

Д. Ю. Густякова

Русская оперная классика в ситуации глобальных вызовов

(Выполнено по гранту Российского научного фонда № 14–18–01833)

В статье исследуется проблема существования русской классической оперы в современной культуре. Анализ западной театральной и фестивальной продукции позволяет выявить режиссерские подходы к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», основанные на интерпретации хронотопа сценического действия и реализующие два вектора воплощения художественного образа России в спектаклях – «историзацию» и «актуализацию». На примере западных постановок оперы «Евгений Онегин» – режиссера А. Бреат (Зальцбургский оперный фестиваль, 2007) и режиссера А. Жагарса (Латвийская национальная опера, Рига, 2010) – анализируется ситуация глобальных вызовов, в которой оказывается отечественная классика, востребованная за рубежом.

Глобальные вызовы, адресуемые современной культурой русской оперной классике, имеют два ключевых параметра: идеологический, связанный с попыткой угодить западному мироощущению в его стереотипном восприятии России; масскультовский, стремящийся к объяснению на простейших уровнях всего, начиная с бытовых реалий и заканчивая музыкальными образами. Вызовы влекут историческую приблизительность, временную усредненность и культурную унификацию постановок классической оперы. Массовая культура делает оперный спектакль средством массового воздействия, включает классическую оперу в глобальную систему межкультурной массовой коммуникации.

Ключевые слова: русская оперная классика, глобальные вызовы, массовая культура, П. И. Чайковский «Евгений Онегин», А. Бреат, А. Жагарс, интерпретация, репрезентация.

D. Ju. Gustyakova

Russian Classical Opera in the Situation of Global Challenges

The article investigates the problem of the existence of Russian classical opera in modern culture. The analysis of products of Western theatres and festivals reveals the director's interpretations of P. Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin», based on the interpretation of the space-time stage action and implementing two vectors of the artistic representation of the image of Russia in musical performances – «historicization» and «updated». On the example of western productions of the opera «Eugene Onegin» – directed by A. Breat (Salzburg Opera Festival, 2007) and directed by A. Zagars (Latvian National Opera, Riga, 2010) – the situation of global challenges of Russian classics abroad is analysed.

Global challenges, addressed to the contemporary culture of Russian opera classics, have two key parameters: the ideological one associated with an attempt to please the Western worldview in its stereotypical perception of Russia; the challenge of mass culture that seeks to explain everything from everyday realities and ending with musical images in a simple way. Consequences of challenges are historical inaccuracy, inaccuracy of the time, the cultural unification of classical opera productions. Mass culture makes opera production a means of mass impact, including the classic opera into the global system of intercultural mass communication.

Keywords: Russian opera classics, global challenges, mass culture, P. Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin», A. Breat, A. Zagars, interpretation, representation.

Как ни парадоксально, но и в глобализирующемся современном мире русская оперная классика продолжает быть весьма актуальной. При этом одной из наиболее востребованных отечественных опер является «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, что подтверждается значительным корпусом российских и зарубежных постановок этого произведения. Подчеркнем, что в данной работе речь идет именно о зарубежных (западных) постановках классической русской оперы, являющихся наиболее репрезентативными с точки зрения ответов на глобальные вызовы современной культуры.

Реклама театральной оперной продукции и мода на определенные оперные произведения, спектакли, фестивали, певцов, дирижеров, режиссеров включают классическую оперу в систему массового потребления, делают элитарный жанр частью этой системы. Также проблема снижения уровня «элитарности» оперного жанра связана с такой важной составляющей массовой культуры, как тиражируемая мифология, в русле которой существует и «миф оперы», представляющий собой систему универсальных, неспециализированных, стандартно-унифицированных представлений. «Мифологема» классической оперы в современной массовой культуре прояв-

ляется, по меньшей мере, на трех уровнях: уровне конкретного произведения искусства (оперное сочинение как миф), уровне процесса репрезентации произведения (оперный театр как миф) и уровне жанра в целом (опера как миф).

