандер

Перевод с немецкого: Мария Романова

Часто говорят, что Моцарт в своей последней опере вернулся к жанру сериа, что, по крайней мере, в музыковедческих исследованиях подвергается яростной критике.

Я бы так не сказал. Его ранние оперы «Луций Сулла» и «Митридат» отражают тогдашнюю стадию развития оперы сериа. При этом «Тит» вообще с ними не связан, ни по музыке, ни по содержанию. За совсем небольшими исключениями, которые всегда имеют большой и глубокий музыкальный смысл, Моцарт в «Милосердии» пошел совсем новым путем. Нельзя сказать, что он как композитор привязан к своим ранним работам, напротив, когда я работаю с «Титом», у меня возникает чувство, что здесь Моцарт нашел новую простую интонацию, сходную с той, что была в «Волшебной флейте». Это должен был быть его будущий стиль. Обе этих оперы для меня — видение того, каким бы был путь Моцарта в области музыкальных драм XIX века.

Не могли бы вы назвать эти моменты, ведущие в будущее?

Если сильно упрощать, то суть дела в длине вещи, инструментовке и ведении голосов. Ансамблей немного. Инструментовка стала проще, сложность оркестровки тоже сильно снижена. Мы находим это также в «Волшебной флейте» и концерте для кларнета с оркестром A dur, и, пожалуй, это тот путь, который Моцарт, вероятно, видел для себя. В какой-то мере это прощание с XVIII веком. С другой стороны, он находит новые музыкально-

⁹⁹ Harmoncourt, Nikolaus. La clemenza di Tito oder: von den Irrungen der Liebe / Gespräch mit Margarete Zander // La clemenza di Tito: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2006. Pp. 29-33

драматические эффекты, которые позднее мы впервые увидим только у раннего Верди.

Таким образом, можно добавить несколько глав к учению о передаче чувств в музыке?

Да, эта новая глава была необходима. Но и старый словарь, который Моцарт весьма обогатил в своих да-понтевских операх, в «Волшебной флейте» и в «Милосердии» во многом сохранен.

Сюжет «Тита» полон такими чувствами, как жажда мести и ревность. Узнаваемы ли они в музыкальном плане?

В барочной опере это очень ясно и одномерно прописывается. Все чувства персонажа образуют, так сказать, завершенную личность, каждый персонаж однобок, представляет собой только часть человека. Однако в «Милосердии» чувствуется, что изображается не только чувство, например, ревности, потому что ревнивый персонаж в реальности испытывает весь спектр других чувств, и жажда мести вырастает из любви, из отчаяния, так что ария мести может мгновенно превратиться в арию любви. Это чудовищная переменчивость чувств, которая, по моему мнению, определяет характер «Тита». Произведение, на самом деле, об этом — о хрупкости взаимоотношений между людьми, об ошибках любви. Что дружба — я имею в виду Тита и Секста — должна вынести и может выдержать, показывает большой речитатив между ними обоими, это настоящая психодрама. Чувствуется, что здесь бесконечная любовь, и в то же время — как каждое оскорбление, наносимое этой любви, наносит ей глубокую рану.

Что чувствует Тит в финале произведения?

Он чувствует себя несчастным, потому что для него все заканчивается горестно, и в последнем номере он один поет не ту мелодию, что остальные, не присоединяется ко всеобщему ликованию, и мы слышим его глубокую разочарованность. Мы знаем, что все оперы Моцарта заканчиваются в печали. Удивляет, что этой опере он дал радостный финальный хор. Хотя это

в самом деле больше подходит к случаю, чтобы показать правителя, который дружелюбен и милосерден, и чья доброта вознаграждается в конце.

В вашей интерпретации одна из основных черт — превращение типажей в личности, обретение персонажами человеческого облика. Мне кажется интересной возможность понять секреты вашей работы.

Я начну с вещи, которую Моцарт написал последней: с увертюры. Она — настройка всего произведения, дающая ему нужный тон. В «Милосердии» нет тематических совпадений, это не программная увертюра, как, например, в «Доне Джованни». Прежде всего речь идет о спектре эмоций, который исполняется довольно широко, и слышно, что это «высокая» вещь, поскольку начинается с марша. Первый номер, дуэт Секста и Вителлии — фактически, аккорд, характеризующий всё произведение. После появления Вителлии, уже на 14-м такте этого первого дуэта чувствуется ее холодность и жестокость — в этих своеобразных ударах в оркестре.

Как Моцарт создает эти удары?

Сперва скрипка, виолончель и контрабас играют одинаковую молниеносную фигуру, и две скрипки и альт играют стаккато. Секст, с другой стороны, здесь изображен аморфным. Много еще должно произойти, прежде чем он получит стержень, благодаря которому даже будет восприниматься как ключевая фигура. При его первом появлении мы узнаем, что он полностью во власти Вителлии.

В ее второй арии мы слышим совсем другую Вителлию.

Это также совсем другое звучание оркестра, теперь нет гобоев, но остаются две флейты, благодаря чему звучание струнных становится нежным, мягким, ласкающим. Вителлия теперь поет в другом регистре, она предлагает свою любовь в награду за то, что Секст выполнит ее приказ. В этой арии есть бесчисленные тонкости, например, когда она говорит: «Почему ты докучаешь мне своими сомненьями?». Здесь звучат тяжелые фигуры, которые дают почувствовать, как она сурова. В следующий момент, когда у

нее появляется чувство, что Секст понял ее намерения, она будет уже совершенно льстивой.

Характер Тита дан музыкальными средствами уже в первой его арии.

Да. В операх-seria ария, как правило, имеет вступление, и в операх Моцарта тоже. А здесь наоборот, певец начинает прежде оркестра. Это опаздывание оркестра, эта нерешительность, которая является большой, важной частью характера Тита, очень четко видна, что это не единичный случай. В пятом такте появляется некоторая энергии, но Тит постоянно колеблется между нерешительностью и силой. Завершение — утешающая фигура: «Tutto e tormento e servitù», что как-то сразу соединяет все в один законченный образ.

А затем следует, наконец, настоящий любовный дуэт — Анния с Сервилией? Это большая романтическая любовь. Только пары, которых соединяет настоящее чувство, могут так выразить его в дуэте. Здесь Моцарт использует интересную инструментовку, он дает Аннию идти с фаготом, который затемняет голос, а Сервилию — с флейтой, которая делает голос светлее. Это был обычный способ инструментовки любовного дуэта.

Вторая ария Тита начинается беспокойной фигурой в басу, которая, как я полагаю, выражает радость. И это при том, что Сервилия перед этим дала ему отказ. Он здесь должен быть печален либо разгневан, но он рад.

Его восхищение Сервилией больше, чем просто любовь к ней. Но он также почти загоняет сам себя в радость. Потому что само слово «радость», «Felicita», действует опьяняюще. В конце он только повторяет «felicita, felicita, felicita», как если бы он судорожно убеждал себя, что этот провал, в конечном итоге, является поводом для радости.

Во время первой арии Секста, «Parto ma tu ben mio», бросается в глаза, что Моцарт написал большое соло для кларнета, точнее сказать — для бас-кларнета.

Эта ария — картина тотальной зависимости. Вителлия посылает Секста: «Иди и сделай, что я сказала». Он отвечает: «Я пойду, но если ты будешь любить меня». Таков текст, однако, соло кларнета придает ему глубокий

смысл. Голоса меццо и кларнета тесно переплетены. Кларнет играет, а вокальная линия идет за ним. Для меня кларнет — это идеализированная Вителлия, за которой следует Секст. Они поднимаются в высочайшие высоты и спускаются в глубочайшие глубины. Это почти как выступление гипнотизера — Вителлия в виде кларнета вкладывает в голову Секста свой приказ.

Таким образом, в центре здесь на самом деле находится Вителлия?

А также в дуэте «Vengo... aspettate...» (№ 10), где мы фактически слышим одну Вителлию, это не настоящий терцет. Ее потрясенная реакция на известие, что она должна стать невестой Тита, в то время, как она уже запустила машину разрушения, непонятна двум остальным, они считают, что это радость, в то время как на самом деле она на грани самоубийства. Она не знает, что ей делать, потому что бикфордов шнур уже подожжен, и она более ни на что не способна. Этот терцет — вещь, инструментовку и музыкальную дикцию которой больше нигде в мире в XVIII веке не услышишь — эти рваные штрихи первой скрипки, которые отражают отчаянные метания Вителлии, в то время как остальной оркестр как бы застыл в оцепенении.

Первый акт завершается квинтетом с хором, а не полноценным финалом.

Этот квинтет начинается от раскаяния Секста и выливается в траурный марш на мнимую смерть Тита. Это одно из величайших траурных музыкальных произведений, которые вообще когда-либо были написаны. Смущение, скорбь, слезы, затем вскрики и внезапные сфорцанди, как когда пытаешься что-то сказать, но боль так сильна, что можешь только кричать.

Кричать от боли или отчаяния: то, чего ожидаешь от Секста, когда Публий арестовывает его, однако терцет при взятии под стражу «Se al volto mai ti senti» начинается лирическим звучанием духовых.

Первые такты духовых составляют самую суть отчаянных раздумий Секста, которые по воздуху передаются партнерам. Это очень старый образ: когда любящие отделены друг от друга, и их поцелуи, их слова, их духовные послания передает воздух, любимый получает их как воздушный поцелуй.

Этот образ дан уже у Монтеверди в его различных плачах прощания и в «Lamento d' Arianna» («Плаче Ариадны»). И в концертных ариях Моцарта часто появляется этот образ. С появлением Вителлии в звучание оркестра совершенно меняется, теперь оно абсолютно гомофонично. И следует ее гигантское высказывание, более или менее про себя: «Скоро весь мир узнает о моем преступлении». Ее главной заботой является ее собственная судьба, и то, что ради нее погибает Секст, мало ее трогает. С появлением Публия колорит оркестра сильно меняется: сложные фигуры восьмыми смещаются относительно друг друга, первая скрипка играет против второй скрипки и альты, так что возникает чувство какого-то трения между двумя поверхностями. При этом он не говорит ничего, кроме «Идем». Он берет Секста под стражу и забирает его оружие. На самом деле это неправильный терцет.

Я всегда спрашивала себя, почему ария «Tu fosti tradito» написана Моцартом слишком высоко для альты или меццо.

Моцарт очень хорошо разбирался в голосах, и этот диапазон четко соответствует тому чувству, которое возникает здесь из уравновешенности Анния. Он должен сделать невозможное, чтобы Тит освободил Секста. И Моцарт помещает его в условия, где голос приходится форсировать, постоянное пение в высоком диапазоне придает силу воздействия и остроту.

Можно ли, что касается силы воздействия, не остроты, провести здесь параллель с арией Секста «Deh per questo istante solo»?

Это одна из самых глубоких вещей, написанных Моцартом. Это обращение к прежней глубокой дружбе и любви осуществляется просто невероятным способом. Я думаю, например, о моменте, когда он говорит: «Se vedessi questo cor». Текст означает: «существует нечто, чего я не могу раскрыть», и на 25-м и 26-м тактах присутствует хроматическая разработка большой степени остроты. Это взгляд вовнутрь Секста, в котором отказано Титу, однако в этот момент он должен видеть отсутствие надежды и глубокое раскаяние.

Был ли это для Тита также момент вынесения приговора?

Еще нет. Настоящий приговор я впервые нахожу в финале. Его следующая ария — это ария триумфа, и по форме тоже. Он радуется своему собственному решению не казнить Секста. В этой героической арии с помощью английского рожка показывается победа над самим собой. Это еще не приговор, но Тит радостен и торжествует, потому что остался верен самому себе.

Меж этими высокодраматичными сценами и ариями внезапно появляется вещь о любви, ария Сервилии «S'altro che lacrime» — как это согласуется?

Я неоднократно слышал эту оперу раньше и всегда был удивлен этой арией. Мелодия этого менуэта прекрасна, это воплощенная красота. Однако текст говорит: «Сделай что-нибудь, твои слезы не имеют никакого смысла». Собака зарыта в противоречии текста и мелодии и в роде динамики. Моцарт четко прописывает фразировку фигур классического менуэта, крещендо или субито пиано. Эта динамика, на самом деле, ключ к вещи. Потому, что это чуждо сути любовной арии, возникает образ дружелюбного и ласкового человека, полностью выведенного из равновесия.

У меня есть чувство чужеродности еще одного музыкального фрагмента, хора, № 24.

Это единственный случай, когда Моцарт в «Милосердии» использовал чисто барочную музыку. Пунктирный ритм маэстозо, вступление с трубами, литаврами и рожками, партия хора — это праздничная музыка начала XVIII века, увиденная глазами Моцарта. Он прославляет этим прославляющим хором старое время.

Нет ли там доли иронии, или это подлинное восхищение?

В музыкальном плане иронию трудно распознать. Моцарт много занимался барочной музыкой, я могу назвать множество обработок произведений Генделя, к которым он, однако, сильно примешивает черты своего времени. А здесь он поступает наоборот и пишет, со свойственным ему блеском идей

и инструментовки, вещь начала XVIII века. Для меня это прощание Моцарта с барокко, с прошлым.

После этой «грандиозной антикварности», этого прославляющего хора, действие быстро приходит к концу.

В своем последнем речитативе аккомпаниато (№ 25) Тит узнает, что Вителлия ответственна за покушение. «В чем была причина?» — спрашивает он ее, и она отвечает: «Твоя доброта. Я принимала ее за любовь». Вот тут Тит по-настоящему вскрикивает. Первые три аккорда звучат как разрушение всех основ. Он должен выбрать между мстью и правосудием, и он выбирает правосудие. И вот в 29-м такте, «e vita, e liberta» внезапно появляются царственные аккорды из музыки того времени, но также уходящие далеко в XIX век. Тит держит себя в узде и решает даровать свободу всем заговорщикам. Почти что можно сказать, что он находит в себе самом основания для преступления. Истинная причина поведения Вителлии — он сам, что касается даже и революции. Заговор против него был создан потому, что он незаконно осуществлял свою власть, потому что он свергнул с трона своего предшественника. И именно потому он до глубины души добр.

ПРИЛОЖЕНИЕ 11: ПЕРЕВОДЫ О ТЕЛЕТРАНСЛЯЦИИ СПЕКТАКЛЯ

«ФИДЕЛИО»¹⁰⁰

Была проведена сложнейшая работа

Автор: Ханс Хорст Бауэр

Перевод с немецкого: Мария Романова

Источник: Die Südwest Presse, 27 марта 1998 год

В воскресенье на канале *Südwest 3* прошла трансляция штутгартского «Фиделио» из Штаатсопер.

Была проведена сложнейшая работа.

Семь камер канала *SDR* представили телевизионному зрителю спорную постановку Мартина Кушея.

В ближайшее воскресенье в 20.15 *Südwest 3* впервые представил на экране живую трансляцию современной оперной постановки штутгартской Штаатсопер: «Фиделио» Бетховена в необыкновенной, психопатической версии Мартина Кушея, вызвавшей на премьере две недели назад громкую и бурную дискуссию.

<...> Янош Дарваш из Кёльна был привлечен SDR к прямой трансляции как телевизионный режиссер. «Я был просто счастлив, что смог с первого раза понять задумку! Потому что я, естественно, должен был подчиниться в своей работе музыкальной драматургии и режиссуре спектакля», сказал Дарваш. Большие амбиции и тем более собственная интерпретация тут не требуются: «Я ничего не изобретаю, я перевожу происходящее на сцене на язык телевидения». Однако этот перевод выдвигает совершенно особые требования. Так, например, обстоят дела с изначально не инсценированной увертюрой, для которой вместе с Кушеем было найдено визуальное воплощение: «Я не могу пятнадцать минут подряд показывать маленькую черную оркестровую яму».

¹⁰⁰ János Darvas: персональный сайт. STUTTGARTER ZEITUNG, 1998. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.darvas.de/fidpress.htm> (дата публикации: 28.03.1998)

Для переноса «Фиделио» на экраны телевизоров Дарваш имел в распоряжении семь камер. Три «усадили» полукругом во втором ряду на высоте человеческих глаз, три стояли на полу в глубине зрительного зала, а седьмая следила за оркестровой ямой. При этом шестая камера, «наша страховка», в течение всей трансляции держала общий план на случай, если что-то пойдет не так. Все камеры были цифровыми, так что проблем с передачей картинки не возникало, даже если сцена была тускло освещена.

План трансляции подготовили за неделю. У Дарваша и его ассистента были перед глазами видеозапись с генеральной репетиции, а также партитура, изученная до мельчайших подробностей и испещренная семью сотнями значков точной, выверенной до секунды раскраски. К этому стоит прибавить пятьсот более «свободных» кадров в больших эпизодах, причем к каждому отрывку прилагались информация о его продолжительности и точное описание мизансцен. Каждый оператор имел шестидесятистраничный сценарий и постоянную связь с режиссером, который следил за всем из оснащенной аппаратурой машины и мог внезапно что-то поменять.

Янош Дарваш воздержался от комментирования того, что Элизабет Шварцкопф в интервью нашей газете раскритиковала трансляцию, «как будто снятую зубным врачом». «Насколько мы близки к этому — конечно, вопрос стиля и вкуса», считает он.

Камеры, кабели и недовольство публики

Автор: Адриенна Браун

Перевод с немецкого: Мария Романова

Источник: Stuttgarter Zeitung, 28 марта 1998 года

На завтрашнюю живую телетрансляцию «Фиделио» из штутгартской Штаатсопер было потрачено много сил.

Статисты раскрывают рты. При этом можно не петь. Ни оркестра, ни дирижера нет. Затем неожиданно звучит музыка, всё замирает. Откуда-то

слышно громкое «Бу!», один ревет «Прекратить!», другой «Заткнитесь!». Разводная репетиция в Штаатсопер. Статисты театра были мобилизованы в полном составе. Они изображают оперный хор, дона Фернандо, Флорестана и Леонору. В костюмах, само собой. Звучит только музыка оркестра, записи диалогов из новой постановки бетховенского «Фиделио» вперемешку с недовольными высказываниями публики, которая между делом энергично ругается и свистит.

Завтра в 20.15 Südwest 3 будет передавать живую трансляцию «Фиделио» с основной сцены. Столько хлопот! Подготовка ведется в течение многих дней. Через весь театр тянется толстый кабель, чтобы к нему можно было подключить многочисленные камеры. Везде работают люди в наушниках, произносятся в микрофоны важные инструкции.

Режиссер Янош Дарваш разработал с помощью партитуры «Фиделио» точную раскадровку, и о каждой камере известно, когда она будет использоваться. «Я не хотел создавать произведение искусства, — говорит Дарваш, — только зафиксировать захватывающую, отличную постановку Кушея. Я здесь, чтобы обеспечить слаженность работы, а не индивидуальный почерк». Чтобы добиться этого, большая команда должна быть хорошо организована. Были запланированы многочисленные репетиции и генеральные репетиции в костюмах и масках, в четверг здание основной сцены из-за подготовки даже полностью закрыли. Спектакль должен один раз пройти целиком, как это будет на трансляции, чтобы каждая сцена, каждый кадр были на своем месте. Затраты несет канал.

<...> Вечером будет генеральная репетиция с оркестром и певцами. Только если певец действительно «не в форме», как это здесь называют, он может на генералке только «обозначать» пение, а не петь по-настоящему. В воскресенье ведется и радиозапись. Чтобы оставить будущим поколениям отличную трансляцию, лучше сперва заснять генеральную репетицию. И, так как певцы, по выражению Дарваша, «неимоверно много двигаются» по сцене, получить чистую запись — тоже искусство.

Так много репетиций. Но Дарваш, который уже работал с несколькими постановщиками классических опер, воспринимает свой график как что-то, что едва ли можно заключить в рамки. Это с ним уже бывало. Условия работы сделались не такими уж простыми, говорит он. Когда все идет хорошо, он может спокойно сидеть сложа руки в своей машине с аппаратурой. Но происходит какой-нибудь прискорбный сюрприз, и он должен, имея в распоряжении только радиосвязь, в считанные секунды дать распоряжения всем участникам процесса, разбросанным по огромному зданию. Однако Дарваш слишком хороший знаток своего дела, чтобы его можно было так быстро вывести из равновесия. Он сравнивает это со спортом: «Между прочим, существует такая работа как трансляции футбольных матчей».

И здесь есть только один девиз: реагировать быстро.

ПРИЛОЖЕНИЕ 12: ПЕРЕВОДЫ О СПЕКТАКЛЕ

«ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

Интервью с Марином Кушей о «Волшебной флейте»¹⁰¹

Перевод с немецкого: Ольга Макарова

Марин Кушей: Это сказка, волшебная пьеса, запутанная и совершенно не логичная, без четкой структуры и с неудачными сюжетными линиями. Когда тебе предлагают это поставить, хочется рвать на себе волосы.

Мы решили оставить все, как есть и подчеркнуть фрагментарность и резкую смену событий, как и написали Шиканедер и Моцарт — к счастью, мы с Николаусом Арнонкурмом быстро пришли к выводу, что опера странная и запутанная, но замечательная. Это один момент. Другой — это переход от сна к кошмару.

Для меня театр — это всегда другая форма реальности. Мне интересны люди и то, что происходит у них в душе. И я достаточно хорошо знаю Моцарта, чтобы понимать: об этом он и писал.

Вопрос: Вы сами — человек мрачный?

Долгая пауза.

Марин Кушей: М-да, здесь надо было ответить «нет» и широко улыбнуться.

При напряженном репетиционном периоде погружаешься в процесс с головой. Это отнимает все силы, так что неизбежно кажешься мрачным. Постоянно всеми командуешь, указываешь, кому куда пойти и что сделать. После подобной работы сильно устаешь.

С ребенком или с друзьями я обычно выгляжу повеселее.

Вопрос: На ваших первых репетициях я видел совершенно другую «Волшебную флейту», в которой персонажи внезапно превращались в

¹⁰¹ Дополнительные видеисточники, 1

зеркальные отражения друг друга. Вы так пытались показать светлые и темные стороны одного человека?

Мартин Кушей: Именно так. Я рад, если это видно. Такую цель мы и ставили. В «Волшебной флейте» множество подобных отсылок и двусмысленностей. Например, о чем она: о счастливых влюбленных или о несчастной любви?

Вопрос: Зрители часто говорят, что режиссерский театр — это торжество эго режиссера. Что думаете вы?

Мартин Кушей: Ерунда.

Долгая пауза.

Вопрос: Вы работаете не так?

Мартин Кушей: Я достаточно образован и подготовлен. Думаю, здесь нужно встать на защиту и многих моих коллег: все, что происходит на сцене, продумано от начала до конца и происходит не просто так — по крайней мере, в большинстве случаев.

Лично мне больше нравятся постановки, вызывающие раздражение и недовольство, чем пропахшие нафталином спектакли в духе Дзеффирелли, которыми можно наслаждаться, скажем, в Ла Скала. Мне они совсем не по душе, а если начистоту — никому не по душе.

Вопрос: В чем секрет той музыки, которая зачаровывает людей сейчас так же, как и двести лет назад?

Мартин Кушей: На этот вопрос ответить нельзя.

Но лично меня она зачаровывает. Сегодня на репетиции — опять. По спине бегут мурашки, я испытываю воодушевление и сопереживаю героям.

Разумеется, я понимаю — и как режиссер тоже, — что нечто происходит на несознательном уровне. Я не могу ни понять этого, ни объяснить, но оно есть. Это удивительное ощущение.

Вопрос: Что вы делаете перед премьерой? Что чувствуете, когда ваша работа вдруг начинает жить собственной жизнью?

Долгая пауза.

Мартин Кушей: Скажу честно — для меня это сейчас совершенно нормальный процесс. Неловко признаваться, но смотрю я на это довольно отстраненно, ведь «Волшебная флейта», кажется, мой шестьдесят восьмой спектакль. На генеральной репетиции мне нравится представлять себя не режиссером, а обычным зрителем. Я отбрасываю критический взгляд и позволяю себе эмоционально вовлечься в происходящее. Но все-таки это — моя работа. Я работаю на фабрике по производству эмоций.

Выдержки из интервью «Любовь, любовь, любовь» с Марином Кушеем и Николаусом Арнонкур¹⁰²

Перевод с английского: Ольга Макарова

<...>

Вопрос: Что о либретто Шиканедера скажете вы как режиссер?

Мартин Кушей: Когда берешься за какое бы то ни было произведение, необходимо отнестись к нему всерьез — иначе не стоит и начинать. Нужно найти достаточно моментов, которые тебе кажутся интересными, и которых никто еще полностью не раскрыл. Их можно использовать как подсказки для работы с этими сценами. Разумеется, найдутся и совершенно нелогичные места, где ход событий невозможно объяснить с точки зрения разума. Но и это можно превратить в достоинство.

Вопрос: Означает ли это, что осовременивать текст Шиканедера вам приходится очень осторожно?

Мартин Кушей: Дело не в осторожности. Нужно просто смотреть на текст и искать то, что можно воплотить на сцене, то, что сработает. В этом я чувствую связь с Моцартом и Шиканедером: я делаю в точности то же, что и они. Нельзя подходить к театру со священным трепетом. Эта форма

¹⁰² Kušej, Martin, Harmoncourt, Nikolaus. Love, love, love / Rec. by Beate Breidenbach // Буклет к видеозаписи оперы "Волшебная флейта" [Волшебная флейта (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Ю. Кляйтер, Е. Мошук, К. Штрель, Г. Бермудес ; Цюрихский оперный театр. – Deutsche Grammophon, 2007. – 2 DVD. – Премьера спектакля состоялась 17 февраля 2007 г.] Pp. 6—8

искусства всегда была жизненной. Все позволяли себе вносить изменения, заимствовать идеи, тасовать их.

<...>

Вопрос: В вашем спектакле загадочные, алогичные и фантастические аспекты этой истории поданы таким образом, чтобы стать частью некоей общей ситуации.

Мартин Кушей: События происходят в момент свадебного поцелуя Тамино и Памины. В этот миг оба попадают в прошлое, в мир собственных страхов, ожиданий и желаний.

Вопрос: Одна из самых прекрасных черт опер Моцарта — то, что персонажи у него никогда не бывают плоскими, и он никогда не осуждает их. Это же касается и «Волшебной флейты».

Мартин Кушей: Я нисколько не пытаюсь добиться недвусмысленности. Нельзя исключать возникновение очень разных ассоциативных рядов. В Царице ночи Тамино видит жену своей невесты, а может — собственную мать, а может — старшую любовницу. Но в любом случае в их отношениях есть эротический флёр. То же касается и Памины с Заратро. Ария мести, которую поет Царица ночи, должна стать для Памины настоящим кошмаром.

<...>

В Папагено я вижу сказочного и дикого двойника Тамино. Именно он вызывает настоящее сочувствие в этой истории, но не потому, что он дурачок, который в итоге остается у разбитого корыта. Нет, для меня это персонаж, который, слава богу, слишком наивен, чтобы «посвященные» могли приручить его. Его жизнь остается его собственной. Можно сказать, что он представляет собой эмоциональную часть человеческой природы, часть, которую нельзя подчинить.

ПРИЛОЖЕНИЕ 13: ПЕРЕВОДЫ ТЕКСТОВ

ИЗ БУКЛЕТА К СПЕКТАКЛЮ «ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ»

Пустыня под солнцем¹⁰³

Автор: Альберт Остермаер

Перевод с французского: Юлия Монтэль

«Сперва обезглавлены, затем повешены,
После поджарены на раскаленных прутьях,
Сожжены и утоплены, связанные,
с содранной кожей!»¹⁰⁴

Вот как Осмин, с гневной пеной у рта, дает волю своим навязчивым фантазиям об убийстве. Если прочесть эти строки либретто, забыв на минуту о музыке Моцарта, мгновенно приходит в голову мысль об исламском фанатизме, и Осмин обретает черты типичного фанатика ИГИЛ или убийц «Шарли Эбдо». Был ли провидцем Иоганн Готлиб Штефани, либреттист Моцарта? Застилает ли наше восприятие всеохватывающий ужас от современных травмирующих кадров разрушительной слепой жестокости в отношении человека и памятников человеческой культуры, к коим можно отнести и эту оперу, к счастью, неподвластную разрушению? Можно ли пренебречь звучащим текстом? Способно ли опьянение музыкой перевесить смертоносную одержимость слов? Не представляется ли моцартовский Осмин чистым продуктом страстного увлечения Востоком той эпохи, когда его жестокость представлялась фольклорной деталью, когда опасность неведомых стран возбуждала любопытство к легендарному, скорее чем страх перед реальным? Но не обязаны ли именно мы, художники, берущие на себя гражданскую ответственность, видеть в этой опере больше, чем влезает в ее живописную раму? Естественно, что мы сегодня читаем либретто другими

¹⁰³ Ostermaier II

¹⁰⁴ Цитата из либретто: «Erst geköpft, // Dann gehangen, // Dann gespiesst // Auf heisse Stangen, // Dann verbrannt, // Dann gebunden // Und getaucht; // Zuletzt geschunden».

глазами, наш взгляд отягощен знанием нашей эпохи, знанием реалий окружающего мира. Безусловно, у нас нет никакого права учинять насилие над произведением, навязывая ему произвольное осовременивание, псевдо-провокативное или ультра-модное. И в то же время мы не можем игнорировать контекст того момента, когда беремся за его постановку. Как это может отразиться на либретто?

Сюжет «Похищения» далек от критики ислама. Здесь не идет речь о демонизации самой религии, нет защиты идей Просвещения перед лицом видимого варварства Осмина. Но не забудем и того, что мусульманин Селим, дарящий прощение, оказывается ренегатом, то есть христианином, перешедшим в мусульманство, — вероятнее всего, европейцем.

С нашей точки зрения, измененной и обостренной под влиянием современного знания, все эти темы игнорировать нельзя. Но наша постановка обращается и к двум другим важным темам либретто: верность и предательство. Если мы всерьез размышляем над ними, мы неминуемо подходим к их политической интерпретации, ибо сфера частной жизни здесь не может быть отделена от сферы общественной. Верность и предательство — темы политические в той же мере, что уважение и дискриминация, непереносимое унижение, жажда мести и власти.

Селима предал отец Бельмонта, и Бельмонт, в свою очередь, обманывает и предает Селима. Констанца тоже предает и обманывает Селима, она дает ему ложную надежду. Констанца торгует своей любовью, как товаром: в обмен на свое терпение Селим получает возможность надеяться на ее ответную любовь, он вынужден оплатить надежду доверием. Это притворство, безусловно: в конце концов, она убегает, убегает от этой иллюзии любви. Кто может поручиться, что любовь Селима искренна? Не может ли оказаться, что его признания — тактический ход, и за ними кроется нечто иное? Его привлекает именно невозможность быть ею любимым? Его соблазняет как раз то, что любовь не покупается? Для него, владеющего всем, обаяние любви именно в том, что ее нельзя получить силой?

Констанца же надеется, что лишь власть любви способна победить любовь к власти и — готовит свой побег. Но, быть может, это побег от себя самой? И сам Селим оказывается способен на предательство: он предает Осмина, отпуская беглецов. Мы хотим верить в счастливый конец. Но не иллюзия ли его прощение, не хитрая ли месть? Осмин также неверен своему хозяину, отказываясь принять желание Селима освободить заложников. Ему ненавистно их превосходство, он использует любую возможность для их преследования. Тем самым он подрывает власть Селима. Но самое страшное предательство он совершает против своего бога, нарушая запрет на употребление алкоголя. Он поддается на уговоры Педрильо и нарушает заповеди своей религии и собственные убеждения. К тому же, он переступает через свои принципы, влюбляясь в Блонду, неверную, и позволяя ей водить себя за нос. Но и тут он совершает насилие над собой, так как, несмотря на свою любовь к ней, он угрожает ей и предает любовь, требуя от нее безоговорочного подчинения, как будто возможно свести доказательство любви к одному только подчинению!

Блонда тоже постоянно готова к предательству и обману, она всегда ставит на первое место свою жизнь, и лишь потом — любовь.

Блонда никогда не теряет контроля над ситуацией, зато Бельмонт ослеплен любовью. Селима каждый предал хотя бы однажды. Тем не менее, нам неведомы его искренние чувства — даже если его предают, даже если он сам играет в верность и предательство, нас не покидает ощущение, что он остается верен себе, скорее позволяет другим обманываться на его счет, а не попадает в расставленные ловушки. Какая досада, что Селим и Блонда не могут объединиться! Из них вышла бы прекрасная чета Андервудов для сериала «Карточный домик».

Здесь все носят маску обмана, все живут в страхе предательства и измены. Никто не верит в способность другого любить той безусловной любовью, о которой здесь все рассуждают и которую воспевают. «Любить» не значит ли «отдаваться всем телом и душой любви»? Не подразумевает ли любовь

полное доверие? Читая либретто, мы безошибочно определяем, где и в какой момент совершается предательство, но не способны его предугадать — ни между строк, ни в подтексте не таится подсказки. Из болезненных подозрений персонажи сплетают свою психологическую реальность. Невнятное сомнение монотонно и мучительно пульсирует в висках каждого из них.

Тот, кто становился добычей ревности, тот, кто страдал от предательств, тот знает: подозрение, опасение, предубеждение преследуют тебя повсюду, прирастают к коже, кружат голову. Даже не желая верить, даже внимая опровержениям и клятвам любви и верности, невозможно заглушить сомнения. Чем громче уверения, чем прекраснее клятвенные песни, тем настойчивее звук фальшивой ноты сомнений.

Эта темная сторона любовной одержимости, фанатизма в любви или в религии, эти мрачные аккорды, эти тени настойчиво врываются в музыку, и не только в проклятия и брань Осмина.

В постановке Мартина Кушея действие «Похищения» разворачивается в пустыне, пространстве изнуряющего дневного зноя и ледящего ночного холода, где температура меняется так же стремительно, как и чувства героев. Пустыня — это пространство крайностей. Для того, кто рожден вдали от нее, кто не умеет считывать ее знаки, кому не доступны ее обаяние и законы, пустыня представляет смертельную опасность. Для того пустыня — лишь песок, сильнейший символ тщетности. Песок, постоянно ранящий глаза. Песок, на котором невозможно ничего построить, за исключением замков в Испании.

Либретто, как мы уже сказали, на первый взгляд совсем не политическое высказывание, оно рассказывает не столько о сущности ислама, сколько о нашем представлении о нем. Но, в то же время, через него нам открываются необъятные психологические и политические перспективы, как только мы помещаем его в конкретный исторический контекст.

Идеальным решением для того, чтобы вернуться к истокам нынешнего кризиса, но избежать всякого псевдо-осовременивания, был, на мой взгляд, перенос действия в эпоху Первой мировой войны, взгляд на ближневосточную политику, которой придерживалась в это время Германия. Германская империя заключила союз с Османской империей, проще говоря, с турками, и вступила в противостояние с могущественными колониальными государствами — Великобританией, Францией и Россией. Германия взяла на себя роль защитницы ислама от европейских завоевателей. Император Вильгельм II провозгласил себя «спасителем ислама», другом всех «трехсот миллионов магометан, населяющих Землю» и возжелал собрать их под знамена Корана и халифата, чтобы отбить империалистическое нашествие. Вильгельм был в ярости от вступления Британского Королевства в Антанту, уговаривая консулов и немецких агентов «разжигать праведное пламя сопротивления магометанского мира этим самонадеянным и лицемерным лавочникам, ибо, если мы и прольём всю нашу кровь до последней капли, то чтобы и Англия потеряла хотя бы Индию». Для этого Германия отправила на Восток секретные миссии с целью поднять на восстание многочисленные племена, взрывать газопроводы и саботировать разработки нефтяных месторождений. Немцы инициировали фетву против Антанты. В специальных лагерях для военнопленных мусульман [распространялась] газета *El Jihad*. Несколько нефтепроводов было взорвано, и ряд восстаний увенчался успехом. Все это, конечно, было только событиями второго ряда в театре мировых военных действий. Но все факторы, определяющие сегодня ближневосточный кризис, уже достаточно внятно присутствовали в начале войны и вплоть до 20-х годов: фетва, джихадисты, конфликт между шиитами и суннитами, талибан, экономические интересы в эксплуатации природных ресурсов, стратегические и политические игры, опосредованные войны, завуалированный или неприкрытый колониализм, религия как боевое оружие.

Если присмотреться к участникам этих экспедиций и миссий начала Первой мировой и 20-х годов XX века, к их нарядам, кажется, что мы имеем дело с теми же стереотипами о восточном мире, что и идеи о воображаемом Востоке Моцарта и Штефани. Но за всем этим прячется жестокая реальность, последствия которой сегодня для нас очевидны. У Моцарта действуют испанцы и англичане. Сегодня же «европейцы» держат в своих руках нити разыгрывающегося кризиса, и Восток выступает разменной картой в этих играх. За маской Просвещения, цивилизованного и прогрессивного мира скрыты реальные интересы — эксплуатация и выгода, шовинизм и управление религиозными чувствами. Результаты подобной политики были и продолжают оставаться разрушительными: кровожадность моцартовского Осмина становится животным рефлексом. Как бы нам хотелось умыть руки! Но наши руки по локоть в крови — Европа сыграла решающую роль в конфликтах и войнах ближневосточного мира, поддерживала их с колониальных времен вплоть до иракских войн.

Но не музыка ли главное достоинство «Похищения из Серая» Моцарта? Не пришли ли мы насладиться ее изяществом и красотой голосов? Да великолепие музыки обезоруживает. В ней наша последняя надежда. Будем же ее слушать и отдадим ей свои голоса!

Похищение из серая: краткое содержание¹⁰⁵

Автор: Альберт Остермаер, Мартин Кушей

Перевод с английского: Ольга Макарова

Констанца, невеста Бельмонта, и ее слуги Блонда и Педрильо похищены во время волнений в начале Первой Мировой войны. Они оказываются во власти паши Селима и Осмина, начальника его стражи, которые надеются, что такие заложники помогут им оказывать давление в ходе борьбы за

¹⁰⁵ Ostermaier I

власть. Действие происходит в пугающей и непроходимой пустыне на границе рушащейся Оттоманской империи.

Первый акт

Отправившись на поиски невесты, Бельмонт бродит по пустыне. Он настолько обессилен и измучен жаждой, что едва может различить палатку бедуинов рядом со вражеским лагерем. Надсмотрщик Осмин и его стража не испытывают жалости к страннику: они не впускают его во владения паши Селима.

Педрильо связан и оставлен один под палящим солнцем. Он проклинает своих новых хозяев. Так его и находит прежний хозяин, Бельмонт.

Появляется паша Селим. Он пытается принудить свою пленницу Констанцу стать его любовницей. Она признается, что по-прежнему крепко любит своего жениха, оставшегося в родной стране, и просит отсрочку, чтобы выбрать между любовью и смертью.

Педрильо помогает прежнему хозяину пробраться в резиденцию паши, представляя его перебежчиком, который может в условиях войны выдать полезную информацию. Паше это любопытно, но он в нерешительности. Он чувствует опасность, но чувствует и открывающиеся возможности... Осмин же не одобряет пришельцев и преграждает им вход.

Второй акт

В подарок от паши Осмин получил Блонду. Он хочет сделать ее своей рабыней, но Блонда обливает его презрением. Когда Констанца признаётся, что страдает в разлуке с Бельмонтом, Блонда старается ее утешить, предлагая более прагматичный взгляд на вещи. Паша Селим продолжает ухаживать за Констанцей, но та отвергает его. Он угрожает ей насилием, если она не согласится. Но она боится душевных терзаний больше, чем смерти. Паша дает ей последнюю отсрочку.

План побега готов. Педрильо сообщает об этом Блонде, и ту переполняет радость. Он желает ей мужества, затем наливает Осмину вина, чтобы он опьянел и уснул. Все чисто: влюбленные наконец-то встречаются. Но

Бельмонта тревожит то, что он видел и слышал, его терзают сомнения: была ли Констанца ему верна? В ходе горячего обсуждения четверым беглецам удастся все выяснить.

Третий акт

Беглецы в пустыне. Констанца и Бельмонт счастливы, что они слова вместе, а Блонду тревожат преследователи. На второй день все четверо устали, их силы и вера в себя иссякают. Педрильо пытается воодушевить товарищей и вернуть им надежду. Для этого он поет романтическую песенку. На третий день все полумертвыми лежат на песке. Четвертый день: преследователи их нагнали.

Паша Селим подходит к беглецам. Он проклинает лицемерную Констанцу, чьи клятвы оказались простой уловкой. Бельмонт сообщает имя своего отца и этим вызывает промедление: его отец — давний враг паши. Однако смерть кажется неминуемой. Бельмонт и Констанца прощаются с жизнью.

Однако здравомыслие и рассудительность все же побеждают в Селиме. Он совершает жест примирения и прощения и освобождает пленников, прося Бельмонта не становиться таким жестоким, как его отец.

Осмин с солдатами должен проводить Бельмонта, Констанцу, Педрильо и Блонду к границе. Вернувшись, Осмин бросает к ногам паши кровавый трофей.

ПРИЛОЖЕНИЕ 14: ПЕРЕВОД ИЗ БУКЛЕТА К СПЕКТАКЛЮ

«ИДОМЕНЕЙ»

Преисподняя нашего мира¹⁰⁶

Автор: Олаф А. Шмитт

Перевод с английского: Екатерина Бабурина

Закосневший царь

Заглавный герой оперы, Идомений, привык держаться за знакомые реалии; все новое его пугает. Во втором действии, в своей ключевой арии *Fuor del mar*, Идомений имеет твердую почву под ногами. Эта ария поется в одной из опорных тональностей оперы — ре-мажор; ре-мажорными аккордами открывается и увертюра. Эта тональность традиционно считается героической; она свидетельствует о притязании Идоменея на власть, и это же акцентируют литавры и трубы в первой части арии. Но воинственные инструменты стихают, когда в средней части царь дает волю беспокойству и страху; чтобы выразить эти эмоции, Моцарт использует гармонии, основанные на уменьшенных трезвучиях. *Fuor del mar* — один из тех фрагментов оперы, где композитор более всего следует условностям. Сама форма арии — барочное *Da Capo* — подчеркивает, что Идомений закоснел в пристрастии к устаревшим формам. В арии *Vedrommi intorno* в первом действии Идомений терзается, но гармоническая почва под ним непоколебима: он поет в «белоклавишной» тональности до-мажор (хотя периодически переходит в до-минор).

Реагировать на происходящее Идомений может только одним-единственным, проверенным способом: диктатом. Идамант, освобождая пленных, создает огромную угрозу власти Идоменея, и тот готов применить самые решительные меры — вплоть до убийства собственного сына. Но хочется спросить: разве у Идоменея есть выбор? Ему ведь нужно выполнить

¹⁰⁶ Schmitt, Olaf A. *This world's underworld // Idomeneo*: буклет к постановке оперы в Королевском оперном театре Ковент-Гарден. London: The Royal Opera, 2014/15. Pp. 36—38

опрометчиво данную клятву. Однако ведь сама эта клятва свидетельствует о том, насколько архаично Идомеией привык мыслить. Он готов пожертвовать человеческой жизнью, если это спасет жизнь правителя — его собственную. С помощью жертвы, призванной умиловить ревнивого бога Нептуна, Идомеией подтверждает свое право на власть, ведь она у него имеет религиозное основание. Воля бога непрекаема. И пусть Идомеией бранит «злых, несправедливых богов» («barbari, ingiusti numi»), пусть отсылает сына прочь в попытке избежать убийства, но все эти слова и действия подтверждают одно: его власть дана богами, и воля этих богов непрекаема. Где бы и когда светская власть ни принималась апеллировать к божественной, это всегда делается для оправдания жестокости, дискриминации и угнетения. Мы знаем, что Идомеией держит в плену троянцев, а Идамант поступает гуманно, освобождая их. Это дает нам право считать, что правление Идомеией подразумевает тиранию, жестокость и запугивание. В речитативе перед *Fuor del mar* Идомеией выдает свое истинное мнение о поступке сына: «Troppo, Idamante, a scior quelle catene sollecito tu fosti... Ecco il delitto, che in te punisce il ciel...» — «Слишком поспешно ты снял с них оковы, Идамант... За это преступление тебя и карает небо...» Смерть грозит Идаманту не потому, что он должен стать искупительной жертвой за спасение отца, но потому, что его любовь к Илииде и гуманное отношение к пленным противоречат принципам, по которым живет Идомеией. Если смотреть с этой точки зрения, то клятва Идомеией становится притворством. Идамант опасен, и его нужно убрать с доски во имя религии, чтобы ответственность не легла на плечи Идомеией. В наши дни власть черпает оправдание в религии не реже, чем во времена Моцарта. А ведь именно в конце XVIII века идеи Просвещения поставили религиозную основу власти не просто под сомнение, но и вовсе под угрозу, и спустя восемь лет после премьеры «Идомеией» привели к началу Великой французской революции.

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Чудовище

В третьем действии оперы «жестокое чудовище» («il crudo mostro»), о котором мы ничего больше не знаем, наносит Криту такие разрушения, что верховный жрец требует от Идомедея совершить наконец обещанное жертвоприношение: «Ah mira allagate di sangue quelle pubbliche vie» — «Смотри же, улицы тонут в крови». Но откуда взялась эта кровь? Что за чудовище побеждает Идамант, вызывая тем самым еще больший гнев Нептуна? Чудовище появляется из бушующего моря в конце второго действия и не позволяет Идаманту и Электре покинуть остров. Если под Нептуном понимать божественное обоснование власти Идомедея, то чудовище можно считать зримым проявлением правящего режима — в его образе Идаманту противостоит сама государственная власть во всей своей жестокости.

Здесь замысел Моцарта снова раскрывается через тональности, которые он выбирает. Хор, напуганный «безжалостным чудовищем» («quel mostro spietato») в конце второго действия, поет в ре-миноре. В этой же тональности Электра в первом действии дает волю гневу, считая Идомедея погибшим — без его поддержки ее шансы на Идаманта невелики. И Электра, и Идомедей говорят на языке насилия: у Идомедея на нем основано вся система правления, а Электра сбежала на Крит после того, как в сговоре с братом Орестом убила собственную мать. В арии она взывает к «фуриям из жестокой преисподней» («furie del crudo Averno») — и едва ли по чистому совпадению Моцарт тем же ре-минором пришлет впоследствии из преисподней Командора на ужин к Дон Жуану.

Есть и другие, менее очевидные способы, при помощи которых Моцарт сравнивает ярость Электры с угрозой от чудовища. Например, когда заканчивается первая часть арии (в параллельной тональности фа-мажор), оркестр играет уменьшенное си-минорное трезвучие с фермой; согласно партитуре, в этом месте должен использоваться звуковой эффект грома. Вторая часть арии начинается в до-мажоре — на тон ниже основной

тональности. Силке Леопольд пишет: «В начале Электра повторяет динамичную, идущую по трезвучиям мелодию "furie del crudo Averno", чтобы вернуться обратно в ре-мажор и компенсировать "сбой" тональности». После арии Электры начинается буря, и хор молит о милосердии в тональности до-минор; затем следует до-мажорная ария Идомедея, но в третьей части, когда царь поет о страданиях своего сердца, тоже звучит до-минор. В до-миноре ужасается «новой угрозой» («nuovo terrore») и хор в конце второго акта — а потом, когда Идомедей признал вину, хор в ре-миноре встречает карающее чудовище. Затем в до-миноре голос оракула останавливает неминуемое сыноубийство в конце третьего акта. Голос возвещает, что на престол должны взойти Идамант и Илия, и на последнем своем аккорде переходит в ре-мажор! В ре-мажоре заканчивается и ре-минорный хор в финале второго акта.

О чем говорят эти перемены тональности в конце акта? Заложены ли в них драматургический смысл, или это просто уступка конвенции, согласно которой каждый акт и каждый важный поворот сюжета должны заканчиваться в мажоре? Скорее всего — и то и другое, как часто бывает у Моцарта. Без сомнения, при работе над «Идомедем» Моцарту приходилось учитывать куда больше ограничений, чем когда-либо впоследствии: оперу ему заказал курфюрст Баварии Карл II Теодор, сюжет был определен заранее, а либретто во многом заимствовано из одноименной оперы 1712 года композитора Андре Кампра. Тем не менее, музыкальные характеристики персонажей Моцарта, заложенная в опере схема тональностей, соединение отдельных номеров в большие сцены — всё показывает, насколько он был в состоянии воплощать собственные идеи, раздвигая рамки господствовавшего жанра оперы-серия.

Преемник

Всюду в опере тональность Идомедея и, соответственно, его тиранического правления — ре-мажор. В немалой степени это подтверждает ария Идаманта

No, la morte («Нет, я не боюсь смерти»), которую он поет незадолго до сцены жертвоприношения в третьем действии (эта ария была вырезана из партитуры перед премьерой). В этой ре-мажорной арии Идамант заявляет, что готов умереть, если это принесет мир его родине и душе его отца. Склоняясь перед волей Идомедея, он таким образом принимает и его тональность. Тот же ре-мажор торжествует в финале оперы, в музыке заключительного хора и следующего за ним балета. Идомедей (как будто бы перевоспитавшийся) отрекается от трона и передает корону сыну. А что с ним происходит потом? Может ли правитель просто так уйти в тень, зная, что преемник будет вести полярную политику? Как отреагируют его приближенные — которые все это время следовали за ним? Примеры того, что происходило в схожих ситуациях, — в частности, после Великой французской революции или после Арабской весны — по большей части неутешительны. Простых ответов исторические параллели не дают. Не дает их и Моцарт в своей опере. Слишком безжалостны бури, что бушуют на море и в душах, а потом затихают на уменьшенном трезвучии и затягивают безопасную гавань мажора туманом недоверия.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 15: ИНТЕРВЬЮ МАРТИНА КУШЕЯ
ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «ИДОМЕНЕЙ»¹⁰⁷**

Радикальный оперный режиссер Мартин Кушей: я, Абу-Грейб и Моцарт

Автор: Нил Фишер

Перевод с английского: Екатерина Бабурина

Пытки в Абу-Грейб, дело Йозефа Фритцля — каких только тем не касался Мартин Кушей. Чего ждать от его нового лондонского «Идоменея»?

Обойдемся без монстров со щупальцами. Морское чудовище, которое в моцартовском «Идоменея» Нептун насылает на критян, может плыть на все четыре стороны.

Уже в понедельник в Ковент-Гардене состоится премьера первой с 1989 года постановки «Идоменея». Режиссер, которому поручен спектакль, настаивает на том, что на сцене должно быть только одно чудовище — человек. «Мой главный тезис, — говорит Мартин Кушей, — в том, что я не верю в богов. И религия, и идеология — просто обман».

В свои 53 года австриец Кушей входит в когорту ведущих поборников радикального подхода к опере, ниспровергателей стереотипов. Взять хотя бы две его последние постановки в Баварской государственной опере: «Силу судьбы» Верди и «Русалку» Дворжака. В «Силе судьбы» действие происходит в постапокалиптическом мире, пережившем 11-е сентября, и на сцене демонстрируются пытки, сразу напоминающие об Абу-Грейб. Героиня «Русалки», стремящаяся вырваться из своего мира, волей Кушей превратилась в запертую в подвале дочь Йозефа Фритцля. Эти постановки принесли Кушею множество восторженных похвал, но вместе с ними вызвали и яростную критику: немецкие зрители вообще не стесняются громко выражать неодобрение во время поклонов, не стеснялись и на

¹⁰⁷ Firsher I

спектаклях Кушея. Переживает ли он о том, как будет принят лондонской публикой? «Мне всё равно. Вы себе не представляете, через что я уже прошел».

Моцартовской истории от Кушея тоже как пить дать не поздоровится. Сюжет «Идоменей», который многими признается первым зрелым сценическим произведением Моцарта (1781 г.), — это история о правителе, чья вера вступает в противоречие с отцовскими чувствами. Царь Идоменей, возвращаясь с Троянской войны, дает обет принести в жертву первое встреченное им живое существо. Этим встречным оказывается его сын и наместник Идамант.

Приступая к созданию спектакля, режиссер больше всего интересовался образом Идаманта, партию которого по его настоянию исполняет не меццо-сопрано, как обычно принято, а контртенор — молодой аргентинец Франко Фаджоли. Однако внимание Кушея быстро привлек заглавный герой. «Он привык воевать и властвовать; он — человек стойких консервативных, патриархальных убеждений. И тут у него уходит почва из-под ног. Наталкиваясь на такую ситуацию, я выжимаю из нее максимум».

В процессе выжимания Кушей решил, что Идоменей не должен приносить клятву никакому божеству. Политический прагматизм и ничего кроме. «Идоменей с самого начала знает, что ему предстоит убить не кого-то, а именно своего сына. Ведь в отсутствие короля Идамант организовал правление по собственной системе, и это новое устройство несет опасность для Идоменея. Он должен убить политического соперника — но это его собственный сын».

Звучит весьма разумно, но неужели Кушей действительно утверждает, что религиозность не может служить убедительной мотивацией? События на Ближнем Востоке свидетельствуют об обратном. «Не в религиозности дело! Веру саму по себе я не критикую, но если религия объединяется с властью, последствия их манипуляции людьми всегда чудовищны». И хотя с этим утверждением можно спорить, Кушей приводит сильный довод: в обществе,

подчиняющемся ложным богам, власть развращает; трагедия Идоменея в том, что порочный круг тирании не кончается после условно счастливого финала, в котором к власти приходят Идамант и его добродетельная невеста Илия. «Не могу представить, чтобы Идамант остался мирным и гуманным правителем после всего пережитого».

У постановки, говорит Кушей, будет «очень интересная» концовка, если не брать во внимание тот факт, что опера завершается длинным балетным фрагментом, который в прошлом выбрасывали, а сегодня, наоборот, любят оставлять; в ковент-гарденовском «Идоменее» он тоже будет, от чего режиссер далеко не в восторге. «Все ждут от этой музыки какой-то революционной идеи, но по сути она просто аппендикс. Я буду с ней работать, но слов в ней нет, действия нет, сам музыкальный материал интересен постольку-поскольку». Будь у него право, говорит Кушей, он делал бы купюры в партитурах опер при постановке и местами менял текст либретто. «Не выношу, когда со сцены говорят: «Вот пришел тот-то». Выходит бессмыслица».

Кушей полагает, что отживших свой век условностей в опере до сих пор слишком много. «Но с помощью знания, уважения и толики свободы мы когда-нибудь вытащим ее из девятнадцатого века».

В немецкоязычных странах Кушей считается одним из представителей так называемого «режиссерского театра», хотя по его собственным словам этот ярлык только вносит путаницу. «Понятия не имею, что это такое и кто это придумал. Знаю только, что меня в этом регулярно обвиняют». По правде сказать, в то время как часть коллег Кушея по цеху с радостью пренебрегает сюжетом либретто, громоздит странные декорации, фокусируется на побочном действии и оставляет репетиции на откуп певцам, сам Кушей подчеркивает, что черпает вдохновение именно в сотрудничестве с исполнителями. «Не представляю, как бы я стал пробивать концепцию, которая никому не нравится — что в этом приятного. Певцов нужно заинтересовать, и тогда они за тобой пойдут. Это командная работа».

Кредо Кушей — захватывающий театр и беспощадная логика. «Русалка» по мотивам дела Фритцля была крепким орешком, но результат оказался убедительным (о чем свидетельствует официальная видеозапись спектакля). Здесь Кушей тоже выжал из истории максимум. «Я подумал: кто и зачем будет представлять себя русалкой, если только мы не берем сказку — а сказки я не ставлю. Но что, если каким-то людям внушили, что они особенные? Их держат взаперти, в подвале; там можно играть в русалок, — на здоровье — но если ты вдруг захочешь выйти наружу вопреки запрету... Так картинка и сложилась».

