



ВЕЩАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕЩАЛКИ»

В НОМЕРЕ: Э. ХУМПЕРДИНК «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ»

1-2, 5 стр. «Между наивностью и притчей»: постановщики спектакля об опере Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель»

3-4 стр. «Первоклассная музыка». Интервью с дирижером-постановщиком А. Лебедевым

4 стр. Поем по-русски: автор русского текста оперы Е. Поспелова о работе над переводом

6 стр. Неразлучные братья Вильгельм и Якоб Гримм

Октябрьский номер целиком посвящен первой премьере нынешнего сезона – опере «Гензель и Гретель» Энгельберта Хумпердинка. Два спектакля пройдут 8 октября, еще два – 22 октября.

Эти пряники нам – не чужие...

Верная традиции возвращать на московскую сцену незаслуженно забытые оперные шедевры, Новая Опера, вслед за «Тристаном и Изольдой» Рихарда Вагнера, «Ромео и Джульеттой» Шарля Гуно, «Саломеей» Рихарда Штрауса, обращается к главной детской опере – «Гензель и Гретель» Энгельберта Хумпердинка. Незадолго до премьеры Михаил Сегельман беседовал с постановщиками спектакля режиссером Екатериной Одеговой и драматургом Михаилом Мугинштейном.

У оперы «Гензель и Гретель» небогатая история на русской сцене. Несколько спектаклей до революции, потом абсолютная, я бы сказал, звенящая тишина в советский период... А ведь речь идет о сочинении, в высшей степени востребованном европейским и мировым театром. В чем здесь дело? И в чем особая привлекательность этой оперы?

Михаил Мугинштейн:

Да, у «Гензеля и Гретель» в России небогатая история. Несколько дореволюционных постановок (в том числе 3 – так сказать, по горячим следам веймарской премьеры 1893 года под управлением Рихарда Штрауса и гамбургской – 1894 года – под управлением Густава Малера. [(1895 – Петербург, Панаевский театр; 1896 – Москва, Большой театр; 1897 – Петербург, Мариинский театр, под названием «Ваня и Маша». – *Здесь и далее прим. ред.*]. Дальше – тишина. А в постсоветский период – одна постановка в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2009 году (и она уже не идет) и полуконцертная версия в Мариинском театре в 2015-м. Для лучшей оперы в этом жанре – катастрофически мало! И вот теперь Новая Опера... **Причем у нас**



спектакль пойдет под названием, напоминающим о версии Большого театра 1896 года, – «Пряничный домик, или Гензель и Гретель». И оно выбрано не только по историческим, но и по концептуальным причинам – не буду раскрывать, смотрите постановку. «Гензель и Гретель» – редчайший пример оперы, способной захватить детей и взрослых и при этом являющейся полноценным оперным объектом. Потому что с одной стороны, есть такие детские оперы, как идущий у нас в театре «Кошкин дом» Вальдгардта – это целый пласт, который был востребован в советский период.

Я ни в коем случае не говорю, что это плохо, – но это, так или иначе, адаптированный продукт. А с другой, – «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова с ее «взрослостью» или «Дитя и волшебство» Равеля с ее рафинированной партитурой. В опере Хумпердинка мы находим первичные матрицы волшебной сказки. В этом месте мы, конечно, вспоминаем краеугольную книгу Владимира Проппа «Морфология волшебной сказки» [1928], из которой так много всего выросло...

Давайте расшифруем немножко для тех, кто Проппа не читал...

ММ: Речь, в частности, идет, о типологии героев, сюжетных ходов, событий, обстоятельств. Это есть и в немецких, и в русских, и в каких угодно еще сказках. Ну вот смотрите – опера Хумпердинка 1893 года и упомянутый «Салтан» 1900-го. В обеих операх есть одна и та же идея: чтобы обрести себя, друг друга, дети – родителей, а родители – детей, – нужно совершить путешествие из какой-то ужасной жизни то ли на чудесный остров Леденец, то ли в волшебный лес. И оказывается, что русскую и немецкую оперы объединяет идея метаморфозы, превращения, преображения. Но есть и какие-то вещи, которые не очень у нас привились, хотя я не понимаю, почему. Это счастье, умиротворение, чудесный уют и особый вкус жизни, по которым так тоскуют дети в «Гензель и Гретель». И все это обретается в Рождество, с пряниками, которые сначала были зловещими и ядовитыми, а потом стали родными и вкусными *Lebkuchen* [так называемые «нюрнбергские пряники», традиционное немецкое лакомство].