Анализ западной театральной и фестивальной продукции позволяет выявить разные, порой экстравагантно-провокационные режиссерские подходы к опере «Евгений Онегин», многие из которых основаны на интерпретации хронотопа сценического действия и могут быть сведены к двум векторам воплощения художественного образа России в этих спектаклях – «историзации» и «актуализации». В данном случае под «историзацией» подразумевается процесс воссоздания (конструирования, интерпретации) признаков и мифологем историко-культурного хронотопа и репрезентация их в оперном спектакле. Постановочный вектор, связанный с «актуализацией», также базируется на игре с хронотопом, но, в отличие от «историзации», предполагает «осовременивание» исторического контекста сюжета, приближение сценических событий к современности интерпретатора и зрителя. Важно отметить, что оба этих вектора имплицитно содержат ответы классики на глобальные вызовы современной культуры: идеологический, как следование ожиданиям, в данном случае, западной массовой аудитории, и маскультовский, как сообщение анализируемым постановкам таких свойств массовой художественной продукции, как необременительность, развлекательность, занимательность, доступность и удобство восприятия.

К вектору «историзации» художественного образа можно отнести зарубежные режиссерские концепции оперы «Евгений Онегин», основанные на моделировании прошлого как взгляд на «ушедшую Россию» с точки зрения представителей западной культуры, на попытках воссоздания историко-культурной атмосферы XIX в. (от времени А. С. Пушкина до времени П. И. Чайковского). В таких постановках оперы «Евгений Онегин» образ дореволюционной России репрезентируется как «миф», комплекс стереотипных представлений, основанный на стилизации, идеализации и поэтизации хронотопа «прошлого»: усадьба, помещики, крестьяне, березы, снег, просветленный колорит, утонченные образы, сентиментальное любование эстетикой «того времени», порой легкая ирония. В этом ключе сделаны, например, спектакли театра Метрополитен-опера 2007 г. (режиссер Р. Карсен)

и 2013 г. (режиссер Ф. Шоу) или работа режиссера К. Хольтена в театре Ковент-Гарден (2013). С точки зрения анализа маскультовского влияния показательно, что почти во всех спектаклях такого рода обнаруживаются визуальные образные параллели с мелодраматическими экранизациями классических английских и американских женских романов («Джен Эйр» Ш. Бронте, «Гордость и предубеждение» Дж. Остен, «Унесенные ветром» М. Митчелл).

Вектор «актуализации» оперы «Евгений Онегин» обозначен сценическими версиями произведения, основанными на приеме «осовременивания», расширяющими хронологические рамки сюжета до XX–XXI вв. и охватывающими исторический спектр от России советской до России современной. В подобных постановках также задействуются механизмы мифологизации, когда художественный образ генерируется на основе реальных исторических событий, явлений, персоналий. Однако, в отличие от «историзации», в случае «актуализации» эксплуатируются иные мифологемы: «империя зла», насилие над личностью, репрессии, «зона», «homo sovieticus», бесцеремонность, грубость, пьянство, дурной вкус, нувориши. Можно утверждать, что постановки, решенные в соответствии с данным интерпретационным вектором, чаще строятся на парадигме, формирующей обличительные коннотации и актуализирующей критическое отношение к художественному образу России. В спектаклях, решенных в русле обозначенной парадигмы (например, «Евгений Онегин» в версии режиссеров А. Бреат (Зальцбург, 2007), А. Жагарса (Рига, 2010), С. Херхайма (Амстердам, 2011), вполне закономерными выглядят и пессимистические настроения, и мрачноватый колорит, и гротескно-пародийные образы.

Таким образом, оба вектора воплощения художественного образа России в вышеназванных оперных постановках основываются на многочисленных шаблонах и стереотипных представлениях, включающих эти спектакли в пространство массовой культуры.