У Кушей, который вот уже четверть века работает в Германии, сложные отношения с родиной. Он вырос в самой консервативной и аграрной части Австрии — земле Каринтия. Там он, словенец по происхождению, был в числе маргинализованного меньшинства. «Я сплошь и рядом слышал вопрос о том, кто я такой. И для меня было очень важно не бояться отвечать, что я словенец». Кушей хорошо играл в гандбол, поэтому в университете изучал немецкий язык и спорт. «Я не знал, чем хочу заниматься, поэтому начал с того, что мне точно было бы по плечу». Потом он познакомился со студентом режиссерского отделения. «Тогда я подумал: а у них крутые тусовки, надо бы и мне туда!»

Сегодня Кушей совмещает постановку опер со своей основной работой: он руководит Национальным театром в Мюнхене. Годовой бюджет театра — 25 миллионов евро, а штат насчитывает 460 человек. Здесь, говорит Кушей, он понял, что зрителей нужно медленно, но верно выводить из зоны комфорта. «У меня ушло на это три года. Но я уверен, что людей нужно учить воспринимать театр. Я хочу, чтобы они приходили открытыми и пытались понять». В свой черед он обещает, что скучно никому не будет. «Вечер будет интересным — за это я ручаюсь. В моем театре не уснешь».

ПРИЛОЖЕНИЕ 16: «ИДОМЕНЕЙ» МАРТИНА КУШЕЯ

Конспект спектакля, показанного в Королевской опере Ковент-Гарден 3, 5 и 7 ноября 2014 года¹⁰⁸.

Постановка является совместной с Лионской оперой. Изменения, сделанные при переносе спектакля в Лион¹⁰⁹, выделены в отдельные поясняющие сноски.

Нумерация музыкальных номеров приведена по критическому изданию партитуры¹¹⁰.

Это же издание было использовано при постановке спектакля.

Опера в трех актах, исполняется с одним антрактом после второго акта и коротким (3 минуты, согласно программке) сидячим антрактом между первым и вторым актом. Балет исполняется единым блоком после третьего акта¹¹¹.

Строка супертитров используется не только для перевода текста, но и для демонстрации пояснений по ходу спектакля¹¹². В программке автором этих титров указан Мартин Кушей.

¹⁰⁸ Идоменей (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Марк Минковский ; в ролях: М. Поленцани, Ф. Фаджоли, С. Биван, М. Бистрем, С. де Барбейрак ; Королевский театр Ковент-Гарден, Лондон. — Премьера спектакля состоялась 3 ноября 2014 г.

¹⁰⁹ Идоменей (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Жерар Корстен ; в ролях: Л. Одиниус, Е. Галицкая, К. Олдрич, И. Бримберг ; Лионская опера. — Премьера спектакля состоялась 23 января 2015 г. Спектакль описан Татьяной Беловой по технической записи с премьеры, предоставленной пресс-службой Лионской оперы.

¹¹⁰ Mozart, Wolfgang Amadeus. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 11: Idomeneo. Vorgelegt von Daniel Heartz. [Ноты]. Kassel etc., Bärenreiter Verlag, 1972.

¹¹¹ В Лионе опера исполнялась без балета.

¹¹² Когда спектакль был перенесен в Лион, титры исчезли. Мы предполагаем на этом основании, что идея с титрами является не частью режиссерского замысла, как, например, в "Трубадуре" Дмитрия Чернякова, но восходит к желанию менеджмента театра сделать более радикальный, чем привыкла лондонская публика, спектакль понятным зрителю. Финальный титр, который проектируется на занавес, в Лионе также отсутствует (что, возможно, связано с отсутствием последующего балета).

Занавес черный интермедийный (не раздвижной театральный, но и не специально расписанное для спектакля полотно), используется в том числе как проекционный экран для титра перед балетом. Перед началом спектакля занавес поднят.

В левой кулисе белая дверь, в правой — массивная дубовая с наличником.

Основу декорации составляет движущийся на поворотном круге лабиринт.¹¹³

В одних сценах он повернут к залу черными стенами, в других — белыми, причем белостенных конструкций три, в них разное количество дверных проемов и открывающегося за ними видимого пространства.

Спектакль начинается до увертюры; на авансцене, перед черным задником с дверями, идет дождь. Титры: «Shipwrecked Trojans land on the shore of Crete. On shore they are taken prisoners by king Idomeneo's soldiers while the king is away at war. Among them is the young princess Iliia.» («Троянцы потерпели кораблекрушение у берегов Крита. На суше войска царя Идоменея берут их в плен, пока сам царь находится на войне. Среди пленников юная принцесса Илия.») Голых по пояс и измазанных в грязи троянцев выпихивают на авансцену солдаты Идоменея.

Начинается **увертюра**¹¹⁴. Пленникам стягивают руки пластиковыми наручниками, Илию не трогают. Среди критских солдат ходит Идамант.

Илия у левой кулисы в мокром и грязном платье¹¹⁵.

¹¹³ Все повороты декорации отмечены в тексте словом "поворот", выделенным жирным шрифтом.

¹¹⁴ В лионской версии действие начинается с началом увертюры. Вдоль черного задника пробегает один за другим критские солдаты, затем по одному начинают выталкивать на сцену пленных троянцев. Илию выталкивают на сцену почти одновременно с появлением среди солдат и пленных Идаманта. Илия некоторое время сидит у левой кулисы, затем пытается бежать — по диагонали через всю сцену; один из солдат возвращает ее обратно, на этот раз к правой кулисе. Идамант не дает солдату причинить Илию вред, а когда другой солдат подходит, чтобы стянуть ей руки, как и прочим пленникам, Идамант прогоняет его и начинает успокаивать Илию. Затем он уходит в гущу пленников.

¹¹⁵ На протяжении спектакля Илия одета в один и тот же наряд, но в разных сценах состояние платья солистки разное: в сцене 2 акта с Идоменеем (где исполняется ария *Se padre perdei*) оно выглядит нарядным, в начале 3 акта (при исполнении арии *Zeffiretti lusinghieri* и затем дуэта с Идамантом) — подол испачкан в грязи и крови и т.п. Свадебное платье Или в финале спектакля сохраняет тот же крой.

Речитатив Quando avran fine omai (Когда же наступит предел) и **ария Илии № 1 Padre, germani, addio** (Отец, братья, прощайте). Она начинает петь лежа на спине и глядя в небо, затем встает и перемещается между группами лежащих пленников; тем временем среди пленников ходят Идамант и Верховный Жрец (они вышли из дверей с разных сторон). Все пленники — в пластиковых наручниках.

Появляется титр: Идамант, который правит в отсутствие Идомея, «falls in love with Iliia. He decides to have her and her people freed»¹¹⁶ («Идамант полюбил Илию. Он решает освободить ее и ее соотечественников»).

Идамант объясняется с Илией: «Minerva della Grecia // Protettrice involò al furor dell'onde // Il padre mio» («Минерва, защитница Греции, похитила в ярости волн моего отца»). Перевод в титрах сообщает: «My father has been saved» («Мой отец был спасен»).

Приводят новых пленников (менее раздетых). Идамант поет арию **№ 2 Non ho colpa** (Я не виноват) и отдает Илии свое пальто, а сам остается в красной рубашке, на шее у него красный шарф. Это сигнал: хор местных жителей радостно бросается поднимать пленников, разрезать на них наручники и отдавать им свою одежду (хор **№ 3 Godiam la pace** - Восславим мир). Троянцы одеваются в критскую одежду и становятся неотличимы от местных. Зрительно выделяется только поющий благодарность квартет: у Кушея это не двое критян и двое троянцев, а четверо полуодетых людей — отличить критян от троянцев невозможно. Свет из холодного белого становится более теплым. Верховный Жрец снова появляется, наблюдает за происходящим, с негодованием собирает в пучок разрезанные пластиковые наручники (зрительный образ агрессии — одновременно напоминает пучок стрел и гром и молнии античных богов).

¹¹⁶ Примечателен использованный в этой фразе страдательный залог (не «он решает освободить», а «чтобы они были освобождены»). Хотя модальность, выраженная глаголом «have», может быть передана и глаголом действия («он решает сделать так, чтобы...»), и глаголом долженствования («он решает, что они должны быть освобождены»), мы можем увидеть в этом и другой смысл: «Он решает получить ее и ее людей освобожденными».

Поворот. Белостенная часть лабиринта. Электра (одетая в строгий черный костюм и ботильоны на высоком каблуке) появляется в момент поцелуя Идаманта с Илией и буквально отрывает Идаманта от нее. Этим и обусловлен накал дальнейшего диалога Электры и Идаманта.

Жрецы резко выталкивают на сцену Арбака. Арбак в очках и зеленом пуловере (сходным образом в «Силе судьбы»¹¹⁷ одет дон Карлос ди Варгас вплоть до четвертой сцены второго акта, когда он исполняет балладу *Son Pereda, son ricco d'onore*); при себе у него аккордеон.

Арбак доносит весть о гибели Идоменея; пока Идамант смотрит на Арбака, Электра пристально разглядывает Илию, заставляя ту отступить к кулисе.

Илия сама бросается обнимать и утешать Идаманта, который слушает Арбака. Затем его пытаются утешить по очереди Электра и Арбак, он всех отталкивает и убегает со сцены. Илия произносит свою реплику и бросается за ним. Электра смотрит им вслед, а затем возвращается на сцену, чтобы уточнить у Арбака известие — и спеть арию.

Арбак остался на сцене, и реплика Электры «*Estinto è Idomeneo? Estinto è Idomeneo?*» («Так Идоменей погиб?») обращена к нему: она уточняет известие. Арбак молча уходит.

Поворот. Черностенная¹¹⁸ часть лабиринта, где находятся маленькие мальчики в белых майках и трусах (тот же образ был использован в «Милосердии Тита»¹¹⁹) — «фурии».

¹¹⁷ См.: Сила судьбы (Дж. Верди) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей ; в ролях: А. Хартерос, Й. Кауфман, Л. Тезье, В. Ковалев, Н. Крастева, Р. Джиролами ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — Sony Music Entertainment, 2016. — 2 DVD. — Запись прямой трансляции спектакля от 28 июля 2014 г.; Сила судьбы (Дж. Верди) [Интернет-трансляция] / реж. Мартин Кушей ; в ролях: А. Хартерос, Й. Кауфман, Л. Тезье, В. Ковалев, Н. Крастева, Р. Джиролами ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — STAATSOPER.TV. — Прямая трансляция спектакля от 28 декабря 2013 г.

¹¹⁸ В Лионе — белая, а поворот на черностенную — под следующий хор.

¹¹⁹ Милосердие Тита (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Д. Рёшман, М. Шаде, В. Касарова, Э. Гаранча, Б. Бонни, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — Arthaus, 2011. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 6 августа 2003 г.

Электра во время арии № 4 **Tutte nel cor vi sento** (Чувствую вас в сердце, все фурии ада) ходит между ними и в момент поворота сцены заглядывает им в лица. Пока идет движение сцены, хор № 5 **Pietà! Numi, pietà** (Смилуйтесь! Боги, смилуйтесь!) доносится из ямы. При этом хор одет в костюмы, схожие с теми, которые носят присутствующие на сцене персонажи — хотя на сцену в этом эпизоде не поднимается¹²⁰.

Внутри поворачивающегося лабиринта стоят охранники в черном и с автоматами. Гроза, дождь.

Титры: «...on shore, Idomeneo is received by the High Priest who informs Idomeneo of his son's defiance. Idamante's love for freedom puts Idomeneo's rule in jeopardy. High Priest forces Idomeneo to kill him... justified by the invented cult of Neptune.» («...на берегу Идоменея встречает Верховный Жрец, который сообщает Идоменею о неповиновении его сына. Любовь Идаманта к свободе ставит правление Идоменея под угрозу. Верховный Жрец вынуждает Идоменея убить сына... оправдывая это созданием культа Нептуна.»)

Титры частично идут после начала речитатива Идоменея **Eccoci salvi alfin** (Наконец-то мы спасены). При этом работают тени: огромная тень Верховного Жреца с молниями-наручниками в кулаке (в другой руке он держит царский венец) и маленькая, и от этого очень черная тень Идоменея (сам Идоменей тоже одет в черное). Верховный Жрец таскает царя за грудки. Речь Идоменея (и особенно «Oh voto insano, atroce! // Giuramento crudel! ah qual de' Numi // Mi serba ancora in vita, // Oh qual di voi mi porge almen aita?» — «О, дерзкий, безумный призыв! Жестокий обет! Кто из богов мне спасает жизнь, кто из вас придет мне на помощь?»), обычно исполняемая в одиночестве, в данном случае оказывается переадресована Верховному Жрецу.

¹²⁰ Обыкновенно в театральной практике артисты хора, поющие из оркестровой ямы, одеты в черное, чтобы не привлекать к себе внимания публики. В последующих эпизодах часть хора поет находясь на сцене, часть — из ямы (в программке при этом обозначено участие дополнительного хора; возможно, в яме размещен как раз он), однако представляется важным, что даже находясь в яме, артисты хора в “Идоменее” на протяжении всего спектакля одеты в сценические костюмы.

Дождь и **поворот** сцены на начальную локацию.

Ария Идоменея **№ 6 Vedrommi intorno l'ombra dolente** (Увижу рядом с собой страдающую тень) тоже обращена к Верховному Жрецу. Верховный Жрец с экзальтацией указывает на приближающегося Идаманта. Тени у Идаманта и Идоменея сравнимые. При уходе Идоменея дождь стихает.

Под арию Идаманта **№ 7 Il padre adorato** (Обожаемый отец) идет **поворот** сцены. Пока сцена движется, Идамант ходит по лабиринту внутри. В расстройстве он снимает шарф с шеи и бросает у одной из колонн, а сам съезживается у центральной двери.

№ 8 Марш. Верховный Жрец выводит охранников в черном, те выталкивают народ через правую дверь, ставят на колени и заставляют под дулами автоматов брать бумажки и быстро разбираться, что в них написано. Идамант отбирает одну из бумажек, читает, комкает, убегает.

Хор **№ 9 Nettuno s'onori** (Пусть возрадуется Нептун) начинается очень принужденно, но угроза оружием действует, и при повторе уже слышно воодушевление и экзальтация. С началом части «Dal lunge ci mira di Giove l'ira» («Издалека на нас нацелен гнев Юпитера»), которую исполняет женский хор, появляются уже виденные ранее жрецы и вшестером выносят акулу. Охранники сперва вынуждают людей ее трогать, дальше те продолжают сами с возрастающим энтузиазмом. На финальной части хора — «Or suonin le trombe» («Теперь пусть зазвучат трубы, мы будем готовить торжественные жертвы») — акулу торжественно поднимают. Жрецы благословляют происходящее из угла (от правой двери). Торжественно опускается занавес.

Перерыва между первым и вторым актом нет, только короткий сидячий антракт.

Сцену заливает лимонный свет. Арбак исполняет речитатив **Sventurata Sidon** (Несчастливая Кидония) и арию **№ 22 Se colà ne' fati è scritto**¹²¹ (Если так судьба велела). В декорации дым, вдали ходят люди, которых им явно отравили¹²². Арбак раздевается и готовится вскрыть себе вены. Перед началом второй части арии он находит шарф Идаманта, и уже этому шарфу рассказывает «Deh d'un sol vi plachi il sangue, ecco il mio, se il mio v'aggrada» («Вас может утихомирить только кровь, так вот моя, если моя вам угодна»). На повторе слов «Se colà ne' fati è scritto» он бросает шарф и режет вены, а к финалу арии бросает нож и замирает сидя на полу.

Появляется Идомений (через левую дверь), и свет сразу меняется на холодный белый. В речитативе **Siam soli... Tutto m'è noto** (Мы одни... Мне все известно) исполняется дополнительный фрагмент.¹²³

Идомений присаживается к Арбаку (который показывает ему кровь) и перевязывает ему руку его же рубашкой¹²⁴. Идомений рассказывает Арбаку, кто жертва (то есть до этого Арбак молится о спасении по другому поводу!). Пока Идомений и Арбак обсуждают отъезд Электры, в глубине лабиринта

¹²¹ Этот номер (ария с речитативом) перенесен сюда из третьего акта, где он должен был бы исполняться согласно партитуре, что как будто нарушает естественную логику событий — Арбак таким образом молится о спасении для царя и принца («ma salvate il prence e il re») прежде, чем узнает от Идомения, кто и почему должен стать жертвой Нептуну. Однако в рамках логики спектакля в целом этот перенос оказывается оправдан: мы видим новые социальные обстоятельства Крита по возвращении Идомения к власти.

¹²² В Лионе хорошо просматривается, что в дыму ходят одетые в черное охранники с автоматами.

¹²³ Фрагмент, текст которого мы приводим ниже, не входит в основную партитуру и опубликован в приложении. Как правило, текст речитатива начинается со слов Арбака «Tutto m'è noto» («Мне все известно») и принадлежит номеру 10а, за ним обыкновенно исполняется ария *Se il tuo duol*.

Idomeneo: Siam soli. Odimi Arbace, e il grand' arcano in sen racchiudi; assai per lungo uso m'è nota tua fedeltà.

Arbace: Di fedeltà il vassallo merto non ha: virtù non è il dover. Ecco la vita, il sangue...

Idomeneo: Un consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta: tu sai quanto a Troiani fu il brando mio fatal.

Arbace: Tutto m'è noto.

(Идомений: Мы одни. Выслушай меня, Арбак, и сохрани в душе великую тайну; издавна мне известна твоя верность.

Арбак: В верности нет достоинства вассала: доблесть — не долг. Вот моя жизнь, кровь...

Идомений: Дай мне совет. Слушай: ты знаешь, насколько мой меч был роковым для троянцев.)

¹²⁴ В Лионской версии — шарфом Идаманта, а вещи Арбака так и лежат сложенные в другой части сцены.

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

видно, как охранники в черном с автоматами выводят Илию, она уходит в кулису.

Из кармана Арбака чуть-чуть торчит шарф¹²⁵.

Как раз когда уходит Арбак, появляется Илия (с забранными волосами¹²⁶, которые потом распускает). В арии № 11 **Se il padre perdei** (Если я потеряла отца) и предшествующем ей речитативе она пытается установить с Идоменею дочерние отношения. «*Se il padre perdei, // La patria, il riposo, // Tu padre mi sei, //Soggiorno amoroso // È Creta per me.*» («Если я потеряла отца, родину и покой, ты теперь мне отец, а Крит — любимый дом.») Поэтому во время речитатива она подчеркивает «*l'amicizia mia*» — «мою дружбу» и не дает Идоменею себя поцеловать, даже когда он перенаправляет поцелуй в щеку.