«Не понимаю, почему»... а почему не понимаете?

ММ: Потому что все дети этого хотят.

И в православное Рождество мир тоже должен уюмониться, все должны понять, что явился Тот, кто искупит грехи мира, кто даст надежду на обновление. Счастье и умиротворение обретаются именно с приходом в мир Младенца Иисуса. И по-человечески я просто преклоняюсь перед этой оперой, – она переполнена жаждой чуда. Так что эти пряники для нас – не чужие...

Екатерина Одегова: Понятно, почему в советский период эта опера была у нас изгоем, и об этом отчасти сказал Михаил Львович. Ведь у сочинения явная христианская доминанта. И в опере Хумпердинка по сравнению со сказкой братьев Grimm она даже усилена. А сколько подобных случаев, – когда из сочинения изгонялся христианский контекст, – можно вспомнить! Да та же «Иоланта» Чайковского! Для светского и даже антирелигиозного сознания «Гензель и Гретель», как минимум, неудобное со-

чинение, а можно сказать, что и чуждое. А если вернуться к разговору о том, взрослая или детская это сказка, – ну так ведь все великие европейские сказки, будь то «Русалочка» или «Стойкий оловянный солдатик» Ганса Христиана Андерсена, «Маленький Мук» Вильгельма Гауфа, «Гензель и Гретель» братьев Grimm, – очень грустны. Своим коллегам-актерам я говорю: найдите сказку, которая кажется вам легкой и веселой, и я объясню, почему это не так. Для ребенка сказка – способ познания мира через игру, для взрослого – философская притча. Отсюда и главная трудность для постановщика – не уйти в чистую развлекательность, но и не перегрузить маленького зрителя философскими

Поэтому у Хумпердинка этот счастливый финал – не условный. Другое дело, что его нужно проявлять, и этого мне не хватает во многих постановках. Разобраться, кто прощен и почему, достаточно сложно. И я скажу, что для режиссера нет задачи сложнее, чем поставить сказку, за которой стоит великая литература.

Жанровый подзаголовок спектакля – «опера для детей и не только». Что, по вашему замыслу, должны «взять» от спектакля дети, что – взрослые?

ММ: Пусть дети возьмут сказочную, волшебную сторону, превращения, поэзию леса. А взрослые – все это, но еще и метафорический ряд спектакля. Здесь есть и притча, и что-то абсолютно актуальное, даже бьющее. Вот недавно мы видели фильм «Нелюбовь» Андрея Звягинцева, – на мой взгляд, очень сильный. Фактура, детали, конечно, другие. Но посмотрите на эту идею отчуждения – ребенок не нужен папе и маме, его отторгают. Люди, у которых есть дети, да и просто взрослые должны задуматься о другом, маленьком человечестве – первичном, искреннем, чистом. Мы должны учиться у них. Ведь их



Сцена из спектакля «Гензель и Гретель»

смыслами, которые ему недоступны, и главная задача – найти баланс между наивностью и притчей.

В сказке братьев Grimm хороший финал мне всегда казался несколько искусственным...

ЕО: Конечно. Почему это вдруг дети возвращаются домой? Ведь их, фактически, специально вытолкнули в лес, чтобы там оставить. Но тут важны изменения, которые внесли либреттистка Адельхайд Ветте и композитор. У Хумпердинка героиней является не мачеха, а мать, и уход детей в лес случается, в значительной степени, спонтанно (из серии «попались под горячую руку»). А дальше они должны пройти испытания за себя и за родителей, искупить их грехи. И они это делают, поэтому взрослым дается еще один шанс, – и он исходит из христианской морали: наступает Рождество, и все как бы начинается заново, с чистого листа.

