

УДК 782.1

Трансформация жанра в постановке оперы «Царская невеста» как результат режиссерской интерпретации Д. Чернякова

Саяпина Анна Викторовна

Аспирант,

Сектор источниковедения,

Российский институт истории искусств,

190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5;

e-mail: spb@artcenter.ru

Аннотация

В статье исследуется постановка оперы «Царская невеста» Д. Чернякова в контексте режиссерской интерпретации. Рассматривается вопрос трансформации жанра как результат интерпретации режиссером классической оперной партитуры в современных условиях развития музыкального театра. Театральная постановка, осуществленная в Берлинской опере в 2013 году, представляет собой значительную трансформацию образно-концептуальной сферы произведения Н.А. Римского-Корсакова. Проблему достоверности сюжета, произошедшего в эпоху Ивана Грозного, режиссер решает путем «перемещения» ее в другие пространственно-временные координаты. Глубокое философское послание о недостижимости свободы в современном мире раскрывается режиссером через узнаваемый политический контекст. В режиссерском прочтении Д. Чернякова «Царская невеста» – психологическая драма. Уходя от оперной условности, постановщик формирует реалистическую и даже натуралистическую концепцию ее развития. Как результат режиссерской интерпретации, вследствие наделения сюжета новыми смыслами и подтекстами, в спектакле отчетливо выражены черты социальной драмы. Вступая в диалог с традицией исторической интерпретации, режиссерская версия «Царской невесты», воплощенная Д. Черняковым, по-своему переосмыслила идеи, заложенные в произведении, позволяя вскрыть музыкально-драматургические идеитворения Н.А. Римского-Корсакова на двух уровнях: человеческом и общенациональном.

Для цитирования в научных исследованиях

Саяпина А.В. Трансформация жанра в постановке оперы «Царская невеста» как результат режиссерской интерпретации Д. Чернякова // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 347-355.

Ключевые слова

«Царская невеста», оперная режиссура, музыкальный театр, интерпретация, искусство, опера.

Введение

В современных условиях мирового музыкального театра, привыкшего к многочисленным театральным экспериментам, зрителя уже не способны удивить практически никакие режиссерские замыслы. Время, когда в новейшей театральной технике только открывались возможности самых неожиданных решений сценического пространства и художественного образа, стало частью истории. Начиная с 70-х годов прошлого века широкое использование современных технологий в оперном театре продемонстрировало новые пути интерпретации классических оперных сюжетов: от традиционно «аутентичных» постановок до крайних проявлений постмодернистского концептуализма. «Имея в своей основе переосмысление роли языка, то есть средства организации и передачи смыслов, театральный постмодернизм разоблачил условный характер «общепринятого языка» как всего лишь сумму приемов, объявив о принципиальной невозможности обретения единого и конкретного значения любого отдельного спектакля» [Плахотина, 2013, 137].

С приходом постмодернизма наступила эпоха, когда «в отношениях между искусством и смыслом исчезла какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра привела к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью» [Ильин, 1998, 187]. Отказавшись от каких-либо канонов, постмодернизм произвел абсолютную деконструкцию и переосмысление традиционных театральных форм, перенес акцент на «текст» как таковой.

Многочисленные эксперименты и поиски новых идей сценического воплощения оперной классики часто сопровождались порой кардинальным пересмотром авторской мысли композитора, возникновением режиссерских концепций, призванных вписать оперные произведения в контекст современной эпохи. Переосмыслению подверглась классическая оперная партитура и сами принципы подхода к ее постановке. Наступила пора главенства режиссера, подчинившего себе образно-концептуальную сферу оперного спектакля, зачастую тесно взаимосвязанную с расширением жанровых границ в сценическом преломлении классических оперных партитур. Рождение новых жанровых форм, синтезирующих в одном спектакле сразу несколько театральных жанров, – характерный признак постмодернистской театральной режиссуры.

Творческий метод Д. Чернякова

Одной из наиболее ярких и неоднозначных фигур в числе оперных режиссеров современной эпохи заслуженно стал Дмитрий Черняков, уже два десятилетия воплощаю-

щий собственные режиссерские версии классических оперных произведений на мировых сценах. В создании оперного спектакля режиссер отталкивается от действенного анализа партитуры в стремлении понять замысел композитора. Главный двигатель драматической ситуации в спектаклях режиссера – музыка, создающая целостный последовательно развивающийся музыкально-драматический замысел. Постановщик обращается к музыкальному материалу как главному источнику создания пространственно-временных координат спектакля.

В авторской интерпретации оперных партитур режиссер пытается охарактеризовать внутренние причины человеческих поступков, разобраться в тонкостях музыкальной драматургии оперного текста. Вместе с тем режиссерский почерк Чернякова максимально приближен к восприятию современного зрителя. Постановщик обращается к стилистике «массовой» культуры, пытаясь донести «широкой публике» музыкально-драматургический замысел композитора. Его индивидуальные представления о мелодике, гармонии, интонации, музыкальной драматургии произведения создают зримый образ оперы на сцене.

Самой большой заслугой режиссера стало обнаружение неведомых доселе ресурсов образно-концептуальной сферы оперных произведений, раздвигающих рамки сложившихся канонов музыкального театра. Являясь сценографом своих спектаклей, Черняков создает всегда разный, но максимально точный художественный образ, позволяющий раскрыть классические оперные произведения в новом смысловом содержании, прочитанном режиссером. Однозначно классифицировать творческий метод постановщика достаточно трудно. В своей статье о творчестве режиссера Вадим Журавлев приходит к мнению, что «он близок «магическому реализму» Фельзенштейна и наследующему немецкой театральной традиции сегодня «медленному театру» Кристофа Марталера. Во всяком случае, как и постоянный марталеровский сценограф Анна Фиброк, чьи работы ни абстрактны, ни фантастичны, сам–себе–сценограф Черняков тоже стремится к созданию архитектурного пространства, своим происхождением обязанному реалистическому стилю» [Журавлев, 2014, www].

По признанию самого режиссера, основная задача в интерпретации оперного текста – добиться, чтобы все происходящее на сцене зритель воспринимал как ситуацию, имеющую к нему отношение: «Вопрос не в том, что я должен всегда осовременивать [оперу], мне важно, чтобы была степень достоверности» [Сати, 2010]. По мнению Чернякова, именно понимание «степени достоверности» является основной задачей режиссера: «ощущение достоверности меняется также как мода, также как театр устаревают каждые десять лет. <...> Сегодня оно одно, завтра – другое, и поэтому мне нужно все время “держать ухо востро” и понимать эту меру достоверности» [там же], чтобы спектакль всегда прочитывался зрителем через его личный опыт и ощущался как его собственная история.

«Царская невеста» в режиссерской интерпретации Д. Чернякова

В 2013 году Дмитрий Черняков осуществил постановку оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» в соавторстве с дирижером Даниэлем Баренбойм, немецким драматургом Детлефом Гиезе, а также именитыми российскими художниками Еленой Зайцевой и Глебом Фильштинским на сцене Государственной Берлинской оперы Unter den Linden.

Замысел спектакля раскрывается в двух основных идеях. Первая – о главенстве человеческого сострадания в личной трагедии двух героинь, даже в ситуации вынужденного, не зависящего от них, противостояния. Вторая – о тотальном политическом насилии и недостижимости свободы в современном мире. Проблему достоверности сюжета, произошедшего в эпоху Ивана Грозного, режиссер решает путем «перемещения» ее в другие пространственно-временные координаты. Действие оперы перенесено в наши дни. Исторические номера решаются режиссером как декоративные и происходят на съемочной площадке некоего исторического видеоролика. Сотрудниками единой корпорации под управлением Малюты становятся «опричники», одетые в строгие деловые костюмы; в статистов и мастеров визажа превращаются сальные девушки в «проходной палате царского терема», явившейся у Чернякова той же студией видеозаписи, «сотрудницей» которой, а вовсе не «невестой для Царя», в конце спектакля становится Марфа.

Перенос временных координат спектакля повлек за собой значительную трансформацию смыслообразующих элементов оперы, связанных с Иваном Грозным. В стремлении раскрыть идею о тотальном политическом насилии режиссер воплощает концепцию «Царя» как результата деятельности политической элиты, формирующуюся на глазах зрителя в «чате опричников», обсуждающих необходимость его создания искусственным образом. «Речь идет о технологии современной власти и об иллюзиях, в которые позволяют погружать себя люди» [Бирюкова, 2013, www]. Представив «Царя» очередным проектом правящей элиты, режиссер смог достоверно перенести трагедию людей, находящихся в зависимости от произвола деспотичной власти Ивана Грозного, в сегодняшнее время, где общество становится жертвой социального уклада, основанного на вседозволенности власть имеющего класса.

В своем прочтении Черняков противопоставляет не две мировоззренческие позиции персонажей, а две «действительности», в которых существуют герои: одна из них – скульптурно вырисованная «политическая арена» приближенных к власти, где люди вынуждены вести себя по корпоративному кодексу, другая – уютная, семейная, с искренними переживаниями и чувствами героев: «В опере вскрыто противостояние жесткой бездушной машины истеблишмента, вечной кремлевщины, и посконного русского лиризма, семейной обломовщины, согласно которым жизнь живет всем сердцем и даже на разрыв аорты» [Парин, 2014, www].

Благодаря использованию «зеркальных» выразительных средств построения композиции режиссеру удается выстроить полностью симметричную структуру спектакля, расши-

рив «сакральное переживание царя-батюшки как бесконечного сияния, всепроникающего солнца в стоячