

Д. Ю. Густякова

**Взаимодействие интерпретатора с автором в горизонте русской классической оперы***Выполнено по гранту Президента Российской Федерации МК–4133.2013.6*

В статье с точки зрения проблемы свободы художественного творчества исследуется русская классическая опера «Золотой петушок» в контексте творческой деятельности композитора-создателя Н. А. Римского-Корсакова и режиссера-интерпретатора К. С. Серебренникова (Большой театр, 2011). В ходе анализа обозначена историко-культурная и социокультурная ситуация создания и интерпретации произведения; изучены вопросы, связанные с жанровой спецификой и композиционно-драматургическим строением оперы; отмечены музыкальные особенности оперного текста; дана характеристика образно-символической сфере и стилистическим особенностям классической оперы и ее современной интерпретации.

**Ключевые слова:** эстетика, искусство, классика, опера, массовая культура, театр, интерпретация, свобода творчества.

D. Ju. Gustyakova

**Interaction the Interpreter with the Author in the horizon of Russian Classical Opera**

The article, from the point of view of the problem of freedom of artistic creativity, studied Russian classical opera "The Golden Cockerel" in the context of the composer's creative activity of the Author-creator Nikolai Rimsky-Korsakov and the director of the interpreter Kirill Serebrennikov (Bolshoi Theatre, 2011). In a scientific paper analyzed the historical-cultural and socio-cultural situation of creation and interpretation of the opera, explored issues related to the genre characteristics and compositional dramaturgical structure of the opera. In article characterized figurative and symbolic sphere and the stylistic features of classical opera and its modern interpretation.

**Keywords:** aesthetics, art, classical, opera, popular culture, theatre, interpretation, freedom of creativity.

Проблема творческой деятельности непосредственно связана с категорией свободы. Свобода творчества наделяет создателя правом свободного выбора темы и идеи, объекта и предмета, стиля и направления, изобразительных средств и художественных приемов, которые он сочтет подходящими для воплощения своих замыслов. Таким образом, принцип свободы творчества базируется на неприемлемости любых ее ограничений, именно свобода признается основным условием самовыражения и создания автором подлинно художественного произведения искусства. С точки зрения сторонников данного принципа, свобода занимает более высокое место в иерархии ценностей, чем все, ради чего ее ограничивают. Возникает своего рода этический парадокс «переоценки ценностей» в сфере художественной и, особенно, интерпретационной деятельности (Р. Барт «смерть автора»). Парадокс абсолютизации свободы творца, под которым в сфере художественной культуры мы понимаем как *создателя*, так и *интерпретатора* произведения искусства, может быть разрешен через осмысление двух основных измерений свободы – отрицающей свободы «от» и утверждающей свободы «для». В. Виндельбанд на-

звал эти измерения свободой *психологической* и свободой *нравственной*, подразумевая под первым «свободу от каких-либо препятствий при выборе», под вторым – «свободу от влияния неразумных мотивов» [4, с. 575]. Произведения искусства создаются именно в горизонте нравственной свободы, следовательно, в том ее измерении, которое связано с подлинно художественным творчеством.

В свете обозначенного вектора репрезентативным представляется анализ русской классической оперы «Золотой петушок» в контексте творческой деятельности композитора-создателя Н. А. Римского-Корсакова и режиссера-интерпретатора К. С. Серебренникова (Большой театр, 2011). Методология анализа творческой деятельности композитора и режиссера в контексте русской классической оперы предполагает необходимость, во-первых, обозначить историко-культурную и социокультурную ситуацию создания и интерпретации произведения; во-вторых, обратить внимание на вопросы, связанные с его жанровой спецификой и композиционно-драматургическим строением; в-третьих, отметить музыкальные особенности оперного текста и дать характеристику его образно-символической и стилистической сфере.