вера в чудо – талант, которые взрослые потом теряют. Помните Экзюпери, предисловие к «Маленькому принцу»: «Все взрослые сначала были детьми, только мало кто из них об этом помнит».

ЕО: Я бы добавила одну очень важную вещь: пусть взрослые услышат не только своих детей, но и своего внутреннего ребенка!

И здесь, описав некий круг, мы возвращаемся к самому восприятию этой оперы как детской...

ММ: Многие профессионалы относятся к сочинению Хумпердинка несколько свысока. И совершенно напрасно! Я уже говорил, что она привлекает и детей, и взрослых. Это самая удачная музыкальная интерпретация сказки братьев Grimm. «Гензель и Гретель» – это красочный, выразительный оркестр (своего рода Вагнер в миниатюре!), блестящие симфонические эпизоды (чего стоит хотя бы девятиминутное вступление, срав-

нимое с десятиминутной вагнеровской увертюрой к «Нюрнбергским мейстерзингерам»!), запоминающиеся сольные эпизоды (шлягеры в лучшем смысле слова), ансамбли – ток замечательной музыки, не иссякающий до самого финального хора. «Гензель и Гретель» идет в лучших оперных домах, ее исполняют первые номера. Добавлю к этому два ярких статистических штриха: «Гензель и Гретель» – самая популярная опера в Германии, а за пять сезонов с 2011 по 2016 год во всем мире она заняла 13-е место в списке самых исполняемых оперных сочинений.

«Гензель и Гретель» – яркое завершение романтической традиции XIX века и, одновременно, финал целого направления в Германии – сказочная опера (Märchenoper). Две темы делают эту оперу, если угодно, суперромантической. Первая – тема превращения, путешествия, которая пронизывает все искусство XIX века; собственно, без этого нет и романтизма как такового. Вторая – поэтика немецкого леса – проходит через творчество Вебера, Шуберта, Мендельсона, Вагнера, завершаясь в опере Хумпердинка. Он сумел соединить новации мифологической драмы Вагнера с богатой жизнью немецкой традиции.

ЕО: Есть очень понятное сравнение. «Гензель и Гретель» в опере занимает такое же место, как «Щелкунчик» Чайковского в балете. Ведь значение сочинения Чайковского не нужно объяснять ни профессиональному музыканту, ни обычному слушателю. Кстати, премьеры балета и оперы прошли практически одна за другой – в 1892 и 1893 годах соответственно. И в них, по сути, много общего: великая немецкая литература как основа сочинения, блуждание, путешествие по XIX столетию, прощание с ним; красота, грусть, философия.

Понятно, что театру не угнаться за технологиями, спецэффектами, которые предлагают другие виды искусства. Подобные попытки – нечто вроде стремления вручную остановить потоки файлов в компьютере. Екатерина, вы участвуете в этой гонке?

ЕО: Принципиально не участвую. Иногда я шучу, что во мне сидит театральная прабабка. Главная причина, по которой я не злоупотребляю спецэффектами, концептуальная: я считаю, что магия театра – в метафоре и в рукотворности не только в переносном, но и

в прямом смысле слова. В нашем спектакле можно увидеть все то, что видели в театре и 100 лет назад. Но этот язык, эти выразительные средства и сегодня актуальны, они сохраняют силу и трогательность. Только ими нужно правильно пользоваться. Так что за нанотехнологиями – не к нам. Ведь театр – это миф, а формула мифа известна еще со времен Вагнера: здесь и сейчас – везде и всегда.

В Новой Опере сочинение Хумпердинка идет в русском переводе Екатерины Поспеловой (не считая одного номера, с текстом Ольги Прохоровой). На мой взгляд, перевод удался. Каковы его сущностные черты?

ЕО: Я бы сказала, что он очень живой и театральный. Он, с одной стороны, современный, а с другой, – как бы вневременной. Все предыдущие переводы – это довольно безжизненный, мертвый и ужасно сложный для работы язык. При этом у Екатерины есть и музыкальное, и филологическое образование, – так что все очень функционально, удобно в пении. И потом, у нее есть аллюзии, некий культурологический резонанс, который я как режиссер сразу воспринимаю. И более того, в процессе работы этот текст повлиял на детали макета, на какие-то аспекты режиссерского решения. Удивительное дело – перевод возник независимо от нашего спектакля, но если бы мы заказывали, – лучшего нельзя и желать!

