

Д. Ю. Густякова

**Постановка классической оперы в контексте массовой культуры
(«Евгений Онегин» П. Чайковского и Д. Чернякова)**

В статье исследуется проблема проникновения элементов массовой культуры в текст классического оперного произведения. Выявляются признаки массовой культуры в постановке Д. Черняковым оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»: эксплуатация узнаваемых культурных формул и моделей; использование приемов массовой культуры; превращение музыки оперы в трек; стремление режиссера создать коммерческий продукт.

Ключевые слова: оперный жанр, массовая культура, интерпретация, опера П. Чайковского «Евгений Онегин», режиссер Д. Черняков, режиссерский диктат, эклектика, сценография, сценический прием, бикультурность, музыка, трек.

D. Ju. Gustyakova

**Staging the Classical Opera in a Mass Culture Context
("Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky and D. Chernjakov)**

In the center of attention of the article is a problem of penetrating the elements of the mass culture into the text of a classical opera. The author reveals signs of the mass culture in D. Chernjakov's staging of P. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin": use of recognized cultural formulas and models; use of mass culture devices; transformation of opera music into a track; aspiration of the director to create a commercial product.

Key words: Opera genre, mass culture, interpretation, P. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin", director D. Chernjakov, director's dictatorship, eclecticism, scenography, scenic reception, bicultural, music, track.

В настоящее время в сфере художественного творчества интенсифицируется процесс проникновения элементов массовой культуры в текст классических произведений искусства. Подобная тенденция отчетливо проявляется как в театральном искусстве в целом, так и в консервативном и элитарном музыкально-театральном жанре оперы, в частности.

Признаки массовой культуры в целостном оперном тексте становятся очевидными при изучении практики интерпретации классических опер на театральной сцене. Мы наблюдаем серьезные изменения, связанные с функционированием, социальной репрезентацией жанра, а также с модификацией стилистических и драматургических особенностей конкретных опер. основополагающим в данном процессе становится фактор режиссерской деятельности, когда в ходе постановки авторский замысел переосмысливается, и классическая опера трансформируется в принципиально новое музыкально-драматическое произведение.

Часто подобные спектакли сопровождается скандал, который «идеально» вписывается в контекст массовой культуры, по сути, выполняя рекламную функцию. Именно такое событие про-

изошло в 2006 г. на премьере оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова, когда, не дождавшись антракта и хлопнув дверью, зрительный зал Большого театра покинула оперная певица Г. Вишневецкая, позднее, в письме генеральному директору Большого театра А. Иксанову, назвав происходящее на сцене «бесстыдством» [2]. Опера «Евгений Онегин» в интерпретации Д. Чернякова, в настоящее время пользующаяся немалым успехом у европейской публики, до сих пор несет отпечаток скандальности, а слова Г. Вишневецкой цитируются практически во всех публикациях, посвященных этой постановке. В одном из последних по времени интервью режиссер спектакля прокомментировал эту ситуацию следующим образом: «...когда был шум вокруг “Онегина”, все переругались – это было хорошо, я был рад. Публика поляризовалась. Исконно оперный потребитель был смущен. Я до сих пор слышу голоса: “Как вы могли! Кто дал вам право грязными руками?!”» [3]. Тем самым Д. Черняков, по сути, подчеркнул свое желание, в полном соответствии с принципами существования массовой культуры, привлечь оперного «потребителя», провоцируя его, и, как

следствие, обеспечить спектаклю аншлаги и стабильно высокие кассовые сборы.

Обращаясь к анализу процесса проникновения элементов массовой культуры в текст оперы П. Чайковского, следует подчеркнуть два важных момента. Во-первых, составляющие массовой культуры вводятся режиссером только в сюжетно-драматургический пласт оперы, при этом привычные музыкальный и вербальный слои не разрушаются (за исключением реплики Зарецкого в сцене дуэли: вместо фразы «Теперь сходите!» звучит «Теперь входите!»). Такая особенность постановки обусловила второй момент: в общепринятой искусствоведческой практике анализ оперной постановки начинается с изучения трактовки авторского (композиторского) текста, звучащей составляющей спектакля. Но «Евгения Онегина» Д. Чернякова, учитывая контекст массовой культуры, в который отчетливо и намеренно вписан спектакль, приходится анализировать, прежде всего, в аспекте визуального ряда постановки: оформление сцены, облик и поведение действующих лиц, то есть все, что связано с работой режиссера-сценографа (одна из особенностей творчества Д. Чернякова – подкрепление нетрадиционной театральной трактовки классических текстов собственной сценографией).

