

Д. Ю. Густякова

**Классическая опера в пространстве массовой культуры:
«Пиковая дама» П. Чайковского в постановке А. Галибина**

В статье с точки зрения массовой культуры как пространства интерпретации классики исследуется постановка оперы П. Чайковского «Пиковая дама» режиссера А. Галибина. В спектакле выявляются признаки массовой культуры: преобладание репродуктивного начала над творчеством; актуализация в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность сценографии и режиссуры; отсутствие целостности и последовательности в режиссерской интерпретации. Также в спектакле реализованы принципы функционирования массовой культуры: простота, доступность, привычность, необременительность и удобство для восприятия.

Ключевые слова: искусство, массовая культура, классика, музыка, театр, оперный жанр, опера П. Чайковского «Пиковая дама», интерпретация, режиссура, сценография.

D. Ju. Gustyakova

**The Classical Opera in Mass Culture:
P. Tchaikovsky "Queen of the Spades" Directed by A. Galibin**

In the article, from the point of view of mass culture as spaces of interpretation of classics, is investigated the opera P. Tchaikovsky "Queen of the Spades" directed by director A. Galibin. Are found out signs of Mass culture: the superiority of the reproductive beginning over creativity; embodiment of characteristic features of behaviour of "the person of Mass "in the actors' game; external staginess of scenography and direction; absence of integrity and sequence in the director's interpretation. Principles of functioning of the mass culture are revealed: simplicity, availability, habitualness, ease and convenience to percept.

Keywords: art, mass culture, classics, music, theatre, an opera genre, P. Tchaikovsky opera "Queen of Spades", interpretation, direction, scenography.

Взаимоотношения классики и массовой культуры всегда отличались драматизмом и противоречивостью. Эксплуатация лучших достижений в сфере художественной культуры, апелляция к вечным ценностям, воплощенным в произведениях искусства – это важнейшее условие функционирования и воспроизводства массовой культуры.

Массовая культура активно «включает» классику в свое пространство в качестве объекта интерпретации, аутентичного текста и источника цитат (интертекстуального элемента), а также в виде «экспортного продукта», что, с точки зрения Т. Злотниковой, закономерно в ситуации активизации «рыночных» процессов [2]. В связи с этим логично, что оперный театр не остался в стороне от современных тенденций и периодически представляет вниманию аудитории классические русские оперы, в режиссерских трактовках которых явно прослеживаются признаки и принципы функционирования массовой культуры.

Собственно, как экспортный (фестивальный) «продукт» изначально осуществлялась оперная постановка, ставшая предметом нашего анализа.

Премьера оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в сценической версии режиссера А. Галибина под управлением дирижера В. Гергиева сначала состоялась на оперном фестивале в Баден-Бадене (Германия, 1998). И лишь затем, в 1999 г., спектакль впервые был представлен в петербургском Мариинском театре, в репертуаре которого он и теперь соседствует с традиционной постановкой Ю. Темирканова (1984).

Контекст массовой культуры в названном спектакле не проявляется в музыкальной составляющей – опера звучит в соответствии с авторским текстом, без купюр и дополнений. В визуальном же пласте постановки массовая культура обнаруживает себя в таких признаках, как тиражирование известных образцов, актуализация в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы», стремление к внешней эффектности и зрелищности, доходящей порой до формальной, приблизительной иллюстративности. Как следствие, порождается «снижение» уровня классического произведения.

В современной культурологии существует тезис о стремлении массовой культуры к эксплуатации образов, трафаретов, штампов, клише, растиражированных, а потому узнаваемых и доступных восприятию многих [2]. В «Пиковой даме» А. Галибина, на первый взгляд, видна попытка избежать тяжеловесной оперной сценографии. Художник-постановщик А. Орлов убрал привычные для оформления первой картины этой оперы решетку и ворота Летнего сада, наполнил сценографическое решение архитектурными мотивами и элегантными рифмами (шар на парапете и детская игра в мяч на переднем плане), заменил плотные драпировки легкими складками подвижного занавеса. Вместе с тем, приходится констатировать, что в оформлении спектакля используются простейшие средства сценографии. Так, например, плывущие облака и «живописание» грозы в первой картине выполнены в соответствии даже не с традицией, со штампом, который сам есть квинтэссенция штампа.