Растворяется ли в русском переводе специфический немецкий колорит оперы? А еще бывает, – музыка зовет в одну сторону, перевод – в другую...

ЕО: Иногда возникают мелкие проблемы. Но вообще в случае с «Гензель и Гретель» перевод на другие языки придает сочинению какой-то новый, весьма симпатичный колорит. Я впервые заметила это в постановке Метрополитен-Опера, – она шла на английском.

Один из моих собеседников – замечательный оперный режиссер – говорил мне, что он готовит себя к «ситуации других фактур», к тому, что иногда нужно уметь отказаться от чего-то, придуманного «на берегу». Первоначальный замысел остался неизменным? И если угодно, каковы ваши внутренние взаимоотношения с материалом?

ЕО: Режиссер – это локомотив, и ты либо едешь по рельсам, либо соскочил и, что называется, приехал. И для меня режиссер – это профессия формы. Содержание либо расползается, либо

наполняет какой-то сосуд. А дальше ты должен принести его к финалу, желательнее, обогатив чем-то по дороге. И очень важно оставаться внутри концепта, – потому что сейчас многие ставят про себя, и в результате постановки получаются очень уж похожие. В случае с нашим спектаклем могу сказать, что не только я на него повлияла, но и он – на меня. Тема родителей и детей важна для всех, и материал вошел в сильный резонанс и с моей нынешней жизнью, и с моим детством.

ММ: Катя затронула важнейшую вещь – типология оперного спектакля. Вот говорят, что есть два типа театра – «традиционный» и «новаторский». А я считаю, что их, по меньшей мере, четыре: Первый тип – «музейный» вариант, который любят ультраконсерваторы. Второй – перенесение в современность (или просто в другое время), – но с соблюдением алгоритма, характеров, обстоятельств. В наши дни это превратилось в штамп. Третий – добывание смысла из автора благодаря переинтонированию, но при этом, так сказать, сохраняется ДНК автора. И четвертый тип – когда это ДНК автора разрушается, а вместо него – ДНК самого режиссера. Вот этот тип театра многие и называют сегодня «режиссерским». А мы с Екатериной отстаиваем именно третий путь. Идти по нему гораздо сложнее, потому что ищешь внутри дискурса, а не меняешь его произвольно.

Какие темы спектакля вы хотели бы особенно подчеркнуть в нашей беседе?

ЕО: Одна из них – прощение. К сожалению, в России система взаимоотношений родителей и детей, образование излишне авторитарны, и взрослый в этой системе всегда прав! Мы редко просим прощения у собственных детей, мы не допускаем, что хоть в чем-то можем быть перед ними виноваты!

ММ: Конечно, и прощение, и вина взрослых перед детьми. Ребенок подбегает к родителям, чтобы сказать что-то важное, – а у взрослых в это время свое важное: дела, заботы... Уходит чудеснейший эликсир сообщающихся сосудов, который мы и называем человечностью. И ребенок постепенно это чувствует. Ну а дальше – отчуждение как важнейшая проблема современности и так далее и тому подобное. Не надо ждать, пока дети вырастут и станут, как мы, – разговаривайте с ними сейчас!

Языковое братство

«Белоснежка и семь гномов», «Бременские музыканты», «Красная шапочка», «Рапунцель», «Гензель и Гретель» – эти и другие сказки братьев Гримм все мы знаем с детства.

Братья **Якоб и Вильгельм Гримм** родились в городе Ханау, в ландграфстве Гессен-Кассель, в 1785 и 1786 годах соответственно. Семья была среднего достатка, но когда братьям было 10 и 11 лет, умер их отец, юрист по профессии. С тех пор их обеспечивала тетя – сестра матери. Братья-погодки отлично ладили друг с другом, всегда играли и учились вместе, – а интерес и способности к учебе у них были немалые. Поэтому их отдали в Кассельский лицей, а потом они без особого труда поступили в Марбургский университет. Разумеется, по примеру отца они стали изучать юриспруденцию.