Принято считать, что ситуация создания Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Золотой петушок» политически детерминирована. Композитор действительно писал в своем дневнике, что революция 1905 года разрушила «весь прежний уклад жизни», известно, что он активно поддерживал бастующих студентов, выступил за сохранение автономии высшей школы и был уволен из Петербургской консерватории [2]. Также известно, что с премьерой оперы возникли цензурные затруднения – она состоялась только в 1909 году, после смерти композитора. Однако не столько «диссидентство» композитора определило специфику его последней оперы, сколько разочарование – вера в русский «народ-богоносец», «носитель истины и правды» утрачена, время сказок закончилось. Опера «Золотой петушок» – это кульминация творчества Римского-Корсакова и, одновременно, самая «несказочная» из его сказок, наполненная острой сатирой, своего рода «самопародия», отрицающая и высмеивающая «все то, что раньше так много присутствовало в его же собственных произведениях» [7].

В тот период, когда композитор начал работу над «Золотым петушком», ведущими жанрами, выражающими мысли и настроения образованного общества, стали сатирические сказки, басни, эпиграммы, карикатуры, поэтому публика была готова воспринимать пушкинский сюжет в свете сатирической, а не сказочной традиции. Композитор сам определил жанр своей оперы «небылица в лицах» и обозначил художественную задачу: «Додона осрамить окончательно», таким образом, уже в основе авторского замысла лежала идея жанрового синтеза сказки и сатиры. В «Золотом петушке» черты волшебной сказки сочетаются и с политическим подтекстом, и с признаками «смеховых» жанров (осмеяние, пародирование, гипербола, гротеск). Таким образом, самое парадоксальное и актуальное произведение композитора в жанровом плане являет собой редкий пример памфлетной сатирической оперы-сказки.

Жанровая специфика «Золотого петушка» определила композиционно-драматургическое решение произведения. Опера тяготеет к непрерывному развитию, формируется система тематических комплексов, соблюдаются принципы концентрации и условности, драматургия соответствует сформулированному в «Эстетике» Гегеля принципу «внешних последовательных присоединений одной части к другой» – все указанные аспекты характерны для композиции оперы-сказки. Вместе с тем, сатирическая направленность произведения обусловила особую многоплановую

драматургию оперы. Додоново царство – это первый, «внешний» драматургический план оперы, связанный с изначальным замыслом создать «памфлет на злобу дня». Образные характеристики даются здесь методом иллюстративности и утрированной пародийности, создаются плоскостные двухмерные персонажи, используются цитаты из «низких» жанров. Второй план оперы, «вырастающий» из первого и возвышающий произведение «до уровня философской притчи, мистерии-откровения» [6], связан с инфернальными персонажами, представителями зловещей волшебной силы – Звездочетом, Шемаханской царицей и Петушком. В их музыкальных характеристиках преодолевается иллюстративная однозначность, мелодические цитирования сменяются стилистическими, создается образно-стилевая многоплановость, психологизм, динамичность. Прямое указание на амбивалентность композиционных планов содержится в эпилоге оперы, который, фактически, становится ее драматургической «формулой».

Так же амбивалентно и отношение автора к миру Додона: «с одной стороны, основные его черты подвергаются безусловному и беспощадному отрицанию («старый» мир как «шабаш»); с другой стороны, позитивной альтернативы этому миру в опере нет, поэтому конец и отрицание этого мира равнозначно концу и отрицанию мира вообще» [6]. В финале оперы не происходит победы добра над злом, акт возмездия, порученный злой силе, ведет к крушению мира. Злая сатира, лежащая в основе образной сферы оперы, поднимается на композиционно-драматургический уровень и не дает шанса позитивному началу.

