

Д.Ю. Густякова

Российский оперный театр в контексте массовой культуры

Несмотря на общепринятое мнение, что опера является самым консервативным видом театра, и многочисленные заявления о кризисе оперного жанра в России, здесь происходят яркие и неординарные события, влекущие за собой противоречивые оценки, а временами даже политические скандалы (как произошло с оперой Л. Десятникова «Дети Розенталя»).

Обобщая действия, предпринимаемые российским музыкальным театром в стремлении компенсировать семидесятилетний пробел, связанный с изоляцией от мировой оперной жизни, можно условно выделить четыре спонтанно сложившихся вектора. Один из путей связан с кардинальным обновлением оперного репертуара – с исполнением тех произведений западных композиторов, которые никогда не ставились в России. Этот путь сопряжен с трудностями перевода либретто и покупки прав на использование партитур, однако в последнее время оперы западных композиторов XX века все чаще появляются в репертуаре музыкальных театров: «Ариадна на Накосе» Р. Штрауса в Мариинском театре, «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в «Геликон-опере», «Поругание Лукреции» Б. Бриттена на сцене Санкт-Петербург-опера. В данной статье означенный вектор не будет предметом специального рассмотрения, так как подобные спектакли в основном становятся зрелищем изысканным и ориентированным на особую публику, а не на широкий круг зрителей.

Второй путь обновления оперных спектаклей – так называемая «актуализация» или отказ от традиционно сложившихся сценических приемов постановок классических произведений, что подчас излишне радикально осуществ-

ляется отечественными и, чаще, приглашенными западными режиссерами.

Третий путь – создание и сценическое воплощение новых опер отечественных композиторов: А. Шнитке, Р. Щедрина, В. Кобекина, С. Слонимского, А. Смелкова, Л. Десятникова.

И четвертый путь, возможно в чем-то перекликающийся со вторым, но не столь радикальный по отношению к традиционным трактовкам – дальнейшее развитие практики постановок оперных спектаклей в концертном варианте.

Говоря о современном оперном театре, существующем в эпоху постмодерна, невозможно обойти проблему интерпретации. Философы, исследующие процессы творчества, относились к данной категории по-разному. В современном научном поле дифференцируются следующие традиции: Д. Дидро отрицал как самостоятельность интерпретатора, так и саму «возможность предоставления автором интерпретатору какой-либо свободы», по мнению Ф. Шеллинга, художественное произведение, напротив, «допускает бесконечное количество толкований», Г. Гегель видел в интерпретации процесс, способствующий «собственно художественному созиданию», исследователи XX века приняли идеи Шеллинга и Гегеля [см: З. С. 56-57]. Однако, если признать возможность интерпретации как свободного творческого акта, то перед интерпретаторами и исследователями их творчества возникает естественный вопрос об отношении к авторскому тексту и сохранении авторской концепции произведения.

Западноевропейский оперный театр, на десятилетия опередивший в своем развитии отечественный, давно практикует смелые сценические трактовки оперной классики и, по словам

критика И. Корябина, «давно пережил самую затяжную и наиболее критическую фазу болезни с диагнозом постмодернизм и находится в состоянии вялого, но уверенного отторжения послеболезненных осложнений» [5. С. 20]. Российский же оперный театр еще только «вошел в раж» смелых режиссерских новаций на оперной сцене.

В этой связи показательным является опыт постановки оперы Д. Верди «Аида» Новосибирским государственным академическим театром оперы и балета. Опера, которую пресса назвала «событием» фестиваля «Золотая маска» 2005 года, получила награды по трем номинациям – за «Лучшую работу режиссера», за «Лучшую женскую роль в опере» (Амнерис – И. Макарова), за «Лучший оперный спектакль в театре» – и специальный Приз критики.

Д. Черняков, выступивший здесь не только как режиссер, но и как художник-постановщик, достаточно хорошо известен специалистам и публике своими эпатазирующими постановками оперных спектаклей, такими как «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова и «Жизнь за царя» М. Глинки в Мариинском театре, «Похождение повесы» И. Стравинского в Большом театре.

Действие оперы режиссер переносит в XX век, что не ново и для российской сцены (в постановке Д. Бертмана в Геликон-опере было показано некое государство с явной фашистской атрибутикой), а уж для европейской публики стало, по всей вероятности, чем-то привычным и даже обыденным. А вот с идентификацией государства, в котором происходит действие, дело обстоит сложнее. Сам Черняков в одном из интервью отметил, что ему лично «была ненавистна мысль о том, что «Аида» – это конфликт тоталитарного государства и маленького человека. Ничего подобного в этом спектакле не задумывалось – я специально перемешивал все войны, все государства» [6]. Сценография спектакля представляет собой пло-

щадь разбитого войной европейского города XX века, псевдоклассические фасады в стиле сталинского ампира, в которых кто-то увидел здание российского посольства в Берлине [8], а кто-то – архитектуру самого Новосибирского театра [7].