Но в это время их интересы изменились. Якоб и Вильгельм познакомились с филологами, которые занимались сбором и изучением мифов и сказок, и увлеклись немецкой и иностранной литературой. Они тоже стали собирать и записывать сказки, которые им рассказывали люди. Среди них была семья аптекаря Вильда из Касселя – сестры Доротея и Маргарета и их мать, госпожа Вильд. Доротея (Дортхен) Вильд, будущая супруга Вильгельма, рассказала сказки «Гензель и Гретель», «Госпожа Метелица», «Столик-накройся, золотой осел и дубина из мешка». Братья также изучали литературные сборники XVI–XVIII веков. В 1812 году вышел первый, в 1815 – второй том «Детских и семейных сказок». Появление этих, казалось бы, несерьезных книг произвело мощный эффект, поскольку

текст был написан простым, доступным самому широкому кругу читателей языком, и на молодых авторов обратили внимание филологи всей Европы. Первое издание «Сказок» сейчас считается библиографической редкостью, так как впоследствии братья Гримм сами редактировали и «облагораживали» их для последующих изданий.



Якоб и Вильгельм Гримм

Интересно, что Вильгельм и Якоб всю жизнь пытались работать и жить вместе. Любая продолжительная разлука была для них тяжелым испытанием – например, когда Якоб поступил в университет на полгода раньше брата. Поэтому, когда в 1825 году Вильгельм женился, братья продолжали жить рядом. Они вместе арендовали жилье, долгое время вместе работали в Кассельской библиотеке, где им было удобно заниматься наукой.

В 1815 году Якоб Гримм сопровождал на Венский конгресс представителя Кассельского курфюршества.

Он произвел сильное впечатление на профессиональных дипломатов и получил несколько предложений о работе, но отверг их, чтобы продолжать свои научные труды.

Братья стали авторами четырехтомной «Немецкой грамматики». В то время Германия была раздроблена, и единого немецкого языка фактически не было, но существовало множество его вариантов и диалектов. Уникальность труда братьев Гримм именно в том, что их «Грамматика» объединила эти варианты и диалекты.

Свой величайший труд – первый словарь немецкого языка – братья Гримм начали в 1840-х годах, но проект был настолько масштабным, что они не успели его закончить. Вильгельм умер в 1859 году, завершив работу над буквой D; Якоб пережил его почти на четыре года, успев завершить буквы A, B, C и E. Он умер за письменным столом, работая над словом Frucht (фрукт). Сотни филологов продолжали работу над словарем вплоть до 1961 года, когда наконец вышло его первое издание.

Шаг за шагом создавая современную классическую германистику, братья и не подозревали, что через некоторое время одним из определяющих факторов объединения Германии станет именно немецкий язык, которому они посвятили свою жизнь.

Подготовила
Ольга ПОРОШЕНКОВА

Немецкий лес и русская кукушка

О работе над спектаклем «Гензель и Гретель» музыкальный руководитель и дирижер постановки, лауреат Российской национальной премии «Золотая Маска» Андрей Лебедев.



Андрей Лебедев

Андрей Александрович, когда вы познакомились с творчеством Хумпердинка?

Мое знакомство с этой замечательной музыкой произошло только сейчас, в процессе работы над оперой «Гензель и Гретель». К сожалению, композитор почти не известен в России, а его сочинения практически не исполняются.

В начале XX века оперу уже ставили в России. Что вам известно об этом факте?

В дореволюционной России опера «Гензель и Гретель» шла на сцене с русским либретто (в том числе под названием «Ваня и Маша»). Но от этих спектаклей ничего не сохранилось. У нас перевод либретто сделала Екатерина Поспелова и привнесла много интересного. У Екатерины есть отсылки к известным русским сказкам – нам встречаются и поговорки, и знакомые с детства русскому слушателю образы. По-моему, получилось очень здорово, интересно и смешно.