Закономерно, что особенности оперы отражаются и в ее музыкальном языке: приближающаяся к атональности гармония, стилистически пестрая система лейтмотивов, самобытная виртуозно-сложная партитура, оригинальная инструментовка. Партитура «Золотого петушка», насыщенная богатствами и разнообразными оркестровыми красками, – это музыка, принадлежащая XX веку, открывающая дорогу музыке И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке. По словам Б. Асафьева, «в этой звукопесне все мудро: и принципы мастерства, и приемы выражения, и конструктивная логика, и магия убедительности, исходящая от творческой изобретательности, и лукавое сплетение драматических элементов, создающих зловеще прекрасное театральное действие» [1, с. 199]. Композитор симфонизирует оперу, насыщает музыкальную ткань сквозными интонационно-тематическими комплексами, широко используя лейтмотивы, лейтгармонии, лейттемы. Выстраивая в «Золотом петушке»

систему музыкальных характеристик, композитор использует оригинальный для оперного жанра прием музыкально-театрального «коллажа», играющего определенную эстетическую роль и выполняющего иллюстративную функцию. Композитор свободно играет с «чужими» элементами, используя для характеристики образов интонационные и стилистические цитаты. В опере, наряду с прямым цитированием («Чижик-пыжик», марш из «Демона» Рубинштейна, кадрили Мусоргского), слышны пародии на «богатырскую» героиню «кучкистов», интонационная имитация напевов русского фольклорного склада, стилизации восточной мелодической орнаментики. С помощью этих приемов формируются и противопоставляются образы «двухмерной» памфлетно-сатирической плоскости с образами философской сферы столкновения правды и лжи, обиденного и мистического, жизни и смерти.

Центральный в опере образ Шемаханской царицы также строится на принципе двойственности, амбивалентности, что проявляется в ее музыкальной характеристике, сочетающей ориентальную интонационную основу, стиливые заимствования, утонченность, загадочность и многослойность, в которых ощущается аура столь нелюбимого Римским-Корсаковым символизма. Образная основа царицы – обманчивость архетипа Анимы, через который дается понимание зла как рационально спланированного дьявольского искушения, обольщения, соращения и уничтожения. Амплуа Звездочета – резонер, мудрец, амбивалентность которого выражается в одновременном его существовании и в пределах, и за пределами реальности: Доктор Даппертутто у К. Гоцци, Дроссельмайер Гофмана-Чайковского, Фокусник Стравинского-Бенуа, – этот образ эволюционирует от карнавальности к романтизму и далее к символизму. Звездочет в опере одновременно актер и режиссер, а его орудие – Петушок – символическая маска огня, шабаша, тревоги, бунта. Именно поэтому они наделены родственными музыкальными характеристиками, и основная из которых – модуляция из мажора в одноименный минор. Стилистическое многообразие «Золотого петушка» реализуется через сочетание модернистской стилизации в духе народно-театральных представлений («скоморошины», «старини», песни, сказки, побасенки, лубок) с русской литературной и философской традицией (Белый, Бердяев, Блок, Булгаков, Гоголь, Достоевский, Флоренский), что, фактически, подтверждает мысль о полистилистичности этой оперы.

Сценическую историю оперы «Золотой петушок» в 2011 году продолжил К. С. Серебренников.

Постановщик, двигаясь в традиционном для современного театра направлении к актуализации классики, делает акцент на политическую сатиру, что предсказуемо: во-первых, критика власти, существующей «в отрыве от народа», – это тема на все времена; во-вторых, до Серебренникова аналогичное прочтение этой оперы уже было сделано Д. Бертманом в «Геликон-опере» (1999). Дирижер анализируемой постановки – В. С. Синайский – поддерживает трактовку Серебренникова, считая, что «партитура “Золотого петушка” дает настоящий простор для интересной творческой фантазии режиссера», подчеркивая при этом необходимость создания «убедительной концепции» [8].

В исследуемой постановке оперы Римского-Корсакова интерпретаторы уходят от полижанровой и полистилистической структуры авторского текста. Режиссер насыщает спектакль явно читаемыми приметами советского времени и современности. Сказочная условность и полисемантность исчезает, появляется конкретика, на сцене в рамках актуального исторического бытия существуют отдельные архетипы, вырванные из топоса волшебной сказки. Вместе с тем, и жанр политической сатиры в постановке не выдержан, так как политическая сатира предполагает обращение к современным реалиям, а здесь время действия неопределенно. Эклектичный хронос постановки формируется сценическими приемами и визуальным решением образов: в интерьере советского ампира одновременно функционируют современная служба безопасности (снайперы, охранники, кинологи с овчарками), таджики-гастарбайтеры, краснознаменный ансамбль песни и пляски, цинковые гробы, парад с вывозом ракеты, тандем царских сыновей – Гвидон с ноутбуком и Афрон со свитой в псевдорусских кафтанах, ключница Амелфа в образе «кремлевской фрейлины» с весьма корпулентными формами, генералиссимус Додон в парадном белом кителе и брюках с красными лампасами, Петушок-экстрагенс, Шемаханская царица в белом костюме шахини Сорейи и золотом кокошнике в стиле модерн. Визуальный ряд наполнен действием, калейдоскопическими переменами картин, поэтому постановка, скорее, тяготеет к современному кинематографическому жанру экшн с элементами пародийной комедии, то есть к зрелищно-развлекательным жанрам современной массовой культуры.

Композиционно-драматургической отправной точкой трактовки оперы, по словам самого режиссера, послужила любовная сцена Додона и Шемаханской царицы, которая происходит вблизи убитых детей [5]. Серебренников, по-видимому, желая

заострить момент, предлагает прямое решение – любовная сцена на гробах мертвых сыновей. Эксплуатируя модель поведения, которая будет воспринята аудиторией однозначно как патологическая, «некрофильская», режиссер исключает возможность множественной трактовки, домысливания, открытия художественного образа, происходит упрощение, направляемое и усугубляемое болезненно воспринимаемым современным предметом – «груз 200», солдатский цинковый гроб. Если говорить о музыкальной драматургии, то сценическая версия ей «перпендикулярна». Даже многолюдный, динамичный и абсурдно-пестрый парад в третьем акте лишь формально-иллюстративно соответствует музыке, которая в жанровом плане тяготеет к плясовой, а не к маршу. В целом, сюжетная предсказуемость и многочисленные трюизмы вызывают недоумение, например, плоско и незатейливо воспроизводится текст либретто из финального хора: черные майки с надписями «Ваши мы, душа и тело. Коли бьют нас, так за дело», бегущая строка, «подсказывающая» хору-народу слова: «Верные твои холопы, лобызая царски стопы, рады мы тебе служить, нашей дуростью смешить». Еще одна проблема заключалась в том, что исполнители были малоубедительны с точки зрения актерского мастерства: создавалось впечатление, что актеры чувствуют себя неуверенно и неорганично в предложенных/навязанных режиссером условиях сценической жизни их персонажей.

Музыка в опере – это та составляющая текста, которая в первую очередь должна ограничивать свободу режиссера. По мнению Синайского, Серебренников «очень близок музыке» и «великолепно знает музыкальный текст», вместе с тем дирижер подчеркнул, что его собственная задача удержать внимание публики, что непросто в речитативной опере. Дирижер декларировал новое прочтение партитуры, он действительно «раскрасил» музыкальный текст тембровыми, динамическими и темповыми контрастами, подчеркнул «полистилистику» музыки Римского-Корсакова. Однако против постановщиков спектакля сработало качество исполнения: из образной сферы «выпал» блестящий текст В. Бельского, который был неслышен и непонятен почти у всех исполнителей, проблема усугублялась стилистической пестротой и вокальной неровностью ансамбля, а также темповыми расхождениями с оркестром. В целом, музыка Римского-Корсакова, составляющая образную сферу первого плана – острая и гротескная, в свежей и современной трактовке Синайского в какой-то степени «примиряла» режиссера с композитором. В то же время, музыка второго

образного плана – волшебная, тихая, сказочная – не объединялась в образно-стилистический союз с режиссерской интерпретацией, эти пласты синтетического оперного текста сосуществовали в контрапункте и диссонировали: визуальные элементы оттесняли музыку на периферию восприятия, подменяя главное второстепенным и тем самым нарушая законы жанра.

Давая характеристику образам, режиссер в интервью отметил, что хочет представить Додона «не буффонной, гротескной фигурой, а более глубокой», Шемаханскую царицу воспринимает почти как персонаж комикса – супер-женщину, а народ выступает для него одновременно объектом сожаления и иронии [5]. Декларируя это, режиссер «спрямляет» и «уплощает» образы, трактует их через призму массовой культуры. Например, В. Гимадиева на пресс-конференции озвучила то образное решение, которое ей предложил режиссер: Петушок-оракул в постановке представлен мальчиком-экстрасенсом, а Шемаханская царица – его мать, сначала отдавшая ребенка на государственную службу, а потом вызволяющая его оттуда. Конечно, такое грубое и примитивное решение разрушает образно-символическую сферу оперы.

Стилистически спектакль напоминает постмодернистский пастиш, как отсутствием семантических и аксиологических приоритетов, так и заведомо эклектичной конструкцией образов, стилей, событий. Первый и третий акты – абсурдистский политический кич, коммуно-православно-имерский милитаризм «на все времена». Возникают ассоциации со стихотворением И. А. Бродского «Представление» (1989), причем, как стилистические, так и смысловые. Такие ассоциации коррелируют с идеей о суррогатности постановочного решения. Второй акт решен иначе, он тяготеет к мрачной стилистике декаданса или к странному и страшному сюрреализму, трансформированному маскультовскими образами и приемами. Лепные фигуры на обгоревших стенах «оживляются» 3D-технологиями, царица любит себя своим отражением в цинке, которым обиты крышки гробов, приходят души убитых царевичей, Додон «предзентует» царице голову воеводы Полкана в подарочной упаковке (Булгаков?). Однако в итоге сценической реализации режиссерского «креатива» не происходит его органичного сочетания с текстом оперы, музыка сопротивляется – Римский-Корсаков не станет ни Шостаковичем, ни Шнитке, как ни интерпретируй, можно однозначно утверждать то, что в постановке автор произведения «потерян» и, ссылаясь на Р. Барта, констатировать его смерть.

Режиссер Серебренников утверждает: «Театр – зона свободы». Однако если сравнить результат его творческой деятельности как интерпретатора классического произведения с результатом творческой деятельности создателя этого произведения, то обнаруживается парадоксальная ситуация. Несвободный от внешних притеснений и ограничений Римский-Корсаков оказывается более свободным и наделенным большей творческой мощью, чем интерпретатор, у которого, хотя «руки развязаны», чувствуется сильный «художнический» зажим и внутренняя несвобода творца, который сам себя ограничил и не может этого преодолеть. Серебренников сам выстроил себе рамки: стремление понравиться зрителю, остаться модным, собрать кассу; попытка «привязать» себя к исторической конкретике – «Мы уходим от очень условного, стилизованного и очень театрального мира в абсолютно достоверную, как в кино, реальность». А включение в текст спектакля мотивов и образов, predeterminedенных массовым восприятием, использование разного рода заимствований вплоть до самоцитирования, – не бегство ли это от творческой свободы?

По мысли Н. А. Бердяева, «творческий акт всегда есть освобождение и преодоление», а «творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит», но творчество – это, в первую очередь, созидание [3, с. 255, 368]. Непреходящая актуальность русской классической оперы «Золотой петушок», прежде всего, связана с неповторимой уникальностью музыки, созданной Римским-Корсаковым. Актуализация оперы «Золотой петушок» в постановке Серебренникова, во-первых, слишком крепко связана с современным контекстом и слишком слабо с музыкой; во-вторых, репрезентует преимущественно вторичную идейную и образно-символическую сферу, а потому со временем неизбежно утратит свою актуальность и, скорее всего, забудется, подтверждая отличие классического искусства от других результатов творческой деятельности.

