

Д. Ю. Густякова

Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры

Выполнено по гранту РГНФ 12–03–00137

В статье, с точки зрения взаимодействия русской классики и американской массовой культуры, исследуется постановка оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в Метрополитен-опера режиссером Р. Карсеном. В ходе анализа в оперном спектакле выявляются характерные коды массовой культуры, с опорой на которые реализована постановка, – простота, доступность, необременительность, эффектность, привычность, удобство восприятия, узнаваемость, приближенность. Также в статье сделан вывод, что русская классическая опера, являющаяся музыкальной драмой, под влиянием американской массовой культуры переводится из сферы функционирования элитарной культуры в сферу функционирования массовой культуры с характерным для нее жанром мелодрамы.

Ключевые слова: искусство, русская классика, американская массовая культура, музыка, театр, оперный жанр, опера П. Чайковского «Евгений Онегин», интерпретация, режиссура, сценография.

D. Ju. Gustyakova

Opera Performance as a Model of Interaction of the Russian Classics and the American Mass Culture

In the article, from the point of view of interaction of the Russian classics and the American mass culture, interpretation of the opera by P. Tchaikovsky "Evgeny Onegin" which was carried out by the director R. Karsen in the Metropolitan Opera is investigated. During the analysis the characteristic codes of mass culture which are present at opera performance – simplicity, availability, orientation on entertainment and effect, habitualness, convenience of perception, recognition, approximateness come to light. Also in the article the conclusion is drawn that the Russian classical opera which is a musical drama, under the influence of the American mass culture is translated from sphere of functioning of elite culture into the sphere of functioning of mass culture with typical for it a melodrama genre.

Keywords: Art, the Russian Classics, the American Mass Culture, music, a theater, an opera genre, P. Tchaikovsky's Opera "Evgeny Onegin", interpretation, direction, scenography.

Массовая культура интенсивно включает русскую оперную классику в поле своего функционирования, что делается очевидным при анализе оперных постановок, осуществляемых в современном театре. Русская классическая опера часто становится предметом интереса не только отечественного, но и западного оперного театра. Исторически сложилось, что зарубежный театр чаще обращается не к сказочным, эпическим или историческим русским операм, которые, казалось бы, должны привлекать очевидной экзотикой, этническим и культурным колоритом, а к лирико-психологической линии русской оперы – «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Игрок» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Вероятно, данную закономерность можно объяснить тем, что в лирико-психологической опере на первый план выводятся общечеловеческие чувства, эмоции,

страсти, следовательно, эти произведения более понятны и доступны восприятию западной публики.

Американский оперный театр также не обходит вниманием русскую классику, в частности традиционно включает в репертуар оперное наследие П. Чайковского: в Метрополитен-опера в 1999 г. Э. Мошинский осуществил постановку «Пиковой дамы» (и сейчас представлена в репертуаре этого театра), в 1997 г. публике была представлена опера «Евгений Онегин» в режиссерской интерпретации Р. Карсена. Именно этот конгломерат русской и американской культуры, возобновленный в 2007 г. с участием Д. Хворостовского (Онегин) и Р. Флеминг (Татьяна), и стал предметом исследования в данной статье как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры.

К проблеме зависимости массовой культуры от классических культурных образцов обращались многие культурологи и искусствоведы XX в., в частности, Р. Барт (миф об имитации), В. Вейдле (суррогаты культуры), Г. Лебон (массовое образное восприятие), А. Моль (мозаичная культура), У. Эко (превращение классического произведения искусства в этикетку). В настоящее время данная зависимость убедительно обосновывается в исследованиях Т. Злотниковой, где автор, расширяя проблему масскультовской эксплуатации классики, задается вопросом о возможности сохранения «влияния классической культуры на современную публику с опорой на механизмы действия массовой культуры» [1]. На наш взгляд, именно в этом ракурсе, то есть в соответствии с характерными кодами массовой культуры – простотой, доступностью, необременительностью, эффектностью, привычностью, удобством восприятия, узнаваемостью, приближенностью – и следует проанализировать постановку классической русской оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007).