Оркестровое вступление к арии служит обоим паузой для того, чтобы все обдумать и принять решение. Илия начинает петь Идоменею в спину и уже сама сокращает дистанцию; а на «*tu padre mi sei*» («ты мне отец теперь») заставляет его повернуться; потом Илия целует его в щеку, и звучит вступление к последней части арии, являющейся варьированным повтором первой. Во время этой части решения принимает уже Идомений: он целует Илию в лоб. Оба поцелуя происходят на его половине сцены, и во второй раз уже Илия тянется к Идоменею губами, но он перенаправляет поцелуй и касается ее лба.¹²⁷

Илия убегает. Идомений один¹²⁸; его размышления — речитатив **Qual mi conturba i sensi equivoca favella?** (Какое подозрение смущает мои

¹²⁵ В Лионской версии Арбак не одевается, а уходит, забрав свои вещи и аккордеон. Шарф Идаманта остается завязан у него на руке.

¹²⁶ Лион: волосы Илии распущены с самого начала. В глубине лабиринта так и видны одетые в черное охранники.

¹²⁷ В лионской версии мизансцена отличается: в финале Идомений, который держался в отдалении всю арию, хватает Илию в охапку и с силой целует в губы, потом в лоб, а затем отпускает.

¹²⁸ По записи лионского спектакля видно, что перед тем, как начать речитатив, Идомений резким повелительным жестом отпускает маячивших в глубине охранников. Размышляет он достаточно спокойно, в

чувства?) — о том, что Идамант решил освободить троянцев слишком быстро, и теперь жертвами будут «il figlio, il padre, ed Iia» («сын, отец и Илия»), в контексте происходящего кажутся не столько размышлениями, сколько пророчеством или угрозой.

Идоменей резко отдает распоряжения (свет тускнеет) и так же резко исполняет арию **№ 12 Fuor del mar**. В конце арии Идоменей хочет уйти в центральный проход в лабиринт, но вместо этого уходит в дверь справа¹²⁹.

Свет снова становится ярче. Сцена Илии и Идаманта **Сцена и Рондо № 10b Non più... tutto ascoltai** (Ни слова больше... я все слышала...)¹³⁰.

Илия распустила волосы (как в начале, когда она была пленницей, а не как в сцене разговора с Идоменеем), Идамант в черном, как отец. Во время речитатива происходит **поворот**, и в зазор декорации убегает Илия; поворот продолжается. Устанавливается белостенная декорация с единственным проемом.

Из правой двери выходит Электра в дорожном: красные туфли и перчатки, белое пальто (под ним черное платье в стиле 1920-х годов, как мы потом узнаем).

Речитатив **Chi mai del mio provò piacer più dolce?** (Кто когда-нибудь испытывал больше нежности, чем я?) произносится при Идаманте. Перед арией **№ 13 Idol mio, se ritroso** (Любимый, если таким упрямым...) Электра запирает правую дверь и прячет ключ в карман. Идамант хочет уйти, ломится в дверь — но безуспешно.

Электра соблазняет Идаманта, постепенно раздеваясь. Идамант до последнего пытается сопротивляться, потом пытается уйти вглубь (в

том числе это ощутимо и в его пластике, но к арии эта резкость возвращается. Речитатив и ария получились подчеркнута контрастными ритмически и пластически.

¹²⁹ Поскольку в лионском варианте декорации всего одна дверь, то у Идоменея нет выбора — он в нее и уходит.

¹³⁰ Согласно партитуре эта сцена должна предшествовать диалогу Илии и Идоменея, и, соответственно, арии *Fuor del mar*. В качестве открывающей второй акт она значится как альтернатива сцене и арии Арбака *Se il tuo duol*, № 10а.

центральную дверь), но Электра заступает дверь, хватается его и укладывает, потом постепенно усаживается сверху. Идамант сдаётся.

Под **марш (№ 14)** любовники приходят в себя, начинается **поворот**, Электра лежит на авансцене, запахнувшись в плащ. Новая декорация уже заполнена народом, начинается поклонение Нептуну: у каждого человека с собой рыбы, завернутые в газету; они постепенно разворачивают рыб, и начинают имитировать, будто те плывут; некоторые сами совершают плавательные движения. Свет меняется на голубой. Начинается речитатив Электры **Odo da lunge armonioso suono... Sidonie sponde!** (Слышу издалека мелодию... Берега Кидонии!), народ все сильнее увлекается ритуалом с рыбами. Хор **№ 15 Placido è il mar** (Море спокойно) звучит из оркестровой ямы. Когда Электра заканчивает, уже все люди, бросив рыб, делают вид, что плывут.

Появляется Идомей. Уже на оркестровом вступлении, пока он еще не вышел, народ убегает.

Терцет **№ 16, Pria di partir** (Прежде чем уехать) поставлен очень лаконично и при этом очень напряженно пластически. Все стоят отдельно. Идамант с Электрой уходят, в лабиринте ходят люди, свет тускнеет.

Люди по отдельности не спеша выходят из лабиринта. Охранники в черном разгоняют толпу.

Начинается хор **№ 17 Qual nuovo terrore!** (Что за новая напасть!). Идомей среди толпы, пытается понять, что происходит. Народ не сопротивляется. Двоих поставили на колени... Но Идомей это прекращает, сообщив, что он тут один «il geo» (преступник). Для миманса в этот момент время, т.е. движение, замирает, свет выделяет Идомею — то есть говорит он сам с собой.

Время оживает, хор реагирует: «Corriamo, fuggiamo // Quel mostro spietato» («Скорее, бежим от безжалостного чудовища»).

Народ разбегается от солдат, потом поет им, стоя в оппозиции, затем сам очень медленно пятится в декорацию.

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Антракт.

Третий акт открывается на белой декорации с одним центральным проходом, и этот проход загромождает груда разной одежды,¹³¹ образующая своего рода пандус. Одежда пропитана кровью. На заднике и вокруг, по части одежды, растекается кровавое пятно.

Рядом с этой грудой одежды Илия исполняет речитатив **Solitudini amiche** (Одинокие подружки) и арию **№ 19 Zeffiretti lusinghieri** (Радостные ветерки). В момент, когда она выходит, она высыпает из руки цветы, а перед вторым куплетом арии начинает собирать их обратно.¹³² Подол ее платья испачкался в грязи и крови.

Появляется Идамант — он спускается с груды одежды. Он одет, как в первом акте, а не в отцовский черный костюм. В одной руке у него шарф; в другой — пистолет, что заметно не сразу.

Пластический рисунок сцены Идаманта и Илии (речитатив **Principessa, à tuoi sguardi** — Принцесса, в твоём взгляде) в точности следует акцентам и текста, и музыки. Илия, признавшись в любви, сама приходит в ужас.

Идамант и Илия садятся, обнявшись, на груду одежды и поют дуэт **№ 20a S'io non moro** (Если я не умру). Идамант бросает к окровавленной одежде и свой шарф.

Как только дуэт окончен, из центрального прохода декорации появляется Идомоней, а секундой позже из правой двери выходит Электра. После ее выхода правая дверь впервые (кроме случая, когда жрецы устанавливали культ Нептуна) остается открытой. Свет к началу квартета меняется на фиолетовый.

¹³¹ Важно, что именно одежды, учитывая одевание троянцев как образ их освобождения, шарф Идаманта и раздевание Арбака.

¹³² Вся ария - обращение к ветру, но в первой части это призыв донести до возлюбленного просьбу, чтобы он хранил верность Илии, а вторая часть — просьба рассказать о ее собственной любви, «подобной которой не видел мир» («Dite a lui, che amor più raro mai vedeste sotto al ciel»).

Квартет № 21 **Andrò rammingo, e solo** (Пойду, одинокий странник) и предшествующий ему речитатив выстроен так же статично¹³³ и фронтально, как в первом акте терцет. Илия во время квартета просит утешения у Электры, чем сильно ее раздражает. Илия поет с груди одежды. Фраза Идоменей «*chi per pietà m'uccide*» («кто из милосердия меня убьет»)¹³⁴ акцентирована вокально и подчеркнута оркестром.

При повторе Идамант подбирает свой шарф.

К финалу квартета все медленно собираются вместе и поют в зал. Идоменей решает уйти первым, но останавливается у правой двери; остальные расходятся по сцене так, что никто ни к кому не стоит близко (при этом Электра уходит в тот угол, где прежде находился Идоменей, а он занимает ее место рядом с правой дверью; Илия и Идамант сохраняют свои позиции). После последних слов Идаманта («*Andrò rammingo e solo*») Идоменей выводит его в дверь впереди себя¹³⁵ (сам остается), а Илию не пускает следовать за Идамантом.

Через проход за грудой одежды появляется Арбак с шарфом в руке¹³⁶ и взволнованно сообщает «*Sire, alla reggia tua immensa turba*» («Государь, в твоём королевстве страшное волнение»); все убегают в правую дверь¹³⁷.

Поворот. Лабиринт останавливается так, что правая сторона сцены черная, левая — белая. Народ стоит. Пауза.

Вступает музыка. Люди решительно идут на авансцену, среди них Верховный Жрец.

¹³³ В Лионе речитатив выстроен динамично: Идоменей едва не дает сыну пощечину, а Электра отталкивает Илию.

¹³⁴ Эта фраза звучит в момент, когда Идоменей почти буквально загнан в угол: он находится в дальнем левом углу сценического пространства.

¹³⁵ В Лионской версии Идамант по окончании квартета решительно уходит сам, Идоменей после его ухода заступает проход, чтобы не дать Илию уйти за ним.

¹³⁶ В Лионе — Арбак носит шарф на шее

¹³⁷ В Лионской версии Арбак в течение всей сцены остается наверху, на груди одежды, и уходит не вместе со всеми через дверь, а обратно в центральный проход.

Он крайне экзальтированно произносит речитатив **№ 23 *Volgi intorno lo sguardo, oh sire, e vedi*** («Обрати свой взор вокруг, государь, и узри»). Верховный Жрец нарочито действует напоказ: от избытка чувства запрыгивает на руки одному из жрецов¹³⁸ перед призывом «*Al tempio, sire, al tempio*» («В храм, государь, в храм»).

Народ расступается, появляется Идомей и объявляет, что «*la vittima è Idamante*» («жертва — Идамант»)¹³⁹. Вспомним, что в финале второго акта, размышляя про себя, он обвинял себя как «*il geo*» («преступника»), а теперь вслух называет сына.

Во время хора **№ 24 *Oh voto tremendo! Spettacolo orrendo!*** (О чудовищный обет! Ужасное зрелище!) толпа стоит неподвижно; среди толпы демонстративно страдает Верховный Жрец, свет бело-желтый (желтый прожектор на Верховном Жреце). Хор пятится, Верховный Жрец выходит на авансцену, продолжая страдать в той же манере, потом уходит в декорацию тоже.

Начинается **Марш (№ 25). Поворот** декорации. Часть людей при повороте остается в лабиринте, и один из них достает из кармана красную тряпку. Ее рвут на полосы — но уже другие люди, а сам он достает пистолет и уходит вглубь. Все повязывают себе красные шарфы; поворот продолжается, а люди остаются внутри декорации.

Вновь открывается фрагмент лабиринта с грудой окровавленной одежды. На самой груди стоит Идомей на коленях, по сторонам жрецы, сбоку Верховный Жрец. Свет на Идомеене. Статика.

Всю каватину **№ 26 *Accogli, oh re del mar, i nostri voti*** двигается только Идомей и тоже очень скупно. Хор из ямы очень отдаленно отвечает. К концу свет становится равномерным, Идомей берет у одного из жрецов пистолет и сходит с груди одежды.

¹³⁸ В Лионе — это просто один из стоящих по центру горожан.

¹³⁹ В Лионском спектакле при этих словах люди резко меняют позы с нейтральных на скорбные: обнимают друг друга, закрывают лица.

Из-за сцены слышен хор **Stupenda vittoria** (Потрясающая победа): доносятся крики «vittoria» («победа»), жрецы вместе с Верховным Жрецом поднимаются через груды одежды и группируются в центральном проходе, откуда смотрят на происходящее. Через правую дверь прибегает Арбак (шарф очень сильно торчит из кармана¹⁴⁰) и сообщает, что Идамант — герой, победивший чудовище. Реакция Идоменей «*oh oh, Arbace, con tuo dolor vedrai, che Idamante trovò quel che cercava*» («скоро, Арбак, ты с печалью увидишь, что Идамант нашел то, что искал») заметно сакцентирована — на этих словах он оборачивается к Арбаку, и его тон из печального становится деловым и почти приказным.

Идамант входит в правую дверь, приветствуя невидимую толпу, но при виде отца меняет поведение. При его появлении Арбак восклицает «*Che vedo o numi!*» («Что я вижу, о боги»), поднимается на груды одежды к жрецам и сквозь них исчезает внутри декорации. (*NB*: Идамант в крови, как Идоменей, когда впервые появился на сцене в первом акте.)

Поначалу Идоменей стоит неподвижно, Идамант постепенно приближается к нему, рассказывая (**Речитатив № 27 Padre, mio caro padre, ah dolce nome!** — Отец, дорогой мой отец, что за нежное имя!). Жрецы во главе с Верховным Жрецом внимательно наблюдают. В момент, когда Идамант бросается к отцу и тот обнимает его, происходит общее движение, жрецы скидывают оружие, Верховный Жрец останавливает их, подняв руку.

Идоменей решается застрелить сына¹⁴¹, перекладывая вину за это решение с себя на волю судьбы, богов («*oh figlio! oh caro figlio! //Perdona; il crudo uffizio // In me scelta non è, pena è del fato... // Barbaro, iniquo fato!*» — «О сын, дорогой сын! Прости: жестокий обряд — не мой выбор, но наказание судьбы»), но колеблется. Идамант не сопротивляется. Идоменей хочет застрелиться, потом снова решает застрелить сына; затем с грохотом

¹⁴⁰ В Лионе — шарф по-прежнему на шее и отчетливо виден.

¹⁴¹ В лионской записи видно, что в этот момент он делает жест, отсылающий жрецов и Верховного Жреца, они с шумом начинают расходиться из прохода на две стороны внутрь декорации

отбрасывает пистолет к груди одежды. Идамант его подбирает и пытается вручить отцу обратно.¹⁴² Идамант отшвыривает пистолет под ноги отцу, слезает с груди. Идоменей его подбирает, наводит на сына, и они стоят, они стоят по разные стороны груди окровавленной одежды.¹⁴³

Идамант вручает Илию заботам отца, после чего (или вследствие этого) Идоменей говорит «Oh qual mi sento in ogni vena insolito vigor?...» («Что за необычную силу я чувствую во всем теле?») Идамант встает на колени, Идоменей медлит, прежде чем выстрелить в него, и тут вбегает толпа, размахивая флагами¹⁴⁴, с Илией во главе. Арбак с ними. Тем временем Верховный Жрец и прочие жрецы незаметно исчезают¹⁴⁵.

Пока Илия говорит, Идоменея держат. Илии набрасывают на плечи красное полотнище, как плащ. При словах Илии «Orsù mi svena» («Так убей меня») на груди окровавленной одежды, возвышаясь над всеми, непонятно откуда появляется высоченный мужчина — Голос¹⁴⁶. Красный флаг переброшен у него через плечо¹⁴⁷. Он возвещает (**№ 28a**¹⁴⁸ **Idomeneo**

¹⁴² Примечательно, что все это время Идоменей находится примерно там же, где пел «chi per pietà m'uccide» («кто убьет меня из милосердия»), хотя чуть менее загнан в угол. Только когда Идамант активно его провоцирует, а потом поднимается на грудь одежды, держа этот пистолет, Идоменей перемещается в другую часть сцены, ближе к правой двери.

¹⁴³ Протянутая рука Идоменея с пистолетом образует графически одну линию с контуром пятна на заднике. При этом кровавое пятно дает зрительный переход от черной фигуры Идоменея к ярко-красной фигуре Идаманта.

¹⁴⁴ В Лионе флагов нет, зато видно, что среди лидеров, которые скрутят Идоменея и не дадут ему выстрелить в Идаманта — те самые двое, которые начинали рвать красное полотнище на шарфики для всех. А флаги на самом деле просто очень большие шарфы, на некоторых они надеты, а некоторые держат их в руках.

¹⁴⁵ Согласно лионской версии жрецы исчезли со сцены в момент, когда Идоменей их отослал, чтобы остаться с сыном наедине. А в этот момент на фоне происходящей смуты Верховный Жрец снова появляется через центральный проход и наблюдает за происходящим. Пока Илия произносит пламенную речь, Верховного Жреца хватают, как и Идоменея, и затем обоих уведут как пленников со сцены.

¹⁴⁶ В списке действующих лиц этот персонаж так и назван *La voce* (Голос).

¹⁴⁷ В лионской версии флаг он держит в руке и размахивает им, пока говорит. А толпа размахивает своими в знак согласия с ним. По технической записи видно, что он не появляется чудесным образом, а просто в нужный момент выдвигается из толпы, чтобы изречь вердикт, и в этом смысле буквально оказывается

cessi esser re — Идомеией, прекращай быть королем), что Идомеией более не король, а престол переходит к Идаманту и Илиии.

Илиию и Идаманта уносят на руках, Идомеией теряется в толпе и спокойно уходит со всеми в правую дверь¹⁴⁹. Последним, очень грустно твердя «oh gioia» («о радость») уходит Арбак. Дверь закрывается.

Через дверь над грудой одежды входит Электра и застаёт финал событий.

Она босая. Поёт арию № 29a D'Oreste d'Aiace (Мучения Ореста и Аякса); в конце ложится на грудку одежды, и сцена начинает **поворачиваться** вместе с ней, а из декорации выходят «фурии» и молча встают от нее по сторонам¹⁵⁰.

Открывается черная часть декорации — та же, что была на увертюре. Идомеией лежит под стенами и обращается к «popoli» — «народу»

“гласом народа”. И в Лондоне, и в Лионе на эту роль были выбраны очень крупные мужчины, то есть сам типаж “революционного трибуна” в духе, возможно, Маяковского казался постановщикам важным.

¹⁴⁸ Здесь тоже важен выбор музыкального номера. Для реплики Голоса предусмотрены два основных варианта музыки и текста, № 28a и № 28b по партитуре соответственно. Постановщики выбрали более лапидарный и суровый вариант № 28a, не предусматривающий для Идомеией никакого прощения, а просто лишаящий его короны: «Idomeneo cessi esser re, lo sia Idamante ed Iliia sua sposa» («Идомеией, прекращай быть королем. Им да будет Идамант, а Илиия да будет его супругой»). В варианте № 28b эта реплика звучала бы следующим образом: «A Idomeneo perdona il gran trascorso il ciel... ma non al re, lo sia Idamante ed Iliia lui sia sposa; la pace renderà di Creta al regno.» («Боги прощают Идомеией великий проступок. Но не королю: им да будет Идамант, а Илиия ему да будет супругой. Пусть мир вернется в королевство Крита»). Существуют еще дополнительные варианты этой реплики (в партитуре они опубликованы как приложения, вне основного текста). Вариант № 28c предлагает следующий текст: «Ha vinto Amore... A Idomeneo perdona il gran trascorso il ciel... ma non al re, a lui mancar non lice a sue promesse... cessi esser re... lo sia Idamante... ed Iliia a lui sia sposa, e fia pago Nettuno, contento il ciel, premiata l'innocenza. La pace renderà di Creta al regno.» («Любовь (Амур) победила... Боги прощают Идомеией великий проступок, но не королю, королю не следует нарушать клятвы... пусть он перестанет быть королем, им будет Идамант, а Илиия ему да будет супругой. И да будет Нептун удовлетворен, боги радостны, а невинность вознаграждена. Пусть мир вернется в королевство Крита.») Вариант № 28d короче предыдущего: в нем отсутствует фраза о том, что королю не следует нарушать клятвы, а также последнее пожелание о мире на Крите.