#### Библиографический список

1. Асафьев, Б. В. Об опере [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1976.
2. Балашша, И. Путеводитель по операм [Текст] / Имре Балашша, Дерь Шандор Гал. – М.: Советский спорт, 1993 – Кн. 3 : Русская и советская опера. – 1993.
3. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н. А. Бердяев. – М.: Правда, 1989.
4. Виндельбанд, В. О свободе воли [Текст] / Вильгельм Виндельбанд // В. Виндельбанд. Избранное: Дух и история. – М.: Юрист, 1995. – С. 508–654.

5. Кирилл Серебренников: «Золотой петушок» – не детская опера! [Электронный ресурс] / Интервью Елизавете Шмаковой // Источник: материалы (буклет к спектаклю) Большого театра России. – Режим доступа: URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/110823.htm>, проверено 21.05.2013.

6. Ляхович, А. «Золотой петушок» Римского-Корсакова: мистерия отрицания и катастрофы [Электронный ресурс] / Артем Ляхович // Израиль XXI: Музыкальный журнал. – Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Petushok.htm>, проверено 21.05.2013.

7. Матусевич, А. К 100-летию «Золотого петушка» [Электронный ресурс] / Александр Матусевич, Евгений Цодоков // OperaNews. Ru, 27.09.2009. – Режим доступа: URL: <http://www.operanews.ru/petushok.html>, проверено 21.05.2013

8. Сказка ложь, да в ней намек! [Электронный ресурс] / Пресс-служба // Государственный академический Большой театр России: официальный сайт. – Режим доступа: URL: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/2011/1879/>, проверено 21.05.2013.

#### Bibliograficheskij spisok

1. Asaf'ev, B. V. Ob opere [Tekst] / B. V. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1976.
2. Balashsha, I. Putevoditel' po operam [Tekst] / Imre Balashsha, Derd' SHandor Gal. – M.: Sovetskij sport, 1993 – Кн. 3 : Russkaya i sovetskaya opera. – 1993.
3. Berdyayev, N. A. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva [Tekst] / N. A. Berdyayev. – M.: Pravda, 1989.
4. Vindel'band, V. O svobode voli [Tekst] / Vil'gel'm Vindel'band // V. Vindel'band. Izbrannoe: Dukh i istoriya. – M.: YUrist, 1995. – S. 508–654.
5. Kirill Serebrennikov: «Zolotoj petushok» – ne det'skaya opera! [EHlektronnyj resurs] / Interv'yu Elizavete SHmakovoj // Istochnik: materialy (buklet k spektaklyu) Bol'shogo teatra Rossii. – Rezhim dostupa: URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/110823.htm>, provereno 21.05.2013.
6. Lyakhovich, A. «Zolotoj petushok» Rimskogo-Korsakova: misteriya otritsaniya i katastrofy [EHlektronnyj resurs] / Artem Lyakhovich // Izrail' XXI: Muzykal'nyj zhurnal. – Rezhim dostupa: URL: <http://www.21israelmusic.com/Petushok.htm>, provereno 21.05.2013.
7. Matusevich, A. K 100-letiyu «Zolotogo petushka» [EHlektronnyj resurs] / Aleksandr Matusevich, Evgenij TSodokov // OperaNews. Ru, 27.09.2009. – Rezhim dostupa: URL: <http://www.operanews.ru/petushok.html>, provereno 21.05.2013.
8. Skazka lozh', da v nej namek! [EHlektronnyj resurs] / Presssluzhba // Gosudarstvennyj akademicheskij Bol'shoj teatr Rossii: ofitsial'nyj sajt. – Rezhim dostupa: URL: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/2011/1879/>, provereno 21.05.2013.