В контексте заявленной темы особо показательны две постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», а именно зальцбургский фестивальный продукт 2007 г. (режиссер А. Бреат) и спектакль Латвийской национальной оперы 2010 г. (режиссер А. Жагарс). Данные спектакли концептуально рифмуются. Во-первых, их объединяет общий постановочный принцип актуализации сюжета, приближения действия к совре-

менности. Во-вторых, реализуется общая тенденция, при которой интерпретация не предполагает поиска радикально новых смыслов, оттенков и нюансов в музыке П. И. Чайковского, поэтому партитура не подвергается купюрам, порядок музыкальных номеров остается прежним, а модифицируется лишь визуальный ряд. В-третьих, в этих спектаклях наблюдается попытка угодить западному мироощущению в его восприятии России с точки зрения идеологических маркеров и стереотипных представлений о ней.

Хронотоп зальцбургской постановки формируется с помощью комплекса узнаваемых для западного зрителя примет, символов, атрибутов, отсылающих к 1970-м гг. По задумке немецкого режиссера А. Бреат действие оперы происходит в Советском Союзе в период брежневского застоя, поэтому быт помещицы усадьбы сменился бытом, напоминающим номенклатурную генеральскую дачу (хотя пушкинский Дмитрий Ларин, как известно, не дослужился до генерала – имел лишь военный чин бригадира). Некоторые технические приспособления (телевизор, который смотрит Онегин, пишущая машинка Татьяны и классическая настольная лампочка в ее комнате) также соответствуют хронотопу, сформированному в постановке.

В выбранном хронологическом контексте оформлены и образы некоторых персонажей. «Дачница» Татьяна (А. Самуил) в зальцбургской версии представлена писательницей. Эмоционально многоплановый образ мечтательной, искренней и поэтической Татьяны П. И. Чайковского в постановке сменяет более прозаическая героиня, серьезная, преследующая житейские цели, однако не лишенная творческих порывов [1]. А ее чуждость и даже оппозиционность окружающей среде подчеркивается не психологической характеристикой (стремление к творческой деятельности), но визуальными средствами – Татьяна носит брюки и рубашку, на спину накинут и завязан рукавами на груди трикотажный кардиган. Заметим, что такая «эмансипе», конечно, – неправдоподобно сильный вызов не только для поэтики оперы П. И. Чайковского, но и для советской деревни 70-х гг., зато образ бунтарки периода «сексуальной революции» хорошо знаком и понятен западной массовой аудитории.

Онегин (П. Матеи) – столичный фланер, который, поигрывая ключами от автомобиля, вальяжно прогуливается по колхозным просторам, уверенный в собственной привлекательности для

юных провинциалок. Он одет в духе времени: не «dandy лондонский», а европейский модник второй половины XX в. – темные очки, белый шерстяной пуловер крупной вязки с объемным орнаментом, светлые брюки, белоснежные ботинки. Приходится отметить, что такой импозантный персонаж в колхозном антураже выглядит, скорее, до анекдотичности инородным и неправдоподобным, нежели интригующим и притягательным. В контексте обозначенного хронотопа постановки, а также в соответствии с тенденциями современной оперной режиссуры, симптоматичным представляется «текст» поведения Онегина в 3 картине (сцена объяснения в саду), который явно расходится с музыкальной характеристикой персонажа. Если в партитуре создан образ вежливого и сдержанного человека, тронутого искренним признанием юной девушки, но не видящего для себя возможности ответить на ее чувства, то в спектакле Онегин, исполняя неспешную, полную достоинства и светской учтивости арию «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел», ведет себя так, как будто пытается соблазнить Татьяну. Таким образом, смысл, возникающий на пересечении вербального и поведенческого текстов персонажа, следующий: «Ты меня сексуально привлекаешь, но я не хочу на тебе жениться». Этот смысл совершенно расходится с моралью XIX в., но не сильно противоречит этической парадигме современной массовой культуры.

Отметим, что многие образы в постановке утрированы, почти до лубка, до китча, в них обнаруживаются признаки пародийности, карикатурности, гротеска, то есть решений, вплотную приближающихся к сатирической эстетике, которая абсолютно не предполагалась автором «лирических сцен».