¹⁴⁹ Расхождение с лионской версией описано выше: в Лионе Идомеией и Верховного Жреца народ уводил как арестантов.

¹⁵⁰ В Лионской версии завершающая мизансцена впитала в себя образ из балета. Мальчики-“фурии” сидят и выглядывают из этого прохода, как делали жрецы, и у них в руках автоматы.

(речитатив № 30 **Popoli, a voi l'ultima legge** — Народ, вот вам последний указ). Он в черной майке на фоне черной декорации при нарочито черном свете. (Возможно, он слеп: характерная пластика в полной мере была у Поленцани один раз.) Хор, исполняющий № 31 **Scenda Amor, scenda Imeneo** (Снизойди, Амур, снизойди, Гименей) радостно, но медленно идет, не замечая Идоменея, из правой двери в левую кулису¹⁵¹; Идомеией падает, через него переступают. Занавес медленно и торжественно опускается¹⁵².

Пока затихают звуки хора и начинается балет № 32, на черном занавесе появляется титр¹⁵³. На строки (включая пустую) он разбит так:

Utopias fade.

Rebellions decay.

The rulers remain.

And the souls of the people grow cold.

Rigid.

*In the sign of Pisces*¹⁵⁴.

Занавес снова поднимается после того, как заканчивается "торжественная" часть и тема **Tutte nel cor**. Дальше начинаются статичные картины на

¹⁵¹ В Лионе движение в другую сторону, народ выходит из глубины декорации и постепенно движется в направлении правой двери, заполняя сцену, но не стремясь с нее уйти.

¹⁵² В связи с отсутствием балета спектакль в Лионе завершается поворотом декорации и статичным кадром новой царственной пары. Идамант одет в черное как отец, Илия в белом платье с фатой. Оба стоят на окровавленной груди одежды, только она на этот раз прикрыта белым полотном, по которому у ног Идаманта растекается пятно свежей крови. По сторонам от груди застыли жрецы. Эта "живая картина" аккумулирует в себе две из четырех, выстроенных в балете в лондонской версии.

¹⁵³ В Лионской версии титр отсутствует тоже, как и балет..

¹⁵⁴ Утопии исчезают. // Бунты заканчиваются. // Правители остаются. // // А души людей становятся холодными. // Застывают. // Под знаком Рыб.

поворотном круге. Полный поворот обычно соответствует смене темы¹⁵⁵, но сцена движется в постоянном темпе (примерно на «центр» каждой темы приходится фронтальная фиксация живой картины). Картины:

- Идамант и Илия. Груда покрыта белым, они в свадебных одеждах, у Идаманта корона на голове.
- Дети в белых майках и шортах и с настоящим оружием. На них тема сменяется бурей, затем снова делается спокойной, затем снова переходит в «D'Oreste...».
- Снова Идамант и Илия. Тряпка, на которой стояли молодожены, пропитана кровью, у стен стоят жрецы, у Идаманта корона в руке (и ему тесен воротник кителя), Верховный Жрец стоит, как в сцене раздумий Идоменей.
- *Allegro presto* в оркестре; дети совсем взрослые, и волосы у них белые.

Последний кадр некоторое время задерживается.

Занавес.

¹⁵⁵ Анализ смены музыкальных тем — повод для отдельного музыковедческого комментария, который не является в данном случае нашей задачей. Мы только заметим, что сценическая «живая картина» каждый раз тематически связана с музыкой.

ПРИЛОЖЕНИЕ 17: СПИСОК КИНОФИЛЬМОВ,

УПОМИНАЮЩИХСЯ В РАБОТЕ

1. Без лица [Видеозапись] / реж. Джон Ву ; в ролях: Дж. Траволта, Н. Кейдж, Дж. Аллен ; Paramount Pictures, Touchstone Pictures, Permut Presentations. — М. : Уолт Дисней Компани СНГ, 2010. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1997 г.
2. Трудно быть богом [Видеозапись] / реж. Алексей Герман ; в ролях Л. Ярмольник, Ю. Цурило, Н. Мотева ; Ленфильм, Студия Север. — М. : Lizard Cinema Trade, 2014. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 2013 г.
3. Профессионал [Видеозапись] / реж. Жорж Лотнер ; в ролях: Ж.-П. Бельмондо, Ж. Десайи, Р. Оссейн ; Cerito Films. — М. : Neoclassica, 2010. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1981 г.
4. Заводной апельсин [Видеозапись] / реж. Стенли Кубрик ; в ролях: М. МакДауэлл, П. Мэги, М. Бейтс ; Warner Brothers. — М. : Мост-Видео, 2002. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1971 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 18: СПИСОК СПЕКТАКЛЕЙ

МАРТИНА КУШЕЯ,

УПОМИНАЮЩИХСЯ В РАБОТЕ¹⁵⁶

1. Волшебная флейта (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Ю. Кляйтер, Е. Мошук, К. Штрель, Г. Бермудес ; Цюрихский оперный театр. — Deutsche Grammophon, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 17 февраля 2007 г.
2. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, К. Шефер, И. Байрактарян, М. Динер, П. Бечала, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — Десса, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 27 июля 2002 г.
3. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Дэниел Хардинг ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, К. Шефер, И. Байрактарян, М. Динер, П. Бечала, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — 2006 г.
4. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, А. Нетребко, М. Кожена, М. Динер, М. Шаде, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — 2002 г.
5. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, А. Нетребко, И. Байрактарян, М. Динер, К. Штрель, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — 2003 г.
6. Идомений (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Жерар Корстен ; в ролях: Л. Одиниус, Е. Галицкая, К. Олдрич,

¹⁵⁶ В этом и последующих приложениях, если спектакль был официально заснят на видео, мы приводим ссылку на видеозапись даже в том случае, если мы видели спектакль из зала, поскольку видеозапись, в отличие от «живого» спектакля, может быть доступна читателю.

- И. Бримберг ; Лионская опера. — Премьера спектакля состоялась 23 января 2015 г.
7. Идомений (В. А. Моцарт) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Марк Минковский ; в ролях: М. Поленцани, Ф. Фаджоли, С. Биван, М. Бистрём, С. де Барбейрак ; Королевский театр Ковент-Гарден, Лондон. — Премьера спектакля состоялась 3 ноября 2014 г.
 8. Леди Макбет Мценского уезда (Д. Шостакович) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Марис Янсонс ; в ролях: Е.-М. Вестбрук, К. Вентрис, К. Уилсон, В. Ванеев ; Нидерландская опера, Амстердам. — Opus Arte, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 3 июня 2006 г.
 9. Летучий голландец (Р. Вагнер) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Хармут Хэнкен ; в ролях: Р. Ллойд, К. Наглестада, М. Йенцш, М. Пруденская, О. Рингельхан, Ю. Ууситало ; Нидерландская опера, Амстердам. — Opus Arte, 2011. — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 1 февраля 2010 г.
 10. Макбет (Дж. Верди) [Интернет-трансляция] / реж. Мартин Кушей, дир. Массимо Дзанетти ; в ролях: Ж. Лучич, Н. Михаэль, Г. Юрич ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — STAATSOPER.TV. — Прямая трансляция спектакля от 11 мая 2013 г.
 11. Милосердие Тита (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Д. Рёшман, М. Шаде, В. Касарова, Э. Гаранча, Б. Бонни, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — Arthaus, 2011. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 6 августа 2003 г.
 12. Отелло (Дж. Верди) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Никола Луизотти ; в ролях: Г. Саде, М. Вратонья, Й. Вайгель, Д. Ольман, Р. Брахт, Е.-М. Вестбрук, М. Т. Ульрих ; Государственная опера Штутгарта. — Премьера спектакля состоялась 22 января 2005 г.

13. Русалка (А. Дворжак) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Томаш Ганус ; в ролях: К. Ополайс, К. Ф. Фогт, Г. Гройсбёк, Я. Бехле, Н. Крастева ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — Unitel Classica, 2010. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 23 октября 2010 г.
14. Саломея (Р. Штраус) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Кристиан Арминг ; в ролях: М. Пабст, Л. Поулсон, С. Валер, М. Кавальканти, М. Кустер ; Филармонический театр, Верона. — Премьера спектакля состоялась 8 апреля 2000 г.
15. Сила судьбы (Дж. Верди) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Ашер Фиш ; в ролях: А. Хартерос, Й. Кауфман, Л. Тезье, В. Ковалев, Н. Крастева, Р. Джиролами ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — Sony Music Entertainment, 2016. — 2 DVD. — Запись прямой трансляции спектакля от 28 июля 2014 г.
16. Сила судьбы (Дж. Верди) [Интернет-трансляция] / реж. Мартин Кушей, дир. Ашер Фиш ; в ролях: А. Хартерос, Й. Кауфман, Л. Тезье, В. Ковалев, Н. Крастева, Р. Джиролами ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — STAATSOPER.TV. — Прямая трансляция спектакля от 28 декабря 2013 г.
17. Фиделио (Л. ван Бетховен) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Михаэль Гилен ; в ролях: М. Эббеке, В. Пробст, Р. Гэмбилл, Р. Беле, Р. Брахт, С. Кляйндинст, Й. Кауфман ; Государственная опера Штутгарта. — Телеканал Südwest 3. — 1 вк. — Запись телетрансляции спектакля от 29 марта 1998 г.
18. Юлий Цезарь (Г. Ф. Гендель) [Спектакль] / реж. Мартин Кушей, дир. Рэймонд Леппард ; в ролях: Х. Шнайдерман, Х. Бергер-Туна, Т. Вон, К. Манке, К. Смит, Х. Ранада, М. Марквардт, М.-Т. Ульрих ; Государственная опера Штутгарта. — Премьера спектакля состоялась 1 февраля 2003 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 19: СПИСОК СПЕКТАКЛЕЙ

ДРУГИХ РЕЖИССЕРОВ,

УПОМИНАЮЩИХСЯ В РАБОТЕ

1. Волшебная флейта (В. А. Моцарт) [Телевизионная трансляция] / реж. Джон Эллиот Гардинер и Стивен Медкаф, дир. Джон Эллиот Гардинер ; в ролях: Г. Петерс, С. Сиден, К. Ёльце, М. Шаде, Дж. Финли, К. Бейкс ; Консертгебау, Амстердам. — Nederland 3. — Телевизионная трансляция от 7 июля 1995 г. — Премьера спектакля состоялась 19 июня 1995 г.
2. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Герберт Граф, дир. Вильгельм Фуртвенглер ; в ролях: Ч. Съеппи, О. Эдельман, Э. Грюммер, А. Дермота, Л. Делла Каза, Э. Бергер, В. Берри ; Зальцбургский фестиваль. — Deutsche Grammophon, 2001. — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 3 августа 1953 г.
3. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Джозеф Лоузи, дир. Лорин Маазель ; в ролях: Р. Раймонди, Дж. Макерди, Э. Мозер, К. Те Канава, К. Ригель, Ж. Ван Дам, Т. Берганза, М. Кинг ; Gaumont, Caméra One, Opera Film Produzione, Antenne-2, Janus Film und Fernsehen, Парижская национальная опера. — Gaumont Video, 2006. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1979 г.
4. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Джонатан Кент, дир. Владимир Юровский ; в ролях: Б. Шеррат, А. Самуил, У. Берден, Дж. Финли, Л. Пизарони, К. Ройял, А. Вировлански, Г. Локонсоло ; Глайндборнский фестиваль. — Warner Classics, 2011. — Премьера спектакля состоялась 4 июля 2010 г.
5. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Каликсто Биейто, дир. Бертран Де Бийи ; в ролях: В. Драбович, К. Юн, Р. Шёрг, В. Жанс, М. Рейянс, М. Мартинс, Ф. Боу, А. Кочерга ; Театр Лицеу,

- Барселона. — Opus Arte, 2006. — 2 DVD. — Монтаж записей спектаклей от 12 и 17 декабря 2002 г.
6. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Клаус Гут, дир. Бертран де Бийи ; в ролях: К. Мальтман, Э. Шротт, А. Даш, М. Поленцани, Д. Рёшманн, Е. Сюриана, А. Кочерга, А. Эспозито ; Зальцбургский фестиваль. — EuroArts, 2010. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 27 июля 2008 г.
 7. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Лука Ронкони, дир. Рикардо Шайи ; в ролях: Р. Раймонди, А. Сильвестрелли, Дж. Иглен, Р. Блейк, Д. Десси, А. Корбелли, Дж. Фурланетто, А. Скарабелли ; Teatro Comunale, Болонья. — Euroarts, 2012. — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 27 ноября 1990 г.
 8. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Михаэль Хампе, дир. Герберт фон Караян ; в ролях: С. Рэми, А. Томова-Синтов, Г. Винберг, П. Бурчуладзе, Ю. Варади, Ф. Фурланетто, А. Мальта, К. Бэттл ; Зальцбургский фестиваль. — Sony Classical, 1995. — 1 вк. — Премьера спектакля состоялась 26 июля 1987 г.
 9. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Питер Брук, дир. Дэниэл Хардинг ; в ролях: П. Маттеи, Ж. Кашмей, Н. Берг, М. Падмор, А. Дешорти, М. Делюнш, Л. Ларссон, Г. Оскарссон ; Фестиваль в Экс-ан-Провансе. — Bel Air Classiques, 2005. — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 16 июля 1998 г.
 10. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Питер Селларс, дир. Крейг Смит ; в ролях: Ю.Перри, Д. Лабель, Л. Хант, Ай Лан Чжу, Э. Джеймс, Дж. Паттерсон ; Mediascope, Plaza Media, Österreichischer Rundfunk. — Decca, 2005. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 1990 г.
 11. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Пьер Луиджи Пицци, дир. Рикардо Фрицца ; в ролях: А. Кончетти, К. Ремиджио, Э. Дж. Иори, И. д'Арканджело, М. Миллер, М. Папатанасиу ;

- Оперный фестиваль Сферистеро, Мачерата. — Unitel Classica, 2013. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 23 июля 2009 г.
12. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Роберт Карсен, дир. Даниэль Баренбойм ; в ролях: П. Маттеи, Б. Тервель, А. Нетребко, Б. Фриттоли, Дж. Фильяноти, А. Прохазка ; Театр Ла Скала, Милан. — Deutsche Grammophon, 2015. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 7 декабря 2011 г.
13. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Роберто де Симоне, дир. Рикардо Мути ; в ролях: К. Альварес, А. Печонка, А.-К. Антоначчи, А. Киршлагер, М. Шаде, И. д'Арканджело ; Театр Ан дер Вин, Вена. — Arthaus Musik, 2009 — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 20 июня 1999 г.
14. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Свен-Эрик Бехтольф, дир. Франц Вельзер-Мёст ; в ролях: С. Кинлисайд, А. Мафф, Е. Меи, П. Бечала, М. Хартелиус, А. Шарингер, Р. Майр, М. Янкова ; Цюрихский оперный театр. — EMI Classics, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 7 мая 2006 г.
15. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Франческа Замбелло, дир. Чарльз Макеррас ; в ролях: С. Кинлисайд, К. Кетельсен, Э. Хальфварсон, М. Поплавская, Дж. ДиДонато, Р. Варгас, М. Перссон, Р. Гледоу ; Королевский театр Ковент-Гарден, Лондон. — Orus Arte, 2009. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 22 января 2002 г.
16. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Юрген Флимм, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Р. Гилфри, Л. Полгар, И. Рей, Ч. Бартоли, Р. Сакка, Л. Никитяну, О. Уидмер, М. Салминен ; Цюрихский оперный театр. — Arthaus Musik, 2001. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась в 2001 г.
17. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Интернет-трансляция] / реж. Ахим Фрайер, дир. Антони Хермюс ; в ролях Стивен Гадд, Ж.-Л. Пагеси,

- А. Руццафанте, Х. Морено, А.-М. Панцарелла, Д. Бижич, Б. Торан, П. Буассо ; Реннская опера. — Mezzo.TV. — Прямая трансляция спектакля от 2 июня 2009 г.
18. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Интернет-трансляция] / реж. Свен-Эрик Бехтольф, дир. Кристоф Эшенбах ; в ролях: Л. Рёйтен, А. Фрич, В. Нафорница, И. д'Арканджело, Л. Пизарони, Т. Конечный, Э. Стейплз, А. Ардуини ; Зальцбургский фестиваль. — Medici.tv. — Прямая трансляция спектакля от 3 августа 2014 г.
19. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Кинотрансляция] / реж. Каспер Хольтен, дир. Ален Альтиноглу ; в ролях: К. Мальтман, Р. Вильясон, Д. Рёшман, С. Бейли, А. Шагимуратова, Н. де Пьерро, Ю. Лежнева ; Королевский театр Ковент-Гарден, Лондон. — ВР Big Screen. — Прямая трансляция спектакля от 3 июля 2015 г. *А также:* Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Кинотрансляция] / реж. Каспер Хольтен, дир. Никола Луизотти ; в ролях: М. Квечень, А. Эспозито, М. Бистрём, В. Жанс, А. Поли, Э. Уоттс, Д. Кимберг, А. Цымбалюк ; Королевский театр Ковент-Гарден, Лондон. — ВР Big Screen. — Прямая трансляция спектакля от 12 февраля 2014 г.
20. Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Телевизионная трансляция] / реж. Люк Бонди, дир. Клаудио Аббадо ; в ролях: Р. Раймонди, Л. Галло, Ш. Стадер, Г.-П. Блохвиц, А. Кочерга, К. Маттила, М. Маклахлин, К. Шоссон ; Венская опера. — 3sat. — Премьера спектакля состоялась 15 мая 1990 г.
21. Евгений Онегин (П. Чайковский) [Интернет-трансляция] / реж. Андрий Жолдак, дир. Михаил Татарников ; в ролях: Т. Рягузова, Я. Апейнис, И. Шишкова, Е. Ахмедов, А. Гонюков ; Михайловский театр, Санкт-Петербург. — COLTA.RU. — Прямая трансляция спектакля от 27 марта 2013 г.
22. Хуан [Видеозапись] / реж. Каспер Хольтен, дир. Ларс Ульрик Мортенсен ; в ролях: К. Мальтман, М. Петренко, М. Бенгтссон,

- Э. Футрал, К. Драгожевич, П. Лодал, Л.-Б. Линдстрём, Э. Хальфварсон ; Blenkov & Schønnemann Pictures, Eurofilm Stúdió, Zentropa Entertainment, Film Väst. — Axiom Films, 2012. — 1 DVD. — Фильм вышел на экраны в 2010 г.
23. Лючия де Ламмермур (Г. Доницетти) [Кинотрансляция] / реж. Мэри Циммерман, дир. Патрик Саммерс ; в ролях: Н. Дессей, Дж. Каллея, Л. Тезье ; Метрополитен Опера, Нью-Йорк. — Прямая трансляция спектакля от 19 марта 2011 г.
24. Мадам Баттерфляй (Дж. Пуччини) [Спектакль] / реж. Роберт Уилсон, дир. Александр Ведерников ; в ролях: А. Нитеску, Р. Муравицкий, А. Григорьев, Е. Новак ; Большой театр, Москва. — Премьера спектакля состоялась 12 июня 2005 г.
25. Тоска (Дж. Пуччини) [Интернет-трансляция] / реж. Пьер Оди, дир. Даниэль Орен ; в ролях: М. Серафин, М. Альварес, Л. Тезье ; Опера Бастилии, Париж. — CULTUREBOX. — Прямая трансляция спектакля от 16 октября 2014 г.
26. Травиата (Дж. Верди) [Интернет-трансляция] / реж. Андреа Брет, дир. Адам Фишер ; в ролях: С. Шатурова, С. Гез, С. Хендрикс, К. Уилсон ; Королевский театр де ла Монне, Брюссель. — ARTE. — Прямая трансляция спектакля от 15 декабря 2012 г.
27. Трубадур (Дж. Верди) [Кинотрансляция] / реж. Алекс Олле, дир. Даниэле Каллегари ; в ролях: Л. Тезье, Х. Хуэй, М. Альварес, Е. Семенчук ; Опера Бастилии, Париж. — Прямая трансляция спектакля от 11 февраля 2016 г.
28. Фиделио (Л. В. Бетховен) [Видеозапись] / реж. Отто Шенк, дир. Леонард Бернстайн ; в ролях: Г. Яновиц, Р. Колло, Л. Попп, Г. Сотин, М. Юнгвирт, А. Даллапоцца ; Венская национальная опера. — Deutsche Grammophon, 2006. — 1 DVD. — Премьера спектакля состоялась 24 мая 1970 г.

29. Фиделио (Л. В. Бетховен) [Интернет-трансляция] / реж. Клаус Гут, дир. Франц Вельзер-Мёст ; в ролях: Й. Кауфман, А. Печонка, С. Холекек, Т. Конечный, Г.-П. Кёниг, О. Бессмертная, Н. Эрнст ; Зальцбургский фестиваль. — Medici.TV. — Прямая трансляция спектакля от 13 августа 2015 г.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт — Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. / Г.В. Аберт; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2, кн. 2. 560 с., нот.
2. Акулов — Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 456 с.
3. Алперс — Алперс Б.В. Театральные очерки: в 2 т. // Б.В.Алперс. М.: Искусство, 1977. Т. 2. 519 с.
4. Арндт — Арндт Ханна. Лекции о политической философии Канта. СПб.: Наука, 2011. 303 с.
5. Арто — Арто, Антонен. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. В.И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
6. Барбой — Барбой Ю.М. К теории театра: Учебное пособие. Спб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
7. Барт — Барт, Ролан. Работы о театре / Сост. М. Ю. Зерчанинова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
8. Белов — Белов, Анатолий. Квадратный Колизей, или Метафизика формы [Электронный ресурс] // Проект Классика. URL: http://www.projectclassica.ru/v_o/21_2007/21_2007_o_04a.htm (дата публикации: 01.06.2007)
9. Белова — Белова Татьяна, Макарова Ая. Силы судьбы // Музыкальная академия. 2014. № 2. С. 92-105
10. Березкин — Березкин В.И. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с.
11. Берк — Берк, Эдмунд. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 240 с.
12. Бертман — Бертман Д.А. Искусству правда противопоказана / Беседовал В.Выжутович [Электронный ресурс] // RG.ru: интернет-

- портал "Российской газеты". 2016. № 6925(57). URL:
<http://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html> (дата публикации: 17.03.2016)
13. Бирюкова — Ополайс Кристина. Я на сцене сумасшедшая, я себя не берегу / Беседовала Е. Бирюкова [Электронный ресурс] // COLTA.RU: общественное СМИ. Архив, 2013. URL:
<http://archives.colta.ru/docs/12724> (дата публикации: 07.02.2013)
14. Бобылева — Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 168 с.
15. Борнофф — Музыкальный театр в меняющемся обществе: материалы заседаний Круглого стола, организованного в Зальцбурге в августе 1965 года силами ЮНЕСКО, Международного Музыкального Совета и Международного Дома музыки [Электронный ресурс] / Под ред. Джека Борноффа, перев. с англ. Екатерины Приходовской // Проза.ру: литературный портал. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854> (дата публикации: 27.08.2011)
16. Брехт I — Брехт, Бертольт. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. 527 с.
17. Брехт II — Брехт, Бертольт. Современники: друзья и враги // Chertovy Kulichki [Электронный ресурс]. URL:
http://www.kulichki.com/moshkow/INPROZ/BREHT/breht5_1_6.txt
18. Брук I — Брук, Питер. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
19. Брук II — Брук, Питер. Предисловие // Ежи Гротовский. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 3-6
20. Брук III — Брук, Питер. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996. 270 с.
21. Буш — Политический театр [Электронный ресурс] // Эрнст Буш. Хроника XX века в песнях: информационный сайт. URL:

- <https://sites.google.com/site/ernstbush/ernst-bus-i-ego-vrema/soderzanie/politiceskij-teatr---1>
22. Верещагина — Верещагина Елена. В сети конвенций // Дон Жуан. Буклет к спектаклю Большого театра России. М.: Большой театр России, 2010. С. 42-46
23. Википедия — Кушей, Мартин [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. 2015. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD (дата обращения: 01.03.2016)
24. Германн — Германн, Макс. Театральное пространство-событие (1930) // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э.Фишер-Лихте, А.А.Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31-40
25. Гоппе — Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Фиделио. Опера в двух действиях. СПб.: Издание Эдуарда Гоппе, типографа Императорских Спб. театров, 1877. 90 с.
26. Гофман — Гофман Э.Т.А. Дон Жуан [Электронный ресурс] // Литература: электронная библиотека. URL: <http://liv.piramidin.com/belas/Gofman/donzhuan.htm> (дата обращения: 01.02.2016)
27. Гротовский — Гротовский, Ежи. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
28. Давыдова — Давыдова Марина. Театр зрительского дискомфорта [Электронный ресурс] // Театр.: официальный сайт. 2012. № 8. URL: <http://oteatre.info/teatr-zritelskogo-diskomforta/> (дата обращения: 01.03.2016)
29. Денисова — Ополайс Кристина. Интервью / Беседовала Д. Денисова [Электронный ресурс] // OperaNews.ru: еженедельный интернет-журнал. 2014. URL: <http://operanews.ru/14080404.html> (дата публикации: 04.08.2014)

30. Деррида — Деррида, Жак. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
31. Жижек — Жижек Славой. Накануне Господина: сотрясая рамки [Электрон. версия печат. публ.]. М.: Европа, 2014. URL: <http://www.litres.ru/slavo-y-zhizhek/nakanune-gospodina-sotryasaya-ramki/>
32. Зырянов — Зырянов О.В. Парадоксы оперной судьбы. "Геновева" Р. Шумана // Искусство глазами молодых: материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23-24 апреля 2009 г. / Под ред. Н.В. Винокуровой и др. Красноярск, 2009. С. 41-49
33. Информационная статья... — Информационная статья о Кристине Ополайс [Электронный ресурс] // Latvijas Nacionālā Opera: официальный сайт. URL: <http://www.opera.lv/ru/artisti/solisti-operi/priglashennie-solisti/kristine-opolays> (дата обращения: 27.03.2016)
34. Исаев — Исаев С.А. Всемогущество грёзы // Антонен Арто. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. С. 181-188
35. Кайуа — Кайуа Роже. Социология палача // Коллеж социологии / Сост. Олье Дени. СПб.: Наука, 2004. С. 355-371
36. Кант — Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. 368 с.
37. Кириллина I — Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
38. Кириллина II — Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. Т. 1. 536 с., нот., ил.
39. Королёк — Королёк Богдан. Текст доклада Российский оперный театр в социальных сетях: между царской ложей и дворовой скамейкой" [На правах рукописи] // Пятые Смольные чтения, секция "Музыкальная критика": материалы конференции. Санкт-Петербург, 15.04.2016.

40. Крэг — Крэг, Эдвард Гордон. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. С. 212-232
41. Курентзис — Курентзис Теодор. У Моцарта — большой ковчег... / Беседовала Т. Верещагина // Дон Жуан. Буклет к спектаклю Большого театра России. М.: Большой театр России, 2010. С. 32-39
42. Кьеркегор — Кьеркегор Сёрен. Или-или. СПб: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, Амфора, 2011. 832 с.
43. Лаку-Лабарт I — Лаку-Лабарт Филипп. Проблематика возвышенного [Электронный ресурс] // Журнальный зал: некоммерческий литературный интернет-проект. НЛО, 2009. № 95. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html>
44. Лаку-Лабарт II — Лаку-Лабарт Филипп. Musica ficta. Фигуры Вагнера. СПб.: Аксиома, Азбука, 1999. 224 с.
45. Леман — Леман, Ханс-Тис. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
46. Лемешев — Грошева Е.А. Послесловие // С. Я. Лемешев. Путь к искусству. М.: Искусство, 1974. С. 359-372
47. Леопольд — Леопольд Силке. Оперы Генделя. М.: Аграф, 2014. 463 с.
48. Лиотар — Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования: альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском ф-те СПбГУ. Вып. 4. Культура. СПб.: Алетейя, 1997. С. 224-241.
49. Лобанова — Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с.
50. Луцкер — Луцкер П.В. Оперное творчество Моцарта зрелого периода в его отношении к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения: автореф. дисс. ... канд. иск. ВНИИ искусствозн. М-ва кул-ры СССР, Москва, 1990.

51. Макарова I — Макарова Г.В. Формирование политического театра [Электронный ресурс] // Театр и его история. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st041.shtml>
52. Макарова II — Макарова Ая. Ломать — не строить // Schola criticorum: сборник работ магистрантов программы "Музыкальная критика" Факультета свободных искусств и наук СПбГУ / Под ред. Лейлы Аббасовой, Богдана Королька, Аи Макаровой. СПб, 2016. С. 92-95
53. Мариинский Театр — Мариинский Театр [Электронный ресурс] // Запись в группе ВКонтакте, 09.11.2014, 22:45 URL: https://vk.com/mariinsky.theatre?w=wall81344132_71790 (дата обращения: 10.11.2014)
54. Могилевская — Могилевская Татьяна. Об истории — Германия — Пискатор и Вайс / Запись разговора со зрителями [Электронный ресурс] // ТЕАТР.DOC: официальный сайт. URL: <http://teatrdoc.ru/stat.php?page=tatyana> (дата обращения: 12.04.2016)
55. Мортье — Мортье, Жерар. Театр делает нас свободными // Возвышение и падение города Махагони. Буклет к гастролям театра Реал в Большом театре. М.: Большой театр России, 2011. С. 12
56. Остин — Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. Теория речевых актов / Под ред. Б.Ю. Городецкого. М.: Прогресс, 1986. 423 с.
57. Парин I — Парин А.В. Лекция в Усадьбе Зубовых (Москва, 21.03.2016) / Запись Н. Морозова
58. Парин II — Парин А.В. О пении, об опере, о славе. М.: Аграф, 2003. 480 с.
59. Пискатор I — Пискатор, Эрвин. Политический театр. Цит. по: Политический театр [Электронный ресурс] // Эрнст Буш. Хроника XX века в песнях: информационный сайт. URL: <https://sites.google.com/site/ernstbush/ernst-bus-i-ego-vrema/soderzanie/politiceskij-teatr---1>

60. Пискавтор II — Пискавтор, Эрвин. От искусства к политике [Электронный ресурс] // Agitclub.RU. URL:
<http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm>
61. Пономарев — Пономарев А.Б., Шаламова Е.А. История и методология науки и производства в области строительства [Электронный ресурс] // ПНИПУ: официальный сайт. 2014. Электрон. версия печат. публ. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL:
http://pstu.ru/files/file/adm/fakultety/ponomarev_istoriya_i_metodologiya_nauki_i_proizvodstva_v_oblasti_stroitelstva.pdf
62. Сокольская — Сокольская А.А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ... канд. иск. Казан. гос. консерватория, Казань, 2004.
63. Сокулер — Сокулер З.А. Структура субъективности, рисунки на песке и волны времени // Фуко Мишель. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 576 с. С. 5-20.
64. Тараканова — Тараканова Е.М. Разворот к музыкальной классике. Германия и Россия на фоне панорамы 1930-х годов. // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы: Сборник статей / Под ред. А.В. Бартошевича, Т.Ю. Гнедовской. М., Государственный институт искусствознания, 2016. 422 с., ил.
65. Третьякова — Третьякова Е.В. Знакомые незнакомцы. "Евгений Онегин" Андрия Жолдака [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал: официальный сайт. 2012. № 4(70). URL:
<http://ptj.spb.ru/archive/70/the-petersburg-prospect-70-4/evgenij-onegin-andriya-zholdaka/> (дата публикации: ноябрь 2012)
66. Уилсон — Уилсон, Роберт. Роберт Уилсон обсуждает постановку "Мадам Баттерфляй" с артистами Большого театра // Мадам Баттерфляй. Буклет к спектаклю Большого театра России. М.: Большой театр России, 2008. С. 32-35

67. Фалик — Фалик Ю.А. Метаморфозы / Лит. версия В. Фиалковского. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 368 с.
68. Фельзенштейн — Фельзенштейн, Вальтер. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 456 с.
69. Фишер-Лихте — Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319 с.
70. Фрейд — Фрейд, Зигмунд. Жуткое [Электронный ресурс] // Зеркало сцены: театральная библиотека . URL: <http://lib.vkarp.com/2010/12/04/%D0%B7-%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%B4-%D0%B6%D1%83%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B5/> (дата публикации: 04.12.2010)
71. Фуко I — Фуко, Мишель. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. 576 с.
72. Фуко II — Фуко, Мишель. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.
73. Херц — Херц, Иоахим. Оперная режиссура в перекрестном огне // Границы спектакля: Сборник статей и материалов / Под ред. Ю. М. Барбоя, Л. И. Гительмана, Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкиной, Г. В. Титовой. СПб.: СПбГАТИ, 1999. 175 с.
74. Целяйн — Целяйн, Клаус. Штутгарт — Тель-Авив / Беседовал М. Рейдер [Электронный ресурс] // Московский Музыкальный вестник. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_geider.htm (дата публикации: 09.05.2000).
75. Чигарева I — Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Либроком, 2015. 282 с.
76. Чигарева II — Чигарева Е.И. О тематической драматургии в опере Моцарта "Дон-Жуан" // Вопросы оперной драматургии: сборник статей. М.: Музыка, 1975. С. 78-117

77. Шеро — Шеро Патрис. Одинокий голос из подполья [Электронный ресурс] / Беседовала М. Давыдова // ИЗВЕСТИЯ: средство массовой информации. URL: <http://izvestia.ru/news/301945> (дата публикации: 22.04.2005)
78. Эйнштейн — Эйнштейн, Альберт. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977. 454 с. с пл., нот.
79. Эпштейн — Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
80. Arte I — Le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence: L'Enlèvement au sérail de Wolfgang Amadeus Mozart [Онлайн трансляция на электронном ресурсе] // ARTE France: телевизионный канал. URL: <http://concert.arte.tv/fr/lenlevement-au-serail-de-mozart-au-festival-daix-en-provence> (дата обращения: 15.06.2015)
81. Arte II — Page non trouvée: La page demandée "/fr/lenlevement-au-serail-de-mozart-au-festival-daix-en-provence" n'a pas pu être trouvée [Электронный ресурс] // ARTE France: телевизионный канал. URL: <http://web.archive.org/web/20160305012108/http://concert.arte.tv/fr/lenlevement-au-serail-de-mozart-au-festival-daix-en-provence> (дата обращения: 01.07.2015)
82. Arvanitidou — Arvanitidou Zoi. Fashion, Gender and Social Identity [Электронный ресурс] // London, First Fashion Colloquia, 2011. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://process.arts.ac.uk/sites/default/files/zoi-arvanitidou.pdf>
83. Braun — Braun, Adrienne. Kameras, Kabel und Buhrufe vom Band [Электронный ресурс] // János Darvas: персональный сайт. STUTTGARTER ZEITUNG, 1998. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.darvas.de/fidpress.htm> (дата публикации: 28.03.1998)
84. Braun II — Braun William R. BERG: Wozzeck [Электронный ресурс] // OPERA NEWS: официальный сайт. 2013. Vol. 78. № 3. URL:

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Italian (Italy)

http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2013/9/Recordings/BERG__Wozzeck.html

85. Breth — Breth, Andrea. La Traviata: Interview / Rec. by Christian Longchamp [Электронный ресурс] // LA MONNAIE / DE MUNT: официальный сайт. URL:

<http://www.lamonnaie.be/en/myimm/article/64/Interview-Andrea-Breth/&lng=en> (дата публикации: 22.11.2012)

86. Büning — Büning Eleonore. Erschütterer der Opernwelt: Nachruf auf Patrice Chéreau [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/nachruf-auf-patrice-cherreau-erschuetterer-der-opernwelt-12609594.html> (дата публикации: 08.10.2013)

87. Butler I — Butler Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York and London: Routledge, 1990. 172 p.

88. Butler II — Butler Judith. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex". New York and London: Routledge, 1993. 288 p.