С первых нот возникает мысль: «Это Вагнер!». Верны ли ассоциации?

Вагнер действительно оказал на Хумпердинка сильное влияние и мы, безусловно, ощущаем это, когда слушаем оперу. Хумпердинк был последователем Вагнера, в какой-то степени его учеником, ассистентом при постановке «Парсифаля» в Бай-

ройте. У них схожий способ композиторского мышления и музыкальный язык, лейтмотивная система и сочный оркестр. Например, симфонические эпизоды оперы – это полноценные пьесы, соизмеримые с вагнеровскими масштабами (одна увертюра идет около восьми минут).

Но в то же время музыка «Гензеля и Гретель» определенно самоценна – она красива, выразительна и эффектна. Опера наполнена прекрасными темами, которые Хумпердинк ловко, умело и оригинально контрапунктирует. Все это первоклассная музыка! Премьерой оперы дирижировал Рихард Штраус, который назвал ее «шедевром высокого качества».

Способны ли дети разобраться в этом многообразии красок?

Вот здесь кроется самый главный секрет и достоинство этого произведения. Неподготовленному слушателю трудно сосредоточиться на огромном музыкальном материале опер Вагнера, и необходимо какое-то время, чтобы научиться любить, и понимать эту музыку. Хумпердинку удалось теми же средствами, мысля в том же русле, создать такой материал, который сразу становится понятным и очаровательным даже для детей.

Для вас как для дирижера есть отличия в работе над детским спектаклем и традиционной постановкой?

Я не могу назвать «Гензеля и Гретель» детской оперой – это спектакль для всей семьи, как сказала режиссер Екатерина Одегова: «Для детей – это сказка, а для взрослых – притча». И это очень ценно. Несмотря на сложность партитуры, на слух она воспринимается легко. Обаяние этой музыки таково, что ее сразу приятно слушать. На сцене главные герои – дети, а это очень подкупает. Тем не менее, для дирижера, для оркестра, для певцов эта опера – настоящая серьезная работа, которая отнимает много сил. Поэтому «детскость» в этом смысле полностью отсутствует для исполнителей.

Какие трудности приходится преодолевать в процессе работы над спектаклем?

Как я уже сказал, эта опера сложна не только для оркестра, но и для певцов, поскольку главные герои – взрослые солисты, которые должны играть детей. Основная проблема кроется в поиске тонкой грани использования академического вокала и той характерности, которую требует роль. В этом смысле, нужно придать голосу нужные краски и акценты. Ну и, конечно, хочется, чтобы зрители и слушатели не почувствовали эти наши трудности!

А еще, в процессе работы над спектаклем с нами случилась почти приключенческая история. Как и в любом волшебном сюжете, в опере «Гензель и Гретель» есть свои особенные персонажи. У нас – сказочный лес. Он выражается, прежде всего, средствами оркестра. Так вот, в партитуре есть инструмент, изображающий кукушку. Это очень редкий инструмент и достать его трудно. Стали думать. И вот удача – нашли мастера в Алтайском крае, который по заказу изготовил нам окарину. Это такая глиняная птица с отверстиями, похожая на русские свистульки. Сложность заключалась в том, что у инструмента есть определенные ноты, заложенные в партитуре, – «ре» и «си бемоль», и они являются частью гармонии. Поэтому необходимо было соблюсти точность в его изготовлении. Я уже не говоря

о хрупкости этого инструмента, который путешествовал к нам через всю страну. Теперь он у нас есть, и мы хотим, чтобы он прозвучал в спектакле.

Сказка «Гензель и Гретель» до сих пор невероятно популярна, и у нее множество интерпретаций – от вполне традиционных до комиксов. Даже золотые монеты выпустили! С чем связан такой повышенный интерес?

Наверное, с тем, что это и сказка,

и притча одновременно. За внешней стороной превращений, сказочных, необыкновенных чудес есть глубокие, основополагающие мысли. Есть мораль.

