

*С. В. Мишенёв*

## ОПЕРНЫЕ БИТВЫ

Десять лет назад меня пригласили в Мариинский театр для постановки боев в опере Джузеппе Верди «Макбет». Тогда мне казалось, что приглашение специалиста по фехтованию в оперу — нонсенс, редкое явление. Может быть, даже своеобразный прорыв в жанре.

Однако прошло десять лет, и теперь я понимаю — бои в оперном театре актуальны и востребованы даже больше, чем в драматическом. По крайней мере, для постановок именно оперных баталлий меня приглашают раза в три чаще. И хотя бои в опере, как правило, совсем небольшие, они по-своему требуют профессионального вмешательства. И, более того, вмешательства узкоспециализированного! Вот об этой самой узкой специализации я и хотел бы рассказать.

Начнем, допустим, со времени, например, репетиционного периода. Незадолго до своего поступления в Мариинский театр я поставил бои для спектакля АБДТ им. Г. А. Товстоногова «Ромео и Джульетта» (режиссер Иван Стависский). Работа заняла четыре месяца по шесть репетиций в неделю. Приступая к работе над сценой битвы в опере «Макбет», которую ставил шотландский режиссер Дэвид Мак Викар (а в этой битве было задействовано двадцать два человека), я поинтересовался, сколько времени у нас есть на подготовку. Ответ: «Премьера через две недели» я воспринял как глупую шутку. Оказалось, это не только не шутка, но и, по меркам Мариинского театра, очень даже приличное время! В дальнейшем мне пришлось привыкнуть ставить бои даже за две — три репетиции.

Продолжительность репетиций не единственная и, пожалуй, даже не главная специфика времени в боях оперы. В конце концов в других оперных театрах могут быть другие традиции. А важно вот еще что.

Ставя бои в драматическом театре, я рассчитываю хронометраж боя исключительно из собственного художественного замысла. Даже произведения, предполагающие некоторые временные рамки боев (к примеру баллада о дуэли в ростановском «Сирано де Бержераке» хронометрируется текстом: знаменитые двадцать восемь строк Сирано), оставляют значительные люфты. Используя эти люфты (перерывы между восьмистишиями) в спектакле театра «Арт Питер», мы построили бой, значительно превосходящий по времени обычное чтение баллады. Но не то же самое в опере: хронометраж любого боя или поединка строго ограничивается здесь продолжительностью музыки. Причем, как правило, эта самая продолжительность невелика. Тридцать, сорок секунд на батальную сцену являются здесь обычным временем.

И это ограничение, кстати, оказывается большим подспорьем для постановщика. Ведь поединки создаются, чаще всего, для исполнения оперными певцами. А оперный певец, особенно бас, как мы знаем, человек, как правило, неспортивный. Крупные, малоподвижные мужчины, мягко говоря, с трудом запоминают и с не меньшим трудом исполняют движения, которые могут показаться элементарными, допустим, для киноактеров.

А бой, как ни крути, это сосредоточие агрессии, резкости, быстроты... Постановщику боев, не желающему оставлять оперный театр в его традиционном двигательном русле (долгая ходьба — два удара зажмурившись — снова долгая ходьба) приходится придумывать массу приемов, сочетающих в себе убедительность и необременительность. Задача не из легких. Причем, если исполнитель боя еще и поет — между ударами, или прижатый к стене — необходимо соблюсти важнейшее требование оперы — рупор певца (проще говоря, рот) непременно должен быть развернут в сторону зрительного зала. Таким образом половину из всех возможных приемов отбрасываем как непригодные. Если же исполнителю боя предстоит, скажем, ария победителя сразу после сражения, то и вовсе движения его в бою ни в коем случае не должны сбить дыхание — основной инструмент нашего прихотливого исполнителя. Отбрасываем еще процентов восемьдесят интересных фехтовальных идей!

Что же остается? А остается минимальное творческое пространство, внутри которого постановщик непременно обязан найти те самые два десятка уникальных движений, которые и построят весь *action* батальной сцены.

Правда, певцы не единственный сражающийся контингент оперного театра. На случай массовых сцен в активе у нас имеется небольшая армия актеров миманса. И вот этих людей трудно назвать малоподвижными. Одно только «но». Большинство актеров миманса — бывшие танцоры. И балетная подготовка наложила на них неисправимый пластический отпечаток. Поэтому, даже если мы создали серьезный массовый бой — с натуральными падениями, специальной акробатикой и длинными фехтовальными фразами, есть риск, что постепенно этот бой приобретет некоторые черты танца с саблями. Впрочем, если вдуматься, в некоторых спектаклях оперы именно такая пластика и оказывается наиболее выигрешной. Но не всегда.

Прошлым летом мне довелось ставить бои в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Работа постановщика боев в этом произведении ограничивается двумя сценами: пленение Тучи, вооруженного ножом, и небольшая массовая битва возле ставки Ивана Грозного. И надо такому случиться, что главный художественный руководитель театра Валерий Гергиев только что вернулся из Америки и, видимо, вдохновленный американскими боевиками, потребовал: «Здесь мне нужен Джеки Чан!»

Привозить натурального Джеки Мариинский театр не стал. Но художественная задача для решения сцены боя была поставлена соответствующая. А в помощь мне в ряды миманса был внедрен чемпион мира по акробатике Эрвин. Вот тогда-то мимансу и пришлось «попотеть»! Все-таки битва в стиле Джеки Чана, пусть даже и небольшая, требует не балетной, а совершенно боевой пластики! Но самая трудная работа в те дни, я полагаю, легла именно на постановщика.

Этот эпизод — не единственный и не самый, кстати, показательный казус из моего опыта работы в оперном театре. К примеру, вызывает меня молодой, модный оперный режиссер Дмитрий Черняков для работы над «Тристаном и Изольдой» Рихарда Вагнера. Я, как положено, готовясь искать средневековую стилистику, прибываю в театр и интересуюсь: «Какое оружие будем использовать?» На что Дмитрий весело отвечает: «Пистолеты!» Оказалось — действительно пистолеты. Небольшую сцену битвы Тристана с телохранителями мы увенчали выстрелом из пистолета, вокруг которого, собственно, и разгорелась борьба.

В другой раз тот же Дмитрий Черняков пригласил меня помочь подготовить эпизод из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». На мой осторожный вопрос об оружии я получил

ответ, что оружия здесь не будет вообще, а нужна рукопашная схватка, навевающая ассоциации о перестрелочных драках в парламенте.

Всего же за время работы в Мариинском мне довелось поработать с довольно большим арсеналом оружия. Кроме упомянутых пистолетов и кулаков, в ход идут мечи, шпаги, сабли, копья, навахи, ружья со штыками...

В общем при ближайшем рассмотрении работа над боями в оперном театре оказывается хоть и сильно специфичной, но по-своему разнообразной. А следовательно — очень интересной!

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.