Видеверсия спектакля (Десса, 2008) принадлежит режиссеру и продюсеру Б. Ларджу и сопровождается, что немаловажно в контексте обозначенной в статье проблемы, вступительным словом М. Барышникова. В традициях отечественной музыкальной и театральной культуры не принято предоставлять вступительное слово к оперному спектаклю артисту балета, то есть представителю другого вида искусства. Но Б. Ларджа этот момент не смутил. Продюсер, реализуя один из кодов массовой культуры, дает вступительное слово известной фигуре. М. Барышников выбран, скорее всего, потому что он русский, пусть и приватизированный и идеологизированный американской культурой, к тому же классика – это сфера его профессиональной деятельности и, кроме того, он имеет отношение к творчеству П. Чайковского (танцевал в балетах). Текст, произносимый танцовщиком, – это общие слова, абсолютно не характеризующие постановку, это банальная аннотация, но достаточно грамотная ("novel by Pushkin" – роман Пушкина). Аннотация, не содержащая ничего специфического, соответствует контексту массовой культуры, которая всегда рисует общую картину, специфическое же – это индивидуальный труд, претендующий на некую элитарность.

Масскультовским традициям соответствует и визуальный ряд данного фрагмента. Корректный

внешний вид М. Барышникова настраивает зрителя на достаточно серьезный лад, на классику. На сцене стоит кресло (элемент декорации к столечным сценам спектакля), но человек не сидит в нем, а стоит рядом. Таким образом, зрителю предлагается своеобразное сочетание проповеднического и лекторского подхода, адаптирующего облегчающего восприятие. Задача М. Барышникова – подготовить зрителя, он намеренно дистанцируется от оперного действия. Его подчеркнутая венаходимость в пространстве оперной постановки должна, вероятно, внушать мысль, что он ближе зрителю, он доходчив, понятен и прост. Он убеждает публику не бояться: да, элитарный жанр, да, чужой язык, но это не так сложно, как кажется на первый взгляд. Создан понятный и увлекательный продукт, зрителю не придется скучать или чувствовать себя униженным собственным непониманием происходящего, элитарный жанр стал доступным, опера – это интересно и необременительно. Таким образом, в грамотном и аккуратном вступительном слове М. Барышникова реализуется масскультовский комплекс.

Автор сценической версии «Евгения Онегина» – Р. Карсен – канадский театральный режиссер-постановщик, имеющий значительный опыт в сфере оперы. Одна из его последних работ – постановка оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (с участием А. Нетребко), открывшая сезон 2011–12 г. в Ла Скала. В настоящее время режиссер в Санкт-Петербурге по приглашению В. Гергиева работает над постановкой мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди», первого мюзикла в истории Мариинского театра. Несмотря на очевидное тяготение Р. Карсена к характерной для современной постановочной практики тенденции актуализации оперной классики, связанной с «осовремениванием» действия, «Евгения Онегина» он ставит почти традиционно. Скорее всего, это связано с экономической стороной существования американского оперного театра. Об этом в одном из интервью, посвященном данной постановке, говорит Д. Хворостовский: «деньги диктуют политику», консерватизм и даже архаизм американских оперных постановок обусловлен тем, что «люди достаточно пожилые, со своими устоявшимися вкусами», дающие деньги, «привыкли видеть классику, привыкли видеть то, что им понятно» [2]. То есть спонсоры Метрополитен-опера хотят видеть традиционные постановки в качественном вокальном исполнении, классику в классической интерпретации. Они платят за хо-

роший и качественный спектакль, за правильную и соответствующую постановку, для них режиссер должен сформировать иллюстративность по отношению к коду памяти, к архетипам. Такой постановочный ход соответствует логике массовой культуры, одна из важнейших задач которой – удовлетворять запросам.

По сложившейся современной постановочной традиции музыкальное вступление к опере обыграно. На сцене в кресле сидит Онегин, он открывает письмо, из которого выпадает несколько засохших листьев, что, в соответствии с принципами функционирования массовой культуры, апеллирует к эмоциональным стереотипам и культурной памяти, вызывая, например, аллюзии с пушкинским «Цветком», и обеспечивает удобство восприятия. Опавшие листья начинают сыпаться с колосников, постепенно покрывая сцену сплошным слоем. По замыслу режиссера дальнейшие события разворачиваются как бы в воспоминаниях Онегина.