В исследуемой постановке «Евгения Онегина» сценография лаконична и статична. Уже с момента поднятия занавеса становится очевидным влияние кинематографа: крупные планы, попытка выстроить мизансцену по принципу кинокадра. В течение всего действия в центре сцены, превращая ее пространство в одно условное жилое помещение, находится огромный стол, за которым сидят и едят многочисленные гости (хор и миманс), наблюдая за развитием драмы главных героев. В «деревенских» картинах оперы ощущение расслабленности и необязательности создают мужские пиджаки, развешанные на стульях. Такой постановочный прием вызывает ряд бытовых и художественных ассоциаций. В первую очередь, тема контраста тягучей обыденности и вселенского трагизма лежит в русле чеховской традиции: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [1]. Помимо этого, кадр со столом и стульями – это, с одной стороны, аллюзия на фильм Л. Бюнюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.) с его постоянно обедающими благополучными представителями высшего общест-

ва, и, с другой стороны, отсылка к комедии А. Грибоедова «Горе уму» в постановке В. Мейерхольда (1928 г.), где передний план сцены также занимал стол. Из-за названного комплекса ассоциаций с тем, что уже делалось раньше, несмотря на нетрадиционное оформление сцены, невозможно утверждать, что сценография «Евгения Онегина» читается как оригинальное и драматургически обоснованное решение.

В целом, сценографическое прочтение «деревенских» сцен спектакля отличается эклектичностью и некоторой, скорее произвольной, чем намеренной, небрежностью. Например, соседство в интерьере хрустальной люстры из множества фрагментов и бра офисного типа в виде матовых шариков, либо обусловлено стремлением показать неухоженность деревенского быта, случайность деталей обстановки, либо является элементарной небрежностью сценографа (что вернее, так как все стулья одинаковые, значит, некое единство стиля Д. Черняковым предполагалось). Вызывают удивление фантастических габаритов окна, с которыми ничто в интерьере не соотносимо – это окна усадьбы дворцового типа. Но, по А. Пушкину (и П. Чайковскому), Дмитрий Ларин не был богат, и дом его скромнен и лишен фешенебельности. Чужеродно и эклектично выглядит шкафчик на заднем плане: интерьер русского деревенского дома обычно составлялся из того, что отслужило свой век в городских домах. Таким образом, опираясь на реалистическую традицию интерпретации пушкинского текста (и эпохи), трудно предположить, что этот английский шкафчик, напоминающий Чиппендейл, вдруг здесь окажется.

Эстетически не оправданная эклектика отличает и игру актеров. Профессиональному драматическому режиссеру Д. Чернякову приходится работать с оперными артистами, которых, в первую очередь, учили петь в опере, а не играть в драме. Скорее всего, это и обусловило сочетание психологически достаточно убедительных, с точки зрения актерского мастерства, эпизодов с шаблонными и заученными телодвижениями, типа призывных и приглашающих жестов Лариной (М. Касрашвили), сложенных тыльными сторонами ладоней и прижатых к груди рук Ольги (М. Мамсирова). Татьяна (Т. Моногарова) сначала сидит за столом в позе едва ли не офисной секретарши, а затем укладывает голову на сгиб локтя. Все эти позы и жесты отсылают к современным мелодраматическим телевизионным сериалам. Онегин (М. Квечень) и Ленский (А. Ду-

наев) испытывают обычную трудность оперных певцов – заметно, что они не знают, куда деть руки. Указанные особенности сценического поведения актеров диктуют вывод о том, что изначально режиссер пытался уйти от известных оперных штампов, но не смог полностью изменить манеру поведения актеров, перенеся, таким образом, акцент на новации приемов, с помощью которых строятся мизансцены и создается своего рода сценический контрапункт, подчас существенно отличающийся от контрапункта музыкального. В постановке явно присутствует режиссерский диктат: актеры, привыкшие играть роль синхронно с музыкальным рядом, принуждены действовать в диссонансе с музыкальной драматургией оперы, поэтому можно утверждать, что эклектика здесь сформирована режиссером.

Более того, эклектика стала смыслообразующей особенностью спектакля, характерная черта визуального ряда этой постановки – реализация принципа анахронизма. Время действия спектакля абсолютно неопределимо, оно принципиально смещено (напомним о деталях сценографии, упоминавшихся выше). По некоторым приметам угадывается XX век (электрические люстры и бра, публичное использование губной помады), но внешний вид персонажей (художник по костюмам М. Данилова) стилистически разнороден. Костюмы не корреспондируют с женскими прическами: небрежно сколотые волосы главной героини, локоны, накладные шиньоны, «бабетта» из 60-х гг., современные короткие стрижки, узлы и челочки. Женские костюмы не корреспондируют, в свою очередь, с мужскими, более консервативными и вневременными: Онегин во вновь ныне модном шейном платочке, Ленский в пиджаке поверх водолазки. При таком смешении разнородных признаков времени невозможно говорить об использовании в постановке приема актуализации (осовременивания, модернизации), а можно говорить именно об анахронизме, имея в виду любое смещение во времени.

Исследуя особенности режиссерской интерпретации авторского (композиторского) замысла, приходится констатировать существенные изменения трактовки образов главных героев. Хотя сам режиссер во многих интервью утверждает, что стремился быть созвучным П. Чайковскому, вряд ли этому соответствует тот масскультовый контекст, который присутствует в режиссерском прочтении персонажей Пушкина-Чайковского. В первую очередь, это касается главной героини: Д. Черняков выводит на сцену не просто скром-

ную (провинциальную), но аутичную Татьяну. Аутизм – модный и широко эксплуатируемый в массовой культуре последних десятилетий XX века диагноз. Здесь в первую очередь возникают ассоциации с главным героем фильма «Человек дождя» (1988 г., режиссер Б. Левинсон) в исполнении Д. Хоффмана: та же интроверсия, нежелание визуального контакта. В спектакле Татьяна – это женская ипостась «человека дождя», она ходит по сцене лицом к окнам, спиной к людям, то цепенеет, то впадает в истерику. Грязно-кремовые краски первых картин спектакля работают на создание ощущения не столько усадьбы, сколько больничной палаты, и блеклая одежда Татьяны напоминает больничную униформу. Симптоматична мизансцена дуэта «Слыхали ль вы...»: Татьяна, лицом к гостям, спиной к зрителям, в закрытой позе (руки на замок сзади, ноги скрещены), своего рода аутичный ребенок, выставленный нечуткими родителями напоказ. В столичных картинах показан новый вариант того же болезненного состояния: раньше Татьяна, испытывая страх перед миром, была погружена в себя, теперь же она, неглупая и хорошо воспитанная, лишь надела другую маску, мило улыбается гостям, но все так же отключена от внешнего мира. Следует подчеркнуть, что образ главной героини и в музыкальной составляющей оперы существует в эмоциональном контрапункте со всеми другими персонажами: ее чуждые остальным героям интонации были задуманы самим П. Чайковским. Но режиссер, оттолкнувшись от авторского текста, идет дальше, последовательно воплощая представление о безумной Татьяне. И в этой гиперболизации и огрублении (спрямлении) авторского замысла опять же читается влияние массовой культуры.

Решение Онегина в целом представляется неоригинальным. Общеизвестно, что композитор создавал оперу о Татьяне Лариной, однако попытка трактовать образ Онегина в традиционном ключе, как «лишнего человека», во-первых, основана на стереотипе, которого уже давно стараются избегать современные постановщики, и, во-вторых, выражается только во внешних эффектах: его поведение, подчеркнуто независимое у Лариных и растерянное у Греминых, его костюм, черный среди светлых, либо кичевый золотой пиджак среди черных смокингов. Таким образом, Онегин, по сути, превращается в персонаж «не из той оперы», что усугубляется его неудачной попыткой застрелиться, превращающей развязку драмы в пародию либо на смерть Ленского, либо на традиционный оперный финал с трагической гибелью главного героя.

В попытке уйти от привычной интерпретации Ленского как трагически-возвышенного бледного юноши с горящим взором, Д. Черняков, фактически, эксплуатирует другой трюизм, формируя образ «маленького человека», чего ни А. Пушкин, ни П. Чайковский не предполагали. В спектакле Ленский не просто смешон и наивен в глазах обывателей, он глуп и нелеп в понимании режиссера, значит, и зрителей: в колпаке и на четвереньках исполняет переданные ему по режиссерской воле куплеты Трике, выставляя себя перед обществом в роли шута. Такой трактовке соответствует следующая, почти пародийная мизансцена: Ленский громко вслух публично объясняется в любви «Я люблю вас, Ольга», Ольга заливается смехом, слушая его признание, а гости едят, наблюдая за ними. Абсурдность и бессмысленность происходящего на сцене подчеркивается стремлением к демонстративной публичности личных высказываний: так, например, уединение Ленского не предполагается даже перед сценой дуэли, а окружающая бытовая, повседневная суэта домочадцев, гостей и прислуги простодушно и прямолинейно подчеркивает его внутреннее одиночество.

В образе потешающейся над героем толпы можно увидеть реминисценцию комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Вследствие того, что Д. Черняков принес эту формулу в другое произведение, напрашивается вывод: режиссер, пытаясь уйти от оперных стандартов, по сути, совершает действия в логике массовой культуры, погружаясь в эксплуатируемые и упрощенные ею штампы, известные и потому уже заурядные. Почему-то толпа жестоко потешается над влюбленным поэтом Ленским, а не над Онегиным, это он «опаснейший чудак», «фармазон» и «сумасброд». В новаторской интерпретации более органичным смотрелось бы иное решение Онегина, этот образ должен был звучать в консонансе с Татьяной – странным, сильным в своей странности: она – отстраненная, бледная, болезненная, сумасшедшая, «чужая девочка в родной семье»; он – гениально-парадоксальный, отдельный, непонятный, живущий в своем темпоритме.

Анализ визуального пласта спектакля имеет следствием еще один аргумент в пользу признания того, что в «классическом» спектакле осуществлен дискурс массовой культуры: в данной постановке обнаруживаются явные признаки своего рода культурного билингвизма или бикультурности. Бикультурность «Евгения Онегина» Д. Чернякова обусловлена привнесением в русскую оперу клишированных признаков европейской

культуры, в первую очередь посредством западного кинематографа: помимо вышеупомянутых фильмов Л. Бюньюэля и Б. Левинсона, в постановке присутствуют реминисценции, отсылающие к британской экранизации режиссером М. Файнс (1999 г.) романа А. Пушкина «Евгений Онегин». Однако вышеуказанные аллюзии вряд ли являются свидетельством попытки режиссера взглянуть на Россию с точки зрения западной культуры, а, скорее всего, призваны облегчить процесс восприятия России представителями западной культуры. В постановке Д. Чернякова Россия А. Пушкина и П. Чайковского превратилась в стереотипное изображение какой-то восточноевропейской провинции. С точки зрения контекста массовой культуры, эта ситуация логична и объяснима: описание русского помещичьего быта будет менее понятным и привлекательным для европейского зрителя, поэтому режиссер создает быт «вообще» буржуазный, бюргерский. В нем отсутствие крестьян, например, закономерно и объяснимо: если в русской опере П. Чайковского крестьяне – органичная и необходимая составляющая провинциальной (помещичьей) повседневности, то в постановке Д. Чернякова, ориентированной на усредненное космополитическое восприятие, крестьяне – лишняя и неуместная деталь.

Автором статьи не ставилась специальная задача последовательного сравнения визуального и звукового пластов спектакля, но, исследуя оперную постановку, невозможно избежать разговора о музыке. Музыкальной тканью обусловлен естественный консерватизм оперы вообще. Сам режиссер-постановщик, хотя и не подчеркивая факт, что в опере именно музыка выступает основной движущей силой драмы, отмечает, что система ограничений в этом театральном жанре жесткая: «Ты не распоряжаешься временем по своему усмотрению – оно уже зафиксировано. Эмоции все прописаны» [3]. (Попутно отметим, что восприятие творцом «эмоций» как а priori «прописанной» системы – явственный и характернейший признак массовой культуры.) Д. Черняков, по сути, поставил драматический спектакль, в котором музыка и пение, так сказать, не очень мешают восприятию. Не подвергнув сокращениям звуковой ряд оперы, режиссер наполнил визуальный ряд спектакля собственными смыслами, добавив, по сути, контрапункт к авторскому (композиторскому) тексту. Зритель, в ситуации одновременного сценического существования двух отдельных, не накладывающихся друг на друга, логических рядов, поставлен перед выбо-

ром: либо, закрыв глаза, слушать музыку, либо забыть о ней, потому что все происходящее на сцене отвлекает, звуковой ряд засорен не предусмотренными композитором выкриками и звоном столовых приборов, визуальный – обилием действующих лиц и постоянной суетой на сцене. Театральная публика, скорее всего, выберет визуальный ряд, тогда музыка не просто уходит на задний план, она девальвируется, ей отводится, по законам массовой культуры, роль трека, то есть фона, музыкального сопровождения, имеющего лишь прикладное значение. Музыка П. Чайковского в постановке Д. Чернякова просто разрешили звучать, превратив ее в служебный, функциональный, второстепенный фрагмент текста.