Мне очень приятно, что Новая Опера оправдывает свое название и свой вектор развития – включает в репертуар забытые шедевры, и вслед за «Тристаном и Изольдой», «Саломеей», «Ромео и Джульеттой» теперь

ставит оперу, полную сценическую версию которой невозможно в настоящий момент увидеть в России. Кто знает, может, это первый шаг к тому, чтобы театры страны обратили внимание на это великое сочинение.

Беседовала
Наталья БУРАШНИКОВА

«Детская опера должна быть максимально доходчивой...»

О процессе перевода оперы и о том, как сделать текст понятным и интересным для современных детей, рассказывает автор русского текста оперы «Гензель и Гретель» Екатерина Поспелова.

В мире любителей оперы существуют две партии зануд. Одни считают, что иностранные оперы переводить на русский не надо вообще: мол, фонетический строй языка, на котором написана опера, – есть часть звукового образа произведения. Другая партия ратует за переводы на язык аудитории: дескать, смысл происходящего – часть сценического действия, а «титры» только отвлекают от сцены. Я не принадлежу ни к одной из партий, хотя с пониманием отношусь к доводам обеих.

Мне кажется, если выстроить своеобразную шкалу «переводить – не переводить» – то на одном ее конце окажутся барочные оперы, в которых два слова могут распеваться в течение шестиминутной арии, снабжаясь каденциями и вариациями. Тогда с другой стороны шкалы – опера «Гензель и Гретель». Во-первых, она детская и поэтому должна быть максимально доходчивой, а во-вторых, – она пока, к сожалению, мало исполняется в России и только начинает свое победное шествие по сценам.

В моей практике оперного переводчика эта опера была первой, и я невероятно благодарна судьбе за то, что обрела новую профессию, для которой пригодились все три моих образования – музыкальное, литературное и режиссерское.

От оперного переводчика требуется не только знание языка и умение рифмовать, но также и музыкальная грамотность, умение анализировать партитуру и чувство сценической ситуации. Мы, оперные переводчики, можем даже улучшить оригинал,

так как, в отличие, например, от Адельхайд Ветте, сестры композитора Хумпердинка, которая писала свои стихи «всухую», мы имеем дело уже с готовой музыкой и можем иногда «подтянуть» текст к партитуре, что-то усилить, убрать повторы, сделать новые акценты, согласные с музыкой. В наших силах также помочь вокалисту, дать ему вздохнуть, исправить неудобную гласную на удобную, поместить слова «Мы у Черного Камня» именно там, где роскошная и опасная тема этого Черного Камня проходит в оркестре.

Можно сделать оперу чуть более рождественской, чем она задумывалась, и вместо малопопулярного слова «Исполать!» написать «Рождество». Можно начать оперу со слов «Ах, мой милый Августин», – потому что первая тема чрезвычайно похожа на эту популярную песенку. Можно заставить детей вместо сусальных и сюсюкающих слов: «Я ногами топ-топ-топ, а руками хлоп-хлоп-хлоп» – петь смешные стишки из известной всем по переводам Маршака английской народной поэзии.

Пусть лесной дух поет цитаты из романса Чайковского-Аксакова «Мой Лизочек», а Ведьма цитирует Пастернака... Кстати, реплика Ведьмы «Как только в раннем детстве спят» получилась случайно – это не постмодернистская шутка, а совершенно точный перевод соответствующей строчки.

Как обычно происходит процесс перевода оперы? Сначала слушаешь запись с клавиром в руках и выучиваешь музыку наизусть, глядя в табличку



Екатерина Поспелова

с тремя колонками: «немецкий текст», «подстрочник» и сияющая белизной колонка «мой перевод». Разбиваешь каждый номер по кусочкам, каждый пропеваешь и проигрываешь. Потом ищешь ударные места, где должны быть шутки, бонмо, идиомы, отмечаешь высокие ноты, чтоб на них была удобная гласная, места для дыхания, ритмические и оркестровые шутки – и постепенно, островками, грызя палец и бегая по комнате, заполняешь третью колонку. Затем снова включаешь музыку и поешь за сопрано, за меццо, за баритона и за весь хор, пугая прохожих за окном...

Подготовила
Татьяна МАСЛОВА