Легкий, колышущийся и раздувающийся черно-белый занавес в одних сценах бесхитроно служит балконной шторой, в других может интерпретироваться как граница между сферами быденного и inferнального. Однако такой прием, скорее, наводит на мысль, что в постановке, лишь с целью создать внешнюю иллюстративность и декоративность, сформирована абсолютно прямолинейная система восприятия визуального образа: слева – одно, справа – другое. Динамичный занавес и перемена декораций на глазах публики – рискованный прием, требующий внятности и последовательности его реализации, особого способа существования актеров, то есть высокой степени условности. Кроме того, колышущиеся занавески – это вторичный сценографический ход, к которому регулярно и с различной степенью успешности, прибегают постановщики. Например, в 1975 г. в театре на Таганке художник-постановщик В. Левенталь использовал этот прием в спектакле «Вишневый сад» (режиссер А. Эфрос), когда на сцене в полной тишине летали от сквозняка занавески, но это решение было драматургически обосновано и создавало ощущение «жизни на продуваемом пространстве».

В спектакле присутствуют многочисленные клише, что соответствует выявляемому масскультовскому контексту анализируемой постановки «Пиковой дамы». Например, в третьей картине (бал) использован прием «театра в театре», который можно видеть во многих спектаклях, например, «Гартюф» Ю. Любимова – Д. Боровского (те-

атр на Таганке, 1968), «Мольер» С. Юрского – Э. Кочергина (БДТ, 1973). В пятой картине – Герман (написание имени в соответствии с либретто оперы) в казармах после похорон – по сцене возят кресло, в котором раньше сидела Графиня, подобные ходы часто лежат в основе таких продуктов массовой культуры, как клип и реклама.

В финале оперы (сцена в игорном доме) Герман стреляет в сторону – это многократно использованный прием: персонаж должен умереть, и режиссер придумывает какой-нибудь нетривиальный способ его умерщвления. Вариант такого решения есть в постановке А. Эфросом «Дон Жуана» Ж. Мольера: невысокий и шуплый Командор (Ю. Катин-Ярцев) выходит к стоящему на сцене крупному Дон Жуану (М. Козаков) и протягивает ему свою маленькую ручку, и тот падает замертво [1]. То есть, по аналогии, Герман умирает не от выстрела, не от мистической причины, а умирает просто потому, что жизнь закончилась – выстрелил в сторону, а умер сам. Однако этот ход вторичный.

Далее следует череда откровенно масскультовских решений: фантом «Венеры московской» буквально приводит на сцену призрак Лизы, опять вывозят инвалидное кресло, в которое садится умирающий Герман. Ход с инвалидным креслом был неоднократно реализован. У О. Ефремова в спектакле «Последние» по М. Горькому (1972) на инвалидном кресле возили тяжелобольного Якова, иногда он вставал, а в это время каждый персонаж присаживался в его инвалидное кресло. Тогда это было новое, интересное и оправданное решение, с помощью которого режиссер фактически подчеркивал, что каждый человек по-своему инвалид и в чем-то неполноценен [1]. В «Маскараде» М. Лермонтова в постановке А. Васильева (1992 г.) по сцене *Комеди Франсэз* (Париж) разъезжал в инвалидном кресле Арбенин, но там данный прием можно интерпретировать лишь как «кокетничанье» с западным зрителем, имеющим только общее представление о русской культуре. Таким образом, можно утверждать, что в «Пиковой даме» А. Галибин широко использует постановочные приемы и сценографические решения, одни из которых стали театральной классикой, а другие, которыми многократно пользовались до него, можно отнести в разряд архаичных, даже не театральных, а оперных штампов. Использование в постановке множества растиражированных приемов и клише, моментов заигрывания с публикой – «для нас, посвященных, для нас, понимающих», –

подтверждает маскультовский дискурс данного спектакля.

Особенностями театрального решения исследуемой постановки являются иллюстративность визуального ряда, а также стремление сделать спектакль просто «красивым», ярким, динамичным, наполненным цветовыми и световыми контрастами, то есть привлекательным, неуютительным и нескучным для публики. В первой картине оперы явно акцентируется тема игры: игра в светское общество, игра в солдатики, игра в мяч. Таким образом, мотив игры, который потом станет роковым и inferнальным (игра с жизнью, игра с судьбой), в режиссерском решении, как и в авторском (композиторском) тексте, присутствует изначально, но применительно к детскому времяпрепровождению. Однако в постановке не проведена четкая граница между «игрой» и «игрушечностью»: изящной фарфоровой статуэткой передвигается по сцене фантом "Vénus moscovite", костюмы гуляющих (художник И. Чередникова), особенно утрированные в своих пропорциях женские головные уборы, вызывают ассоциации с кукольным нарядом, сценическое пространство минимизировано, обрезано по горизонтали, на заднем плане «проплывает» игрушечный кораблик. Внешне все выглядит красиво и декоративно, следовательно, удобно и необременительно для восприятия зрителей, но прогулка в Летнем саду превращается в подобие кукольных гуляний. Вся мизансцена четко вписывается в контекст массовой культуры, упрощая и «снижая» авторский замысел, в соответствии с которым в начале действия на фоне внешне красивой, но равнодушной и неискренней светской жизни должна постепенно прорисовываться драма главного героя.

Характерная для массовой культуры, приближительная и чисто внешняя стилизация масок венецианского карнавала и комедии дель арте – это еще один иллюстративный прием, используемый режиссером и художниками данного спектакля. Мотивы маскарада и игры в спектакле, хотя и соотносятся друг с другом, но все-таки существуют отдельно, как в костюмах гостей на балу (третья картина), так и для изображения трех карт, которые, как полноправные персонажи, выходят на сцену почти при каждом своем упоминании в авторском тексте. Первое решение сделано с явно декоративной целью и навеяно, скорее всего, стилистикой оформления А. Головиным спектакля «Маскарад» по Ю. Лермонтову в постановке В. Мейерхольда (1917). Но здесь усматривается только внешняя аналогия, так как это концепту-

ально разные произведения: в «Пиковой даме» акцент ставится на тайне механизма игры (азарт, саморазрушение), а в «Маскараде» – на страстях и роковой вине, лежащей на человеке. Во втором решении – карты в масках – присутствует намек на символистскую традицию, однако, если символистские приемы (типа трех масок в белых плащах) пытаться внедрить в текст П. Чайковского, то смотреться это будет, по меньшей мере, неорганично, так как в опере «Пиковая дама» нет той степени обобщенности и условности, которая необходима символизму. В данном решении также можно увидеть очень прямолинейный, как в детской игре, подтекст: карта – это уже зашифрованный аспект жизни, карта в маске – это как бы двойное кодирование, маска в маске. Причем, по всей видимости, в постановке «Пиковой дамы» этот образ применен лишь как иллюстративный, но эффектный для массового восприятия прием: просто и узнаваемо, если маски – значит игра.

Еще один прием работы, заимствованный из сферы массовой культуры: вставные эпизоды исполнены изобретательно и раскрашены яркими цветами детских фломастеров (например, контраст открытого бирюзового цвета с золотистой охрой в оформлении пасторали «Искренность пастушки»). А эпизоды, которые, действительно, требуют решения по существу, такие как сцена в казармах, просты и прямолинейны, если не сказать, примитивны.

Скорее всего, стремлением к внешней эффектности и привлекательности обусловлен выбор динамичного ярко-красного фона как для силуэта памятника Екатерине II в финале сцены бала, так и для силуэта фантома «Венеры московской», заменяющего портрет Графини, перед которым останавливается Герман. Решение внешне красивое, но не вписывающееся в создаваемую режиссером атмосферу гротеска. Вероятно, здесь логичнее смотрелась бы мизансцена, подобная «Старой кокетке» Б. Строщи, что вызывало бы чувство сострадания к Графине в ее недолюбленности, женской недореализованности. Но постановщики предпочитают идти по пути массовой культуры, рисуя броскую и впечатляющую картину.

Также не вполне убедительно, с точки зрения стилистического и концептуального единства постановки, решен облик некоторых персонажей. В костюмах переплетаются две эпохи – XVIII в. и первая половина XIX в., в которую перенесено время действия оперы, причем в стилистику обеих эпох вносится гротеск. Но такие решения явно

контрастируют с поведением большинства персонажей и выходят за рамки художественного смысла: гигантские парики, гипертрофированные шляпы и чепцы диссонируют с бытовыми манерами и деталями, что свидетельствует об отсутствии концептуальной и стилистической целостности постановки. Карикатурно выглядят приживалки Графини, во внешности которых гротесковые чепцы сочетаются с обыденными поведенческими реакциями и мимикой. Если следовать избранным стилистическим акцентам, в облике и движениях приживалок должна присутствовать графичность, марионеточная угловатость, а мы видим бытовую пластику и повседневно-преданные выражения на лицах. Пародийно и китчево выглядят игроки в игорном доме: турецкие штаны и фески, современные шейные платки, а также широкие подтяжки, вызывающие стойкие ассоциации с имиджевым признаком яркого деятеля массовой культуры журналиста Л. Кинга.

Вызывает недоумение и откровенная эклектика в костюмах главных героев. Герман в штатском, его верхняя одежда, одновременно напоминающая шинель Наполеона и современное пальто, дополнена партикулярным галстуком и помещичьими сапогами. Туалет Лизы в сцене бала – платье наподобие амазонки, однако с нижними юбками и слишком длинное для верховой езды, красный шарф как цветовой акцент – лишь условно можно связать с изображаемой в спектакле эпохой. Наряд героини в большей степени (и, возможно, не без умысла) напоминает одежду советских чиновниц в период тотального дефицита и создает ощущение очень примитивной, архаичной эклектичности. Вышеназванные аспекты также подтверждают следование постановщиков приему, заимствованному из сферы массовой культуры: стремление максимально броско и привлекательно «раскрасить картинку», чтобы завладеть вниманием зрителя и не утомить его однообразием.

Еще одно наблюдение, подтверждающее наличие в интересующей нас постановке контекста массовой культуры, связано с подбором и работой актеров. Внешний вид и сценическое поведение актеров расходятся со стремлением режиссера к психологической достоверности прочтения текста П. Чайковского. Подбор актеров осуществлен в соответствии с принципом оперной условности – молодой стройный Елецкий (В. Мороз) и немолодой грузный Томский (Н. Путилин), но по тексту такого возрастного разброса нет, это люди общего круга, приятели. Исполнитель роли Германа В. Галузин обладает прекрасными вокальными

данными, его сильный, мягкий, глубокий голос привлекает и держит внимание слушателя, однако его фактура скорее соответствует амплуа комического простака, чем романтического героя.

В соответствии с уже упомянутым принципом традиционной оперной условности, именно вокал стоит в опере на первом месте, но только если это чисто академическая постановка, в которой от певцов требуется качественное исполнение вокальных партий, а режиссер не претендует на реализацию в спектакле новаторских идей. Однако когда делаются попытки создать своеобразное, пусть прямолинейное и наивное, но сценическое решение, то типаж и реальный физический возраст актера не должны противоречить характерному его персонажу романтическому настрою. Герман – молодой человек с неустоявшейся психикой, поэтому его сначала страстность, позже помешательство и видения понятны и объяснимы. Но, если человек средних лет, поживший и опытный, проявляет неудержимые страсти при объяснении с возлюбленной и начинает сходить с ума от того, что ему привиделся призрак, это выглядит, по меньшей мере, странно. Также отметим, что Герман В. Галузина уже в экспозиции этого образа демонстрирует пылкую страсть, что создает ощущение развязки драмы и финала. Как известно, склонность к аффектации, к деятельности и гипертрофированному выражению эмоций свойственна поведению «человека массы», и симптоматично, что в данной постановке можно увидеть подобные проявления в манере актерской игры, и не только в исполнении роли Германа. Например, Лиза (Т. Бородин), слушая романс Полины и, позднее, признания Елецкого, демонстрирует совершенно хаотичную смену напряженной и неестественной мимики. Понятно, что романс грустный, а объяснения князя неуместны, но зачем так «хлопотать лицом», выбиваясь из общего настроения спектакля.

Отличительная черта рассматриваемой постановки – несоответствие бытового актерского существования вокалистов тяготению режиссера к символистской стилистике. Жесты и манеры Томского во время исполнения баллады просты и повседневно, да и фактура актера не способствует созданию атмосферы inferнальности и посвящения в роковую тайну. Образ Графини остается нерешенным: либо это inferнальная хранительница чудовищной тайны, либо это капризный «домашний тиран», не наделенный какими-то трансцендентными возможностями и свойствами. Если в первых картинах вокруг образа Графини создается

некий ореол таинственности, то в четвертой картине она просто старый человек, ее обыденный чепец, ночное платье и прозаическое поведение не изменятся, даже когда она придет к Герману уже в виде призрака. Когда по сцене ходят карты, на головах действующих лиц выстроены совершенно немыслимые архитектурные сооружения, когда все происходящее на сцене приподнято над повседневностью и переведено в русло театральной условности, тогда актеры должны быть другими, они должны двигаться, как в символистской драме, абсолютно отключившись, отрешившись от бытовых элементов поведения. Здесь же реализуется некое промежуточное, а потому малоубедительное решение.

К признакам функционирования массовой культуры относятся как перевод классики в русло прагматизма (следовательно, «снижение», «упрощение» первоначального замысла), так и небрежность, раздробленность, непоследовательность, прямолинейность интерпретации классического образца в продукте масскульта. Указанные качества обнаруживаются в исследуемой постановке «Пиковой дамы», что свидетельствует о ее сознательном включении в пространство массовой культуры. Так, во второй картине в сцене объяснения Германа с Лизой обнаруживается целый ряд неточностей и несоответствий. Актерам не объяснили, как они должны контактировать друг с другом. Если это психологическая (либо бытовая) драма, тогда должно быть логичное и тесное взаимодействие, но этого нет – Герман умоляет: «Остановитесь!», но Лиза не уходит; Лиза: «Не хочу Вас видеть!», а сама стоит на месте. Если же это романтическая драма, то взаимоотношения могут развиваться поверх конкретных непосредственных реакций, потому что он одинок, она одинока, и каждый существует в своем мире, не видя, не понимая другого. В этой сцене постановщик должен решить вопрос, зачем Герман приходит к Лизе – ради игры и тайны или ради любви и самой Лизы, и в соответствии с ответом на него выстраивать сцену. Этот вопрос не решен, а Герман, по-видимому, пришел спеть арию, потому что, обращаясь в вокальном пассаже к партнерше, он стоит на большом расстоянии от нее и смотрит в зал.

Можно утверждать, что в спектакле отсутствует целостность решения. Режиссер не определился окончательно, делает он академическую постановку или новаторскую, не определился с концепцией спектакля: либо символизм, либо романтизм,

либо бытовой психологизм, либо их совмещение на разных уровнях. Здесь нет ни среза, ни целостности – среди бытовых эпизодов вдруг возникают намеки на inferнальность. Спектакль дробится, превращаясь в мозаику, микс, удобный для восприятия массовой аудитории, но далекий от возможности раскрытия содержания оперы. «Пиковая дама» П. Чайковского уникальна, в ней композитор попытался совместить психологический пласт лирической камерной оперы и подчеркнутую условную пласт театрально-декоративной пасторали, вероятно, исходя из такой логики и надо было решать спектакль, не загружая его эклектичностью и несоразмерностью стилистических решений – бытовых, романтических, символистских.

Таким образом, в исследуемой постановке выявляются следующие признаки массовой культуры: преобладание репродуктивного начала над творчеством; актуализация в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность сценографии и режиссуры, их порой наивная прямолинейность, подменяющая мысль «картинкой», а смысл банальностью; отсутствие целостности и последовательности режиссерского решения. Кроме того, в спектакле недвусмысленно реализуются принципы функционирования массовой культуры: простота, доступность, привычность, необременительность и удобство для восприятия. Все вышесказанное позволяет утверждать, что сценическая версия оперы П. Чайковского «Пиковая дама» режиссера А. Галибина, художника-постановщика А. Орлова и художника по костюмам И. Чередниковой отчетливо вписывается в пространство современного масскульта.

Библиографический список

1. Злотникова, Т. С. Часть мира... театр [Текст] : очерки теории и истории театра : науч. моногр. / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2008.
2. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст] : Введение в культурологию : уч. пособ. / Т. С. Злотникова ; изд. 3-е, доп. и переработ. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.