89. Canning — Canning, Hugh. An angel on my table // The Sunday Times. Published at 19.01.2014. P. 27

90. Concorso per il Palazzo — Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana. Architettura : rivista del Sindacato nazionale fascista architetti. Milano. Treves, 1938, № 12. Pp. 849-864 [Электронный ресурс] // Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte: электронный архив. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL:

<https://web.archive.org/web/20150620211403/http://www.archidiap.com/beta/assets/uploads/2015/06/ARCHITETTURA-rivista-del-sindacato-nazionale-fascista-architetti-dicembre-1938-pp.-849-864.pdf>

91. Conrad — Conrad Peter. A song of love & death: the meaning of opera. Minneapolis: Graywolf Press, 1996. 406 p.

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

92. Crane — Crane Diana. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000. 304 p.
93. Diez — Diez, Georg. Gegenheimat: das Theater des Martin Kušej. Salzburg: Residenz Verlag Gmbh, 2002. 222 s.
94. Dolak — Dolak, Gregor. Stars hinter der Bühne [Электронный ресурс] // FOCUS Magazin. 2011. № 39. URL: http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-und-leben-medien-stars-hinter-der-buehne_aid_668723.html (дата публикации: 26.09.2011)
95. Don Giovanni I — Буклет к видеозаписи оперы "Дон Жуан" [Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, К. Шефер, И. Байрактарян, М. Динер, П. Бечала, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — Децца, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 27 июля 2002 г.]
96. Don Giovanni II — Don Giovanni: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2003. 124 p.
97. Drole — Drole Ruben. Biography [Электронный ресурс] // Artists Management Zurich: официальный сайт агентства. URL: http://www.artistsman.com/home/kuenstler_verzeichnis/baritonbass/rubendrole/ (дата обновления: 28.05.2015)
98. Fairman — Fairman, Richard. Don Giovanni // Буклет к видеозаписи оперы "Дон Жуан" [Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, К. Шефер, И. Байрактарян, М. Динер, П. Бечала, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. — Децца, 2007. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 27 июля 2002 г.] Pp. 7-8
99. FAUST — Презентация немецкой театральной премии DER FAUST 2012 [Электронный ресурс] // Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester: официальный сайт. URL:

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

<http://www.buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/der-faust/der-faust-2012.html>

100. Fidelio — Fidelio: grosse Oper in zwei Aufzügen / Beethoven; Klavierauszug herausgegeben von Kurt Soldan. Leipzig: C. F. Peters, 1927. 190 s.
101. Fisher I — Kušej, Martin. Abu Ghraib, Mozart and me / Rec. by Neil Fisher [Электронный ресурс] // The Times: официальный сайт. URL: <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/music/classical/article4253752.ece> (дата публикации: 01.11.2014). Доступ по подписке.
102. Fisher II — Fisher, Neil. La forza del destino at Bayerische Staatsoper, Munich // The Times (United Kingdom). Published at 06.01.2014. P. 11
103. Focroulle — Focroulle, Bernard. Информация о постановке оперы "Похищение из сераля" (реж. Мартин Кушей). Вкладыш в буклет // Die Entführung aus dem Serail: буклет к постановке оперы на фестивале в Экс-ан-Прованс. Aix-en-Provence: Le Festival d'Aix-en-Provence, 2015.
104. Fuhrmann — Fuhrmann R. Mozarts "La clemenza di Tito": Huldigungsoper, Fürstenspiegel, Utopie oder Satire? Цит. по Е.И.Чigareва. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Либроком, 2015.
105. Goethe-Institut — Martin Zehetgruber: Inszenierungen [Электронный ресурс] // Goethe-Institut: интернет-портал. URL: <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/sz/zeh/ins/deindex.htm> (дата обращения: 02.02.2016)
106. Haderlap — Haderlap, Maja. Die Ära Dietmar Pflegerl 1992 — 2007: Das Stadttheater Klagenfurt. Wieser Verlag, 2007. 400 s.
107. Hall — Hall, George. London // Opera News. 2015. Vol. 79. № 8. Pp. 44-46

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

108. Harnoncourt — Harnoncourt, Nikolaus. La clemenza di Tito oder: von den Irrungen der Liebe / Gespräch mit Margarete Zander // La clemenza di Tito: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2006. Pp. 29-33
109. Harteros — Harteros Anja, Kaufmann Jonas. Wie Bonnie und Clyde / Interv. Thomas Voigt // Max Joseph. 2013-2014. № 1. Pp. 72-76
110. Herausgeg — Kušej, Martin. Sprache — Zeit — Begegnung. Konzept zu einer meditativen Provokation mit den Mitteln des Theaters // Kärnten: von der deutschen Grenzmark zum österreichischen Bundesland / Herausgeg von Herbert Dachs, Ernst Hanisch, Robert Kriechbaumer, Helmut Rumppler und Ulfried Burz. Böhlau Verlag Wien, 1998. P. 13
111. Holmberg — Holmberg, Arthur. The Theatre of Robert Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 229 p.
112. Inszenierungen I — Martin Kušej: Inszenierungen 1995 — 1999 [Электронный ресурс] // martinkusej.de: официальный сайт. URL: <http://www.martinkusej.de/inszenierungen3.html>
113. Inszenierungen II — Martin Kušej: Inszenierungen 1984 — 1989 [Электронный ресурс] // martinkusej.de: официальный сайт. URL: http://www.martinkusej.de/popInszenierungen_84_89.html
114. Inszenierungen III — Martin Kušej: Inszenierungen 1996 [Электронный ресурс] // martinkusej.de: официальный сайт. URL: http://www.martinkusej.de/popInszenierungen_96_00.html#96
115. Kinderkuchen — 100 most frequently performed operas [Электронный ресурс] // Kinderkuchen for the FBI: персональный сайт. URL: <http://blog.onopera.com/2012/02/100-most-frequently-performed-operas.html> (дата публикации: 25.02.2012)
116. Knobloch — Knobloch Hans-Jörg, Koopmann Helmut. Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 205 s.

117. Kühn — Kühn, Georg-Friedrich. Die Regisseurin Ruth Berghaus [Электронный ресурс] // Georg-Friedrich Kühn. Musik — Theater — Danz — Kritik: персональный сайт. URL: <http://www.gf-kuehn.de/oper/bergh/berghess.htm> (дата обращения: 10.03.2016)
118. kulturserver.de — Martin Zehetgruber [Электронный ресурс] // kulturserver.de: интернет-портал. URL: <http://kulturserver.de/-/kulturschaffende/detail/49428> (дата обращения: 03.03.2016)
119. Kušej — Kušej, Martin. La clemenza di Tito oder: von der gnadenlosen Gnade // La clemenza di Tito: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2006. Pp. 13-15
120. La forza — La forza del destino: буклет к постановке оперы в Баварской национальной опере. München: Bayerische Staatsoper, 2013/14. 144 p.
121. Le Temps — Mozart pris en otage dans les sables du désert [Электронный ресурс] // Le Temps: официальный сайт. URL: <http://www.letemps.ch/culture/2015/07/05/mozart-pris-otage-sables-desert> (дата публикации: 05.07.2015)
122. Levin — Levin, David. Subjectivity Unhinged: Elektra in Zurich // Expression in the Performing Arts / Ed. by Inma Álvarez, Héctor J. Pérez, Francisca Pérez-Carreño. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2010. Pp. 50-65
123. Liebs — Liebs, Holger. Wolke oder Wunderkammer // Monopol — Magazin für Kunst und Leben. 2007. № 07
124. Mazzolà — Mazzolà Caterino. La Clémence de Titus: Livret intégral // L'Avant-Scène Opéra. 2005. № 226. Pp.5-73
125. Millington I — Millington Barry. Patrice Chéreau and the bringing of dramatic conviction to the opera house [Электронный ресурс] // The Guardian: официальный сайт. URL:

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

- <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/08/patrice-chereau-by-barry-millington> (дата публикации: 08.10.2013)
126. Millington II — Millington, Barry. Electrifying regime change // Evening Standard. Published at 05.11.2014. P. 30
127. Minkowski — Minkowski, Marc. Finding the right sound / Rec. by Rachel Beaumont // Royal Opera House: официальный сайт. URL: <http://www.roh.org.uk/news/finding-the-right-sound-an-interview-with-marc-minkowski> (дата публикации: 20.10.2014)
128. Mortier — Mortier, Gerard. *Dramaturgie d'une passion*. Paris, Christian Bourgois editeur, 2009. 312 p.
129. Muzzano — Muzzano Franz. La Forza del Destino à Munich — *Au bout du sublime* [Электронный ресурс] // Les Chroniques de Franz Muzzano: персональный сайт. 2014. URL: <http://www.franzmuzzano.com/2014/08/la-forza-del-destino-a-munich-au-bout-du-sublime.html> (дата публикации: 04.08.2014)
130. Newman — Newmann, Barnett. The Sublime is Now // *Art in Theory 1900 — 2000. An Anthology of Changing Ideas* / Ed. by Charles Harrison, Paul Wood. Blackwell Publishing, 2002. Pp. 580-582
131. Nordlinger — Nordlinger, Jay. The Underwear Festival // *National Review*. 2003. Vol. 55. № 17. Pp. 52-53
132. O'Doherty — O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999. 113 p.
133. Opera Platform — The Opera Platform [Электронный ресурс] // Запись в Facebook, 01.07.2015 URL: <https://www.facebook.com/TheOperaPlatform/posts/927521440624831> (дата обращения: 23.02.2016)
134. Operabase — Opera statistics 2013/14 [Электронный ресурс] // Operabase: информационный интернет-портал. URL:

Formatted: Italian (Italy)

<http://www.operabase.com/top.cgi?lang=en&break=0&show=opera&no=10>
(дата обращения: 12.03.2016)

135. Ostermaier I — Ostermaier, Albert, Kušej, Martin. Synopsis // Die Entführung aus dem Serail: буклет к постановке оперы на фестивале в Экс-ан-Прованс. Aix-en-Provence: Le Festival d'Aix-en-Provence, 2015. P. 44
136. Ostermaier II — Ostermaier, Albert. Desert sous le ciel // Die Entführung aus dem Serail: буклет к постановке оперы на фестивале в Экс-ан-Прованс. Aix-en-Provence: Le Festival d'Aix-en-Provence, 2015. Pp. 16-19
137. Shengold — Shengold, David. DVORŽÁK: Rusalka // Opera News. 2012. Vol. 77. № 1. Pp. 54-54
138. Spiegel I — Der "Ring" — Kampf von Bayreuth [Электронный ресурс] // DER SPIEGEL: официальный сайт. 1976. № 32. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41210807.html> (дата публикации: 02.08.1976)
139. Spiegel II — Ein Maskenball zum Tod in Venedig [Электронный ресурс] // DER SPIEGEL: официальный сайт. 1983. № 6. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14020277.html> (дата публикации: 07.02.1983)
140. Stadler — Stadler Michael. Gib mir mehr Theater! [Электронный ресурс] // nachtkritik.de: независимый, интернациональный интернет-журнал о театре. URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6659:die-bitteren-traenen-der-petra-von-kant-am-muenchner-residenztheater-inszeniert-martin-kuej-nach-rainer-werner-fassbinder&catid=671:residenztheater&Itemid=100190 (дата публикации: 03.03.2012)

Formatted: Italian (Italy)

141. Steinberg — Steinberg Michael P. Don Giovanni Against the Baroque; or, the Culture Punished // On Mozart, ed. James M. Morris. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Pp. 187-203
142. Tézier — Biographie de Ludovic Tézier [Электронный ресурс] // concerts.fr: информационный интернет-портал. URL: <http://www.concerts.fr/Biographie/ludovic-tezier> (дата обращения: 18.02.2016)
143. Wagneropera — One of the most important opera productions ever. Der Ring des Nibelungen (DVD): Patrice Chéreau, Pierre Boulez, Donald McIntyre, Gwyneth Jones [Электронный ресурс] // Wagneropera.net. URL: <http://www.wagneropera.net/DVD/RingDesNibelungen/DVD-Ring-Chereau.htm>
144. Wildhagen — Wildhagen, Christian. Damage in body and mind // Буклет к видеозаписи оперы "Русалка" [Русалка (А. Дворжак) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей ; в ролях: К. Ополайс, К. Ф. Фогт, Г. Гройсбёк, Я. Бехле, Н. Крастева ; Баварская государственная опера, Мюнхен. — Unitel Classica, 2010. — 2 DVD. — Премьера спектакля состоялась 23 октября 2010 г.] Pp. 6-7
145. Wurzel — Wurzel Christoph. Die Glaubwürdigkeit von Oper: Giulio Cesare in Egitto [Электронный ресурс] // Online Musik Magazin: музыкальный интернет-журнал. 2003. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20022003/ST-giulio-cesare-in-egitto.html>
146. Zinggl — Zinggl, Wolfgang. Kurzer Blick zurück zum reinen Raum. Kunst und Institutionen nach O'Dohertys "The White Cube" // Kunstforum International 125, Januar/Februar 1994. Pp.59-62

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ВИДЕОИСТОЧНИКИ

1. Behind the scene: дополнительные материалы на дисках с видеозаписью оперы "Волшебная флейта" [Волшебная флейта (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Ю. Кляйтер, Е. Мошук, К. Штрель, Г. Бермудес ; Цюрихский оперный театр. – Deutsche Grammophon, 2007. – 2 DVD. – Премьера спектакля состоялась 17 февраля 2007 г.] Диск 1.
2. Talking Don Giovanni: дополнительные материалы на дисках с видеозаписью оперы "Дон Жуан" [Дон Жуан (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Т. Хэмпсон, И. д'Арканджело, К. Шефер, И. Байрактарян, М. Динер, П. Бечала, Л. Пизарони ; Зальцбургский фестиваль. – Десса, 2007. – 2 DVD. – Премьера спектакля состоялась 27 июля 2002 г.] Диск 1.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ,
УПОМИНАЮЩЕЙСЯ ТОЛЬКО В ПРИЛОЖЕНИЯХ

1. 2002 — Opera. Don Giovanni: photo [Электронный ресурс] // Salzburger Festspiele: официальный сайт. URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/en/photoservice/subcategoryid/1808/archivyear/2002>
2. Christmann, Holger. Die Strumpfhosen von Salzburg [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/werbung-die-strumpfhosen-von-salzburg-171315.html> (дата публикации: 29.07.2002)
3. Gianandrea Navacchia. Don Giovanni a cenar teco — Moll, Hampson, Ulivieri, Harnoncourt [аудиозапись отрывка из оперы "Дон Жуан" (Зальцбургский фестиваль, 2002), сопровождающаяся кадрами из спектакля] // YouTube. Дата загрузки: 26.03.2010. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4fY3rBI_JI4
4. Gianandrea Navacchia. In quali eccessi o Numi ... Mi tradì quell'alma ingrata - Diener, Harnoncourt [аудиозапись отрывка из оперы "Дон Жуан" (Зальцбургский фестиваль, 2002), сопровождающаяся кадрами из спектакля] // YouTube. Дата загрузки: 21.03.2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NdBns7VETRo>
5. Gilks, John. Don Giovanni in the 21st century [Электронный ресурс] // Operaramblings. John's opera ramblings: персональный сайт. URL: <https://operaramblings.wordpress.com/2012/04/02/don-giovanni-in-the-21st-century/> (дата публикации: 02.04.2012)
6. Hagmann, Peter. Nachtstück, in tagheller Gegenwart: Mozarts "Don Giovanni" an den Salzburger Festspielen [Электронный ресурс] // Neuen Zürcher Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.nzz.ch/article8B2ZU-1.412462> (дата публикации: 29.07.2002)

7. Huber, Sebastian. Notizen aus den Vorarbeiten zu Martin Kušej's Don Giovanni-Inszenierung // Don Giovanni: буклет к постановке оперы на Зальцбургском фестивале. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2003. Pp. 7-10
8. János Darvas: персональный сайт. STUTTGARTER ZEITUNG, 1998. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.darvas.de/fidpress.htm> (дата публикации: 28.03.1998)
9. Jansen, Frans. La clemenza di Tito [Электронный ресурс] // Frans Jansen musicoloog: персональный сайт. URL: <http://www.achterdenoten.nl/cursussen/publicaties/papers-en-doctoraalscriptie/107-la-clemenza-di-tito/file> (дата обращения: 29.04.2016)
10. Kušej Martin, Harnoncourt Nikolaus. Love, love, love / Rec. by Beate Breidenbach // Буклет к видеозаписи оперы "Волшебная флейта" [Волшебная флейта (В. А. Моцарт) [Видеозапись] / реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур ; в ролях: Ю. Кляйтер, Е. Мошук, К. Штрель, Г. Бермудес; Цюрихский оперный театр. – Deutsche Grammophon, 2007. – 2 DVD. – Премьера спектакля состоялась 17 февраля 2007 г.] Pp. 6—8
11. lingerie love: Lena Hoschek for Palmers [Электронный ресурс] // The fashion/culture blog "Lola Channing": персональный сайт. URL: <http://lolacestmoi.blogspot.ru/2015/10/lingerie-love-lena-hoschek-for-palmers.html> (дата публикации: 09.10.15)
12. Mozart, Wolfgang Amadeus. Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 11: Idomeneo. Vorgelegt von Daniel Hertz. [Ноты]. Kassel etc., Bärenreiter Verlag, 1972.
13. Mozart, Wolfgang Amadeus. Don Giovanni. Drame giocoso in zwei Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 527. Deutsche Übersetzung von Walther Dürr. Klavierauszug von Hans-Georg Kluge. [Ноты]. Kassel etc., Bärenreiter Verlag, 2005.

Deleted:

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)

14.Schmitt, Olaf A. This world's underworld // Idomeneo: буклет к постановке оперы в Королевском оперном театре Ковент-Гарден. London: The Royal Opera, 2014/15. Pp. 36—38

15.Straberger macht PR für Salzburger Festspiele. Neue Aufgaben für Anna Straberger beim Schauspiel der Salzburger Festspiele [Электронный ресурс] // HORIZONOnline: интернет-портал. URL: <http://www.horizont.at/home/news/detail/straberger-macht-pr-fuer-salzbürger-festspiele.html?cHash=b8b0ee371d138aa4a38eca4ae5103f42> (дата публикации: 13.09.2014)

16.Über Palmers [Электронный ресурс] // Palmers Textil AG: официальный сайт. URL: http://www.palmers.at/Ueber-Palmers/action=content.html/site=ueber_palmers (дата обращения: 29.03.2016)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

Formatted: Russian (Russia)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

1. *Suet. Tit. 7. 2* — Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Тит. 7. 2 (см. напр. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1966. 376 с.)
2. *Suet. Vesp. 6.3 и 25; Dio Cass. LXVI. 18. 1a* — Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Веспасиан. 6.3 и 25; Кассий Дион Коккейан. Римская история. Книга LXVI. 18. 1a
3. *Dio Cass. LXVI. 25. 1* — Кассий Дион Коккейан. Римская история. Книга LXVI. 25. 1 (см. напр. Кассий Дион Коккейан. Римская история. Книги LXIV—LXXX. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2015. 456 с.)
4. *Ios. V. Iud. III—VII* — Иосиф Флавий. Иудейская война. Книги III—VII (см. напр. Иосиф Флавий. Иудейская война. Мн.: Беларусь, 1991. 512 с.)

Formatted: Italian (Italy)

Formatted: Italian (Italy)