В духе 70-х решен образ Ольги (Е. Губанова), пышущей здоровьем, оптимизмом и прагматизмом вульгарной девицы, тяжеловато пританцовывающей что-то в стиле «диско». Видимо, постановщики спектакля недвусмысленно намекают зрителю, что одетая в незамысловатую трикотажную кофточку с дешевыми бусами Ольга имеет логическое продолжение в лице старшей Лариной (Р. Морлок) – некрасивой, неухоженной, тяжеловесной бабы-колхозницы, появляющейся на сцене в бигуди, в шерстяных носках, шлепанцах и простом ситцевом цветастом халате, небрежно расстегнутом и накинутом поверх сорочки. Костюмы крестьян-колхозников – резиновые боты или сапоги, на женщинах халаты и платки,

на мужчинах светлые рубашки с закатанными рукавами или майки, заправленные в брюки классического покроя. В целом, внешний вид Лариной и крестьян стилистически напоминает костюмы персонажей кинофильмов 1970–1980 гг. о советской деревне («Деревенские детективы» об Анискине, «Калина красная», «Белые росы», «Любовь и голуби»), поэтому создается впечатление, что этот материал был специально изучен постановщиками спектакля.

Генерал Гремин (Ф. Фурланетто) в светлом кителе с орденскими планками, как и некоторые образы в массовке, например, платье-футляр из трикотажа-купон на одной из артисток миманса, также соответствуют определенному постановщиками месту и времени действия. При этом другие образы плохо вписываются в эту парадигму, например, американизированная одежда Ленского (Дж. Кайзер) – сочетание пуловера на пуговицах и светлой рубашки с галстуком, кители мужчин, выполненные стилистически ближе к форме западных, а не советских военных, европеизированная и скорее городская, чем деревенская одежда на детях. Также в данном антураже чужеродно смотрится секундант Онегина меесье Гильо, представленный в виде щуплого и низкорослого еврея, – образ, скорее подходящий для сюжета из жизни европейского города, чем советской деревни. Все это позволяет утверждать, что хронотоп спектакля размыт и смещен.

Характерной особенностью данного решения является стремление преодолеть оперную условность и популярно, без недомолвок объяснить зрителю все, что происходит в тексте либретто. Так, Ленский, персонаж, задуманный композитором психологически родственным Татьяне (их музыкальные партии строятся на схожих интонациях) – вдохновенным, искренним, восторженным, – показан эмоционально неуравновешенным ревнивцем. Шрам на щеке Ленского, вероятно, характеристика личности поэта, постоянно попадающего в неприятности (избили) и изначально травмированного (сначала шрам – потом смерть).

Можно сказать, что в данной постановке создана типичная ситуация «знаковости» – формализованной, прямолинейной, неизобретательной, формирующей негативный образ России в западном представлении. Сценография (М. Цеетгрубер) парадоксальным образом совмещает на огромном поворотном круге интерьер (массивные филенчатые стены а-ля сталинский ампир) и пленер (островки тучных злаков):

«Россия – это поле, заросшее необрунными хлебами». Понурые подневольные колхозники (крестьянские сцены первой картины) или одинаково одетые женщины-швеи на тюремном производстве (хор «Девушки-красавицы»): «Россия – это зона, лагерь, рабский труд». На обоих балах гости ведут себя распущенно, пьют алкоголь прямо из бутылки, падают в лужи: «Россия – это грязь и пьянство, а русские неряшливы и невоспитанны». Еще одно стереотипное представление – это «страшная» русская (советская) армия, которая сильна непонятно чем, и поэтому особенно опасна. Маскультовской парадигме соответствует и прямая иллюстративность целого ряда постановочных решений. Например, «охоту к перемене мест» наглядно демонстрируют бесконечные рельсы среди заснеженного поля на экране телевизора, который смотрит Онегин. В этом же смысле ключом «читается» бытовая карикатура на тему «вела расходы, брила лбы» и «привычка свыше нам дана» – Ларина рутинно и буднично стрижет машинкой головы артистам миманса (то ли солдаты, то ли зеки). Гремин с рукой-протезом: «муж в сраженьях изувечен». Ну и, наконец, если «я к Вам пишу», то Татьяна, конечно, писательница. Такого рода образные характеристики утверждают маскультовский принцип репрезентации классического произведения.

Одна из особенностей анализируемой постановки – особые векторы эволюции образов главных героев в спектакле. С точки зрения сюжета, превращение героини в роскошную светскую даму вполне ожидаемо. Но, если П. И. Чайковский в финале оперы рисует возвышенный образ сильной, верной долгу женщины со стойкими моральными принципами, то в версии А. Бреат мы видим Татьяну, чья страсть и чувственность в последнем объяснении с Онегиным заглушается, подчиняясь отнюдь не крепким нравственным устоям (уж слишком рельефно и реалистично показано тактильное взаимодействие персонажей), а скорее, практическим соображениям – нежеланием расставаться с материальным благополучием и общественным статусом. Эту версию подтверждает и превращение Онегина в маргинала, готового подбирать еду с пола и адресующего свой монолог «И здесь мне скучно» уборщику. Такой поворот неожидан с точки зрения сюжета, но закономерен в контексте маскультовского стремления упростить, спрятать, объяснить: здесь данное решение читается

как буквальная иллюстрация «жалкого жребия» главного героя.

Совершенно вне принадлежности к конкретному времени решен образ няни Филиппьевны (Э. Саркисян): согбенная, с псевдоблагостным выражением лица, в темной одежде, напоминающей монашеский подрясник, на который надет современный стеганный жилет из черной плащевой ткани на застежке-«молнии» (видимо, отдаленное подобие русской традиционной кацавейки-безрукавки), повязанная спускающимся на плечи траурным платком, прикрывающим лоб. Няня, выполнив свою сюжетную «миссию» в конце второго действия, ложится в могилу, выкопанную для нее на сцене внуком. Можно сказать, что режиссер, пусть даже неосознанно, приписывает Филиппьевне сходство с вневременными и знаковыми для русской культурной традиции женскими образами – христианскими (юродивая, блаженная) или языческими (ведьма, Баба-яга). То есть А. Бреат «вчитывает» в решение оперы собственные смыслы, будь то объективация юнгианского архетипа «Мудреца», наделенного высшим знанием, либо сказочного «проводника» в своеобразном обряде «инициации» героини. Однако с точки зрения музыкальной драматургии няня принадлежит образной сфере Татьяны, ее вокальные интонации оттеняют, поддерживают и дополняют музыкальный образ главной героини, поэтому вышеописанные режиссерские идеи резко диссонируют с композиторской концепцией.

Если трактовать решение анализируемого спектакля в целом, то, в контексте постмодернистских тенденций, его можно рассматривать как претензию на гиперреализм, проявляющийся здесь через конкретное «обытовление» действия с подчеркиванием и усилением концентрации негативных, в житейском и психологическом плане, деталей. Возможно, именно в терминах Ж. Бодрийера – «гиперреальность», «симулякр» – западное мировоззрение объясняет для себя такую акцентуацию в постановке русской классической оперы на советской повседневности в ее худших, но понятных, узнаваемых и радующих ожидания западного зрителя проявлениях. И если и могут возникнуть стилистические ассоциации с неореализмом итальянского кинематографа, то они ошибочны, потому что концептуальная модальность здесь принципиально другая. Идея итальянского неореализма: «Да, грязно, убого, бедно, крикливо, но жизнь повсюду. И, слава богу, что эта жизнь есть!». Гиперреа-

листическая идея звучит иначе: «Боже мой! Как грязно, как примитивно, как убого!», то есть элементы те же самые, но поданы они с отрицательной оценкой. Конечно, связать анализируемую постановку с течением гиперреализма можно лишь с существенными ограничениями, обусловленными как жанровой спецификой оперы, так и невладением создателями спектакля реалиями репрезентируемого хронотопа, что, по видимому, и обусловило приблизительность визуальной трактовки спектакля в целом.

Постановка оперы «Евгений Онегин» режиссером А. Жагарсом концептуально созвучна работе А. Бреат. Налицо, во-первых, попытка угодить массовому западному зрителю – использование штампов и негативных представлений о России, попытки преодолеть условность оперного жанра и наглядно объяснить вербальный текст яркой, запоминающейся картинкой; во-вторых, использование чисто масскультурных приемов – гэги, эпатаж, провокация, акцентирование эмоциональных переживаний аудитории. Еще одна существенная характеристика постановки А. Жагарса – вторичность решений, отсылающих к вышеупомянутому зальцбургскому спектаклю, а также к интерпретации оперы «Евгений Онегин» режиссера Д. Чернякова (Большой театр, 2006): диковатая и странная «писательница» Татьяна (Д. Алиева, К. Ополайс), пародийные Ларина и няня (А. Гоба, И. Багеле), эклектика, составленная из «советских» аллюзий и клише «а-ля рюс», огромный сценографический элемент и визуальная доминанта – кровать-подиум, гибель Ленского (Д. Доротик) вследствие несчастного случая. То есть, как и его предшественники, режиссер формально следует партитуре, но он не слышит ее, а создает свои образы.

С точки зрения репрезентации хронотопа данная постановка характеризуется еще большей эклектичностью, в ее визуальном ряде множество анахронизмов, нарочито и сознательно совмещающих стилистические признаки самых разных периодов XX–XXI вв. (от причесок 1940-х гг. до ноутбука 2010-х). Поэтому, несмотря на заявления режиссера, что действие спектакля разворачивается в современной России, следует констатировать, что внешние исторические приметы и реалии здесь не столь важны и спектакль не отражает конкретного времени, пласты хронотопа смещены и наслаиваются друг на друга. Скорее, создается вневременной фантом, общие представления о России как о дремучем лесе, где у корней на огромных кроватях-

столах копошатся маленькие, убогие, погрязшие в бытовых проблемах люди. Заметим, что сам П. И. Чайковский ни видел для себя возможным создавать музыку, иллюстрирующую конкретные исторические события в их политическом или социальном аспекте.

Признаки массовой культуры в этом спектакле обнаруживаются как в сценографии К. Нейбурги, фактически реализующей принципы постера (лаконичность и однозначность созданного образа, синхронность и современность визуальной эстетики спектакля адресату-зрителю), так и в формируемой режиссером образной системе, характеризующейся прямолинейностью, иллюстративностью и зрелищностью (презентация книги Татьяны, медведь-сублимат из сна Татьяны, страшные гротескные образы из сна Онегина, два «шоумена» Трике). С точки зрения иллюстративности показательно сценографическое решение последней картины оперы: большая кровать из деревенских сцен разъединилась на несколько двуспальных кроватей, которые заполнили сцену, то есть, сначала жизнь обладала целокупностью, внутренним единством, а потом распалась на фрагменты: «Порвалась дней связующая нить», прошлое не восстановится – легко читаемый символ.

Таким образом, анализ некоторых современных постановок оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» позволяет сделать вывод, что глобальные вызовы, адресуемые современной культурой русской классической опере, имеют два

ключевых параметра. Первый – идеологический, связанный с попыткой угодить западному мироощущению в его восприятии России как страны медведей, дремучих лесов и ржаных зарослей. Второй – масскультовый, стремящийся к упрощению, к объяснению на простейших уровнях всего, начиная с бытовых реалий и заканчивая музыкальными образами. Оба эти вызова сообщают постановкам классической оперы такие качества, как историческая приблизительность, временная усредненность и культурная унификация. Массовая культура вездесуща и космополитична, она делает оперный спектакль средством массового воздействия, наряду с рекламой, модой, кино, массовой литературой, и, таким образом, включает классическую оперу в глобальную систему межкультурной массовой коммуникации.

Библиографический список

1. Густякова, Д. Ю. Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы [Текст] / Д. Ю. Густякова // Филология и культура. Philology and Culture. – 2014. – № 4 (38). – Казань: КФУ, 2014. – С. 255–260.

Bibliograficheskiy spisok

1. Gustjakova, D. Ju. Pis'mo kak tekst i «pis'mo» kak dejatel'nost': Tat'jana i Onegin v sovremennyh postanovkah klassicheskoj opery [Tekst] / D. Ju. Gustjakova // Filologija i kul'tura. Philology and Culture. – 2014. – № 4 (38). – Kazan': KFU, 2014. – S. 255–260.