Режиссерско-сценографическое решение с листьями выглядит ярко, эффектно и просто, однако нарушает логику хронотопа: среди разноцветных опавших осенних листьев происходят летние события – мадам Ларина и няня Филипьевна режут яблоки, крестьяне отмечают праздник первого снопа. Можно найти несколько вариантов объяснения данного сценографического приема: 1) здесь срабатывает стереотип «в России все неправильно»; 2) действует образное клише – печально-сентиментальные воспоминания Онегина о несбывшемся счастье и опавшие осенние листья, соответствующие эмоциональному состоянию героя, а также формирующие и поддерживающие аналогичное настроение зрителей; 3) используется масскультовская логика внешней эффектности, сочетающаяся с привычным для данной оперы сценографическим решением первых картин в духе афоризма В. Белинского «„Онегина“ можно назвать энциклопедией русской жизни» – русская природа, березки. Вероятнее всего, все перечисленное работает в комплексе, создавая объемный образ, работающий по законам массовой культуры.

Березы, как знак России, – это очень важная постановочная традиция русской драматургии, начатая великим чешским сценографом Й. Свободой и продолженная выдающимися отечественными художниками Э. Кочергиным, Д. Боровским, В. Левенталем. Эта традиция долго оставалась только на драматической сцене (в постановках драм А. Чехова, М. Горького), но позднее

вышла и на оперную сцену. Однако решение березы в исследуемой постановке вызывает вопросы – почему такие неестественно длинные стволы без сучьев и листьев, как у сосны? Это только муляж или надо видеть некий знак в том, что этот ствол без кроны? Ведь даже если листья облетели, то хотя бы где-нибудь под колосниками должны быть ветки. Скорее всего, в этом случае можно опять говорить о приблизительности и узнаваемости: нет другого дерева, которое однозначно читалось и срабатывало бы в восприятии, так явно обозначая Россию, как береза. Таким образом, можно утверждать, что в постановке есть знаки, которые должны быть прочитаны, и они легко прочитываются. Эти знаки удобны и понятны для публики, она принимает их к сведению и «продолжает жевать попкорн»: то, что знают в Америке о русском театре, связано с березой как с элементом сценографии.

Первые три картины оперы происходят на пленэре среди листьев. Такая трактовка может быть объяснена двумя вариантами режиссерской мотивации: с одной стороны, проще реализовать сценографию без интерьера, без детализации, с другой, такой своеобразный пикник привычнее для восприятия американской публики, то есть здесь постановщик апеллирует к национально-специфическому культурному опыту – в американской драматургии много пьес, в которых действие происходит на пленэре: У. Индж «Пикник», Э. Олби «Всё в саду», Т. Уильямс «Прекрасное воскресенье для пикника». Таким образом, оба указанных мотива соответствуют кодам массовой культуры, так как связаны со стремлением сделать постановку проще и привычнее, причем, как исполнительско-технологически, так и интеллектуально-творчески.

Вместе с тем, если первая и третья картины оперы по замыслу П. Чайковского соотносимы с антуражем пикника, то вторая картина – сцена письма Татьяны – предполагает интерьер, однако и она решена почти без декораций среди листьев и под открытым небом. В 70-е гг. XX в. в режиссуре и сценографии драматического спектакля была тенденция использования симультанных приемов, когда все действие строилось на одной площадке и только конкретными элементарными знаками обозначались детали, уточнявшие место действия. Отсюда и пошел прием совмещения на одной сценической площадке элементов интерьера и пленэра, но, чтобы работать, данный прием должен быть использован функционально и осмысленно. Например, как образ испорченности и

разорванности жизни на сцене одновременно размещались клумба, изразцовая комнатная печь, диван («Чайка» в театре «Современник» в постановке О. Ефремова), или, с целью создать и подчеркнуть трагический эффект бесприютности жизни, в спектакле «Вишневый сад» А. Эфроса (художник Б. Левенталь) в центре сцены находилась могила Гриши и тут же на заднем плане развевались комнатные занавески [3]. В исследуемом спектакле, в соответствии с постмодернистской вседозволенностью, нарочито бытовыми, функциональными и функционирующими деталями и разнородными аксессуарами обживается фрагмент сцены – кровать, несколько лоскутков ковра, столик со стулом, странное сочетание керосиновой лампы и свечи, английский умывальный прибор, крестьянский сундучок, на который Татьяна вспрыгнет в момент эмоциональной кульминации сцены. Если попытаться «оправдать» факт появления обжитого людьми островка в природном космосе, то можно предложить такой вариант: история любви и невозможности встречи влюбленных – это история, которая разворачивается во вселенной, поэтому на сцене, как признаки вселенной, небо и луна; опавшие осенние листья как аллегория жизни прошлой, ушедшей, удаленной; среди этого природного космоса существует космос человеческий, предполагающий наличие соответствующих бытовых атрибутов. Для данной постановки Р. Карсена вообще характерно парадоксальное сочетание претенциозности и бытовизма.

Возможно, как попытку принести своего рода дань русской постановочной традиции, можно трактовать и режиссерское решение сцены бала в доме Лариных – мужские и женские хоровые партии вступают по очереди, и пока поют одни, другие замирают. Можно предположить, что таким образом реализуется традиция, идущая от В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, Г. Товстоногова, а именно, идея кукольности, марионеточности. При этом хор, миманс и солисты под музыку вальса топчутся на месте в тесном пространстве сцены, ограниченном разномастными стульями, реализуя масскультовское представление о том, как надо «танцевать» вальс. Еще одна важная особенность решения данной сцены (миманс) включает то, чего по определению не могло быть ни у А. Пушкина, ни у П. Чайковского: на балу присутствуют дети. Обращение к таким ментальным архетипическим образам, как дети, семья, семейные ценности, – это чисто американский масскультовский ход.

Сцена дуэли выполнена совершенно без декораций, эффектно и графично: удачно выставленный свет; силуэты персонажей на фоне динамично подсвечивающегося задника сцены; нестандартная мизансцена, выстроенная не по параллельной, а по перпендикулярной залу линии – персонажи стоят не в профиль, а один – лицом, другой – спиной к зрителю. Но возникает вопрос, почему вдруг происходит кардинальная смена картинки от нарочитого бытовизма к красивой и яркой, но минималистской графичности? Музыка и вокал звучат в той же самой манере, а визуальный ряд меняется принципиально, свидетельствуя об эклектичности решения спектакля в целом. Скорее всего, это развлекательный момент – одна картинка сменяется другой, чтобы зрители не утомились. Таким образом, постановщики стремились создать эффектное зрелище, пусть даже в ущерб достоверности: в финале сцены дуэли имитируется восход солнца, хотя в России начало седьмого утра в январе – это темное время суток. Такое решение сцены вписывается в логику массовой культуры, задача которой разнобразить впечатления, «сделать нескучно».

По замыслу режиссера, сцена дуэли непосредственно переходит в сцену столичного бала. Под музыку полонеза лакеи в эффектных париках и ливреях XVIII в., напоминая антураж «Пиковой дамы», торжественно уносят тело Ленского со сцены, как по команде Фортинбраса тело Гамлета уносят четыре капитана. Скорее всего, здесь закодирована идея о перетекании состояний жизни и смерти. Визуальный ряд сцены столичного бала – траурные костюмы и нарочитый гротеск хореографических фрагментов (галоп под музыку экосеза) – продолжает линию контрастного сопоставления бытового пространства первых трех картин спектакля и условности последующих. Одновременно с выносом тела Ленского прямо на сцене лакеи переодевают Онегина, на какой-то момент он оказывается обнаженным. Подобный физиологизм смотрится странно и оставляет вопрос о мотивации постановщика. Либо такое решение продиктовано стремлением к чисто внешнему эффекту (удивить публику), либо этот эпизод следует интерпретировать в русле ранее намеченной линии как, например, облачение покойника: Онегин стоит с мертвенно-неподвижным выражением лица, его сначала раздели донага, потом обрядили. То есть нравственная смерть главного героя произошла тогда же, когда Онегин убил Ленского, а значит, умерло все святое, прекрасное, нежное, трогательное,

что было в нем самом. Следовательно, в данном постановочном ходе (равно как и в сценографии сцены письма Татьяны) можно увидеть еще один масскультовый код – мнимое глубокомыслие: режиссер знает два мифа о П. Чайковском, растражированные массовой культурой, – гомосексуальность и самоубийство, связанное с масонскими ритуалами, – и реализует их в оперной постановке: герой пьет из ритуальной чаши, гости в черном – это траурная процессия, а сам бал – поминки.

Приблизительность как принцип функционирования массовой культуры в первую очередь реализуется в решении внешнего вида действующих лиц. Если во многих современных оперных постановках режиссеры реализуют принцип анахронизма в смысле любого смещения во времени (например, «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова, Большой театр, 2006), то Р. Карсон переносит действие в пространстве. Эстетика постановки представляет собой странное сочетание, «микс» крепостнической России и рабовладельческого американского юга до событий 1861 г. (отмены крепостного права в России и Гражданской войны в США), кардинально изменивших жизнь в каждой из стран.

Костюмы персонажей американизированы и англоязычны. Внешний вид Татьяны в начале спектакля, ее прическа и одежда (шарф, блузка, клетчатая юбка, фактура и расцветка которой была бы более уместна для покрывала), – связывается с образами героев фильма «Унесенные ветром» (1939 г., режиссер В. Флеминг). Сценический образ Татьяны в сцене объяснения с Онегиным вызывает ассоциации с З. Кларк в роли Джен Эйр в одноименном фильме (1983 г., режиссер Д. Эмис) – характерный воротничок, крой платья, двойные рукава. В сцене столичного бала наряд Татьяны ближе моде II половины XIX в. и представляет собой нечто среднее между кринолином со шлейфом и турнюром. В финальной сцене на Татьяне современный цветной палантин, на Онегине костюм в южном стиле, о чем свидетельствует характерная фактура светлых льняных брюк, да и весь костюм выглядит непропорционально, незелегантно – плечи делает узкими и расширяет фигуру к низу.

Наиболее явно приблизительность визуального ряда постановки проявляется в массовых сценах. Например, совершенно неубедительно решение «крестьянских» эпизодов в первой картине. Нарочито интернациональный внешний вид «крестьян»: все мужчины безбородые; на головах

либо картузы, более уместные для одежды городских рабочих, либо широкополые шляпы, характерные для рабов южноамериканских плантаций; одежда женщин приблизительно стилизованного кроя из ярких тканей; в хоре и мимансе участвуют представители различных рас и этносов, что, с одной стороны, соответствует американской политкорректности, но, с другой стороны, разрушает аутентичность визуального ряда. Вместе с тем, на сцене появляются православные священнослужители, что свидетельствует о стремлении постановщика к внешней достоверности. Во время исполнения плясовой «Уж как по мосту, мосточку» крестьяне хороводом танцуют нечто, одновременно напоминающее греческий сиртаки и немецкий лендлер. Вероятно, потому, что США считают себя «плавающим котлом», американская публика легко относится к такому культурному «миксу».

Визуальный ряд сцены бала у Лариных – это пестрота тканей, яркий рисунок в клетку и полоску, многоэтажные оборки платьев, огромные абажурные юбки на женщинах и мещанско-купеческие костюмы на мужчинах. Все это, с одной стороны, вызывает ассоциации с русским народным творчеством, напоминая своей лубочной пестротой дымковскую или филимоновскую игрушку; с другой стороны, отсылает к героям Н. Островского – городским разночинцам и купцами 60–70-х гг. XIX в. Сложно объяснить присутствие на балу множества военных, одетых в удлиненные мундиры то ли армии Конфедерации, то ли Первой мировой войны. Сценографический антураж дома Лариных также приблизителен: стеклянная кружка с ручкой, деревянная чаша – предметы, которые сейчас можно встретить в повседневном домашнем обиходе. Икра и водка, скорее всего, используются как узнаваемые для западной массовой аудитории стереотипические признаки России. Однако водка налита в квадратный тяжелый графин для виски, а пьет ее Онегин из большой лафитной рюмки. Таким образом, точности в деталях нет, а приблизительность и похожесть – это характерные признаки массовой культуры.

В исполнительском аспекте данной постановки акцент явно смещен в сторону качественного вокала, а не актерской игры. То есть, вопреки современным оперным тенденциям, тяготеющим к драматической актерской игре, здесь на первом месте вокал, остальное – декорация, иллюстрация. Певцы хорошо поют, точно интонируют, обладают четкой дикцией, а все, что касается инди-

видуальных проявлений, личностных характеристик, психологической точности, уходит на второй план. Это соответствует старой традиции оперных спектаклей – примату вокала над драматической игрой и над сценической правдой, пусть приблизительно понятой, но присутствующей как элемент современного зрелища. Фактурный Р. Варгас в роли юного романтического поэта Ленского смотрится комично, если не сказать карикатурно, он, скорее, Пьер Безухов. При этом следует отметить прекрасный голос, мягкий и ровный теноровый тембр даже в кульминационных моментах и на верхних нотах. Ольга в исполнении Е. Зарембы – это, скорее, мадам Ларина и по возрасту, и по тембру: у певицы сильный, эффектный, устойчивый, но тяжелый голос.

Решения образов главных персонажей спектакля трансформируют лирико-психологическую оперу в жанр мелодрамы. Татьяна в исполнении Р. Флеминг хороша собой, темпераментна, сексапильна, однако бродвейская мимика и излишняя порывистость, порой доходящая до истеричности, до надрыва, разрушают образ юной девушки, она – «Дидона, женщина, полюбившая уже в зрелом возрасте; кровь ее пылает, страсть неудержима, ласки лихорадочны. Она чувствена, порывиста, восторженна; ее руки всегда готовы обнять, поцелуи иногда превращаются в укусы; глаза, в которых горит нечистое пламя, дерзко просят объятий» (Ги де Мопассан «История Манон Леско»). В финале оперы Онегин Д. Хворостовского экспрессивен и страстен, демонстрируя стилистически странное и чужеродное для данной оперы поведение и мимику – он, который должен по-прежнему оставаться недостижимым, порывисто обнимает Татьяну, падает перед ней на колени, «хлопочет лицом». Герой-любовник, стоящий на коленях, это мелодраматический стереотип: режиссер не может представить себе оперную постановку без тесного тактильного контакта с бурными физическими, физиологическими проявлениями – от жарких объятий до обморока Татьяны.

Опять массовая культура в действии – публика не должна остаться в недоумении относительно происходящего. Напрягаться интеллектуально и эмоционально, додумывать, интерпретировать события, выступать в качестве соавтора зрителю не требуется, все однозначно, понятно и доступно непосредственному восприятию массовой аудитории. Таким образом, фактически, музыкальная драма переводится из сферы функционирования элитарной культуры в сферу функционирования массовой культуры с характерным для нее жанром мелодрамы. Да и во всей стилистике данной постановки усматриваются параллели с английским дамским любовным романом XIX в.: Д. Остен, Ш. Бронте, что закономерно, ведь для американцев английская культура XIX в., из которой они выращивали свою отсутствующую аристократию, всегда являлась привычным ориентиром, а русские помещики и дворяне – в принципе непонятны. Этим, вероятно, и обусловлен усредненный масскультовский подход к театральной интерпретации русской классической оперы.

Библиографический список:

1. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст] / Т. С. Злотникова ; изд. 3-е, доп. и перераб. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. – С. 214.
2. Элькин С. «Евгений Онегин» в Лирик-опере [Электронный ресурс] / С. Элькин. – Чикаго, 2008. Режим доступа : <http://opera-life.ru/lib.php?id=615>
3. Злотникова, Т. С. Часть мира... театр: очерки теории и истории театра [Текст]: науч. моногр. / Т. С. Злотникова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008.