Наконец, как особенность данной постановки следует отметить присутствие в ней сценических приемов, непосредственно заимствованных из жанров массовой культуры. В первую очередь, заметно стремление Д. Чернякова построить эффектное сценическое действие, то, что в сфере массовой культуры принято называть «шоу». Зрелищность достигается, например, мозаичным заполнением сцены характерными персонажами, скорее всего, чтобы публика не утомилась от однообразной картинке. Активно действующий миманс превращает необязательную беседу, интимное напевание за работой в квартете «Они поют, и я певала» в публичное представление перед гостями, сцену дуэли – в сюрреалистическое перебрасывание «чеховским» ружьем, которое «должно выстрелить» в комнате, полной народу, а приватное признание Грёмина «Любви все возрасты покорны» – в пародию на застольное выступление политического функционера. Характерно, с точки зрения влияния массовой культуры, объяснимо и показательно привнесение в сюжетно-драматический пласт оперы мистической линии: няня (Э. Саркисян) ведет себя как сомнамбула; всеобщий испуг и паника перед первым появлением Ленского и Онегина прямолинейно выражают мистическое предчувствие трагических последствий знакомства главных героев; хор «Девушки-красавицы», исполняемый домашней челядью женского пола, – смеющиеся горничные и кухарки, неожиданно возникая в комнате то тут, то там, реально или в ее воображении, издеваются над сходящей с ума барышней Лариной. Д. Черняков пользуется и таким приемом массовой культуры, как гэг: режиссер «роняет» на пол Ларину – толстую немолодую женщину, «ставит» на стул Татьяну в обнимку с подарком Онегина, «пачкает» тортом лицо Лен-

ского, под торжественный полонез смешно «опрокидывает» споткнувшегося Онегина. Посредством гэгов создается эффект пародийности и даже клоунады, хотя бурлеск в лирической опере выглядит неорганично. Подобные приемы пробуждают низменные чувства публики, как бы призывая поиздеваться, поглумиться над элитарными условностями монументального жанра.

Представляется, что Д. Черняков не имел в виду авторский замысел, в силу которого П. Чайковский в этой опере опередил свое время и «спустил» оперу со всех имевшихся на тот момент котурнов, создав в музыке поток ненавязчиво идущей обыденной жизни. С одной стороны, композитор мастерски точно и уместно использовал в тексте интонационные оперные клише, но, с другой – он работал как гениальный симфонист, наделенный тонким психологическим чутьем, музыкально озвучив всю палитру настроений и переживаний героев лирических сцен. Оперному режиссеру, цель которого – воплощение авторского текста на сцене, а не просто создание коммерчески-успешного проекта, достаточно было профессионально прочесть партитуру, вникнуть в смыслы мелодики, фактуры, динамики, темпоритма, тембров, чтобы понять и услышать композитора-новатора, и донести до зрителя его произведение.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что контекст массовой культуры в постановке Д. Черняковым оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» проявляется: 1) в наполнении всех уровней визуального пласта постановки эклектичным сочетанием узнаваемых культурных формул и моделей; 2) в низведении музыкальной составляющей оперы до уровня трека; 3) в прямой эксплуатации приемов массовой культуры; 4) в стремлении создать коммерческий продукт, привлекательный для максимально широкой целевой аудитории.

Библиографический список

1. Арс. Г. (И. Я. Гурлянд) Из воспоминаний об А.П. Чехове [Текст] / И. Я. Гурлянд // Театр и искусство. – 1904. – № 28. – С. 521.
2. Галина Вишневская отказывается от юбилея в Большом [Текст] // Российская газета (Федеральный выпуск) : № 4164. – 7 сентября 2006 г.
3. Новая интерпретация «Евгения Онегина» покоряет Британию [Электронный ресурс] // BBC Russian. – Режим доступа : http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2010/08/100818_ogegin_bolshoi_london.shtml, свободный. Проверено 2.10.2010.