Египетский царь (В. Ефанов) является зрителю в драповом пальто и каракулевой шапке-«пирожке», верховный жрец Рамфис (В. Гильманов) в шляпе аля Берия ассоциируется с «человеком из органов», Амонасро (А. Белецкий) вязаной шапочкой напомнил критику И. Корябину террориста Бен Ладена [4. С. 21]. Амнерис в сцене-дуэте из второго действия таскает Аиду за волосы. Сама Аида – Л. Бондаренко – из эфиопской принцессы превращена в «девушку из враждебного лагеря» (так указано в программе), в жалкое, забитое существо, в сером пальтишке и с муфточкой.

В обряде посвящения из первого действия Рамфис выхватывает из толпы «пацифиста» Радамеса (О. Видеман) и вешает ему на шею автомат. Затем следует ария Радамеса «*Nume, custode e vindice*» («Боги, победу дайте нам»). Жестко провокационно представлена сцена встречи победителей из второго действия: банкет, под музыку знаменитого марша на сцене появляются не бравые герои-победители, а раненые и калеки. Здесь же пародия на классический балет в постановке С. Вихарева – выбегает стайка балерин в пачках и с орденскими лентами. В финальной сцене Радамес и Аида оказываются брошенными в разрушенном городе. Здесь режиссер использует еще один яркий прием: Аида поет «*Vedi? di morte l'angelo*» («Видишь, открылись небеса») и с колосников льется настоящий дождь, в котором одни увидели «очищение от скверны настоящих, прошлых и будущих войн» [9], другие лишь зрелищный прием, не приносящий ничего «в копилку постановочной целесообразности» [4. С. 21].

Дирижировал оперой Т. Курентзис, считающийся сейчас одним из самых ярких оперных дирижеров в Рос-

сии. Он работал с оркестром над аутентичной манерой исполнения (без вибрато) и получил положительные оценки критики после премьеры «Аиды» в Новосибирске. Известно, что в Москве работу дирижера и солистов не смогли оценить по достоинству, поскольку в Большом Кремлевском дворце, где шла опера, нет естественной акустики, а аппаратная обработка звука не выдерживала никакой критики. Нельзя не заметить противоречие замыслов дирижера и режиссера: явно не согласуются скрупулезное прочтение музыкальной партитуры и рафинированное аутентичное исполнение, с одной стороны, и радикальные изменения в сценическом действии, с другой.

«Аида» в связи с современной мировой тенденцией шла на языке оригинала. Однако мы считаем не имеющим однозначного ответа вопрос о языке исполнения оперы. Не логичнее ли режиссеру, стремящемуся усилить драматическое начало оперного спектакля, осуществлять постановку на языке зрителя, как это делается в драматическом театре, и тем самым актуализировать столь значимый в искусстве «союз» музыки и слова? Кроме того, если вербальный текст понятен, то становятся очевидными несоответствия между словом и музыкальным текстом, словом и действием, и постановщики оказываются перед необходимостью осмотрительно относиться к любым изменениям авторского замысла. Черняков же акцентирует внимание на реалиях современности – войне, терроризме и вызванных ими человеческих трагедиях, что, безусловно, актуально в наше время. Однако, по сути дела, игнорирует ткань музыки Д. Верди и либретто А. Гисланцони на сценарный план египтолога О. Мариетта, когда одно неотделимо от другого.

В заключение размышлений об интерпретации оперы сошлюсь на замечание К. Веселаго: «Аргумент: “А я так вижу!”... вряд ли послужил бы серьезным оправданием для человека, кото-

рый (руководствуясь афоризмом самого автора), отсек нечто, на его взгляд, “лишнее” у одной из статуй Микеланджело. ...разумеется: в случае с Чайковским или Верди ... “экспериментаторы” часто говорят, что партитура любого шедевра всегда сохранится в неизменном виде. И никого уже не волнует, что деятельность ... фанатичных любителей “приближения” – неважно, к Пушкину или к “сегодняшней реальности” – наносит обществу значительный вред в отношении нравственном – иными словами, в той области, которая сегодня в мире является весьма и весьма абстрактной» [2].

Черняков, несомненно, личность талантливая и яркая, но, вероятно, было бы честнее и по отношению к публике, и по отношению к композиторам не заниматься «актуализацией» классических шедевров, а создавать в соавторстве с современными композиторами и писателями новые произведения, отвечающие творческому кредо режиссера. Здесь мы можем коснуться третьего направления деятельности современного оперного театра – создания и постановки современной отечественной оперы. Остановимся подробнее на скандально известной опере Л. Десятникова на либретто В. Сорокина «Дети Розенталя», которая, впервые за тридцать лет, заказана Большим театром российским авторам и поставлена на его сцене. Режиссером оперы стал Э. Някрошюс, чья постановка получила неоднозначную оценку критики и как чрезмерно перегруженная деталями, и как идеально соответствующая драматургии оперы. Работа дирижера А. Ведерникова в основном была оценена высоко.

Действие оперы происходит на фоне конструктивистских урбанистических декораций. Сюжет – явно постмодернистский – перекликается с романом Сорокина «Голубое сало». Профессор Алекс Розенталь (В. Лынковский) избрал метод дублирования людей (Сорокин не употребляет термин «клонирование», как новейший), бежал из фашист-

ской Германии в сталинскую Россию, где его деятельность была одобрена, и создал дубли Верди (А. Григорьев), Чайковского (М. Пастер), Мусоргского (В. Гильманов), Вагнера (Е. Сегенюк) и Моцарта (Р. Муравицкий); пять картин охватывают период с 1975 по 1993 год, в течение которого Розенталь умирает, дубли композиторов лишаются государственной поддержки и становятся уличными музыкантами; Моцарт влюбляется в проститутку Таню (Е. Вознесенская) и хочет на ней жениться, но коварный сутенер Кела (Н. Казанский) подсыпает яд в водку; в финале все умирают, в живых остается лишь Моцарт, у которого, якобы на генетическом уровне, выработался иммунитет к яду.

Опера в целом представляет собой постмодернистский пастиш, где – на сюжетном уровне – клонируются не только сами композиторы, но и – на музыкальном уровне – стилистические особенности их произведений. Десятников в одном из интервью отметил, что его материалом была классическая опера вообще и особенно опера XIX века, однако детали инструментовки, мотивы, типичные интонации не просто реконструировались, а наполнялись новым смыслом, ироническим подтекстом, в процессе работы он использовал не только музыку композиторов, задействованных в опере, стилистический диапазон его произведения шире – вплоть до Шостаковича [1]. Либретто представляет собой нечто большее, чем лишь канву оперы. Оно превращается в концептуальную основу, где изначально заложены клише, почерпнутые из либретто классических опер, и осуществлено деление на картины, стилизованные в духе Вагнера (обыгрывается образ его божественного лебедя), Чайковского в дуэте с Няней (И. Удалова), Мусоргского с явной отсылкой к персонажам и массовым сценам из «Бориса Годунова», Верди (итальянский текст и любовный дуэт Моцарта и Тани). Центральным персонажем оперы становится Моцарт, но именно он не получает своей

стилистической характеристики, вероятно потому, что музыка Верди несет в себе отчетливые признаки мелодраматизма (свойственные и судьбе Моцарта), а музыка Моцарта прозрачно-классична, что затрудняет ее пародийную интерпретацию.

Опера «Дети Розенталя» имеет значительный диапазон оценок, рассматривается и как нечто гениальное и сверхновое, и как простая стилизация и подражание музыкальной традиции XIX века, однако очевидно, что без создания новых произведений жанр оперы обречен на вымирание.

Следует отметить важный для актуальной оперной практики вид деятельности музыкального театра, такой как постановка оперы в концертном варианте. В этом направлении показателен несомненный успех исполнения артистами Мариинского театра оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в Концертном зале им. П.И. Чайковского – спектакль гармоничный и целостный. Тактичная режиссура и лаконичная сценография (А. Степанюк) логически следуют за драматургией оперы. Восторженные отзывы критики получили маэстро В. Гергиев и солисты В. Галузин (Герман) и И. Богачева (Графиня). Данная постановка доказывает, что традиционное и скромное режиссерское решение при высоком уровне музыкальной составляющей может ярко проявить особенности оперного шедевра.

Концертное исполнение оперы позволяет осваивать новые площадки, а также способствуя уходу от сценических штампов, помогает пересмотреть сложившиеся трактовки музыкального текста и сконцентрировать внимание на музыкально-вокальной стороне исполнения оперного произведения.

Опера всегда была и остается элитарным жанром. Оперные спектакли, хотя и очень эффектные или скандальные, собирают меньше публики, чем любые поп-музыканты, а потому вряд ли стоит стремиться понравиться всем и

тем самым опускать планку оперы до уровня массовой культуры.

Библиографический список

1. Бедерова Ю. Леонид Десятников: Тем, кто выставил себя на посмешище, – мои соболезнования // Время новостей. 2005. № 37. <http://www.vremya.ru/2005/37/10/119830.html>.
2. Веселаго К. Трудно искать чёрную кошку в тёмной комнате, или Грустные заметки об оперной режиссуре. http://www.mmv.ru/analitika/01-05-1999_veselago.htm.
3. Злотникова Т. Человек – Хронотоп – Культура. Введение в культурологию: курс лекций. Изд. 2-е, доп. и перераб. Ярославль, 2003.
4. Корябин И. Весеннее пробуждение оперы // Музыка и время. 2005. № 6.
5. Корябин И. Огни рампы: Два лика оперы Мариинского театра // Музыка и время. 2005. № 2.
6. Кухаренко И. Мне ненавистна мысль, что в "Аиде" – конфликт тоталитарного государства и маленького человека. Интервью с режиссером Дмитрием Черняковым. http://pr.bolshoi.net/out/aida_nsk_izv0104.htm.
7. Поспелов П. Всплытие Китежа: «Аида» Верди в Новосибирске // Ведомости. 2004. № 58. <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2004/04/06/74411>.
8. Садых-заде Г. Верди вывернули наизнанку // Газета. 14.10.2005. <http://www.gzt.ru/culture>.
9. Фихтенгольц М. Завтра была Война. // Время. 2005. № 61. <http://www.vremya.ru/2005/61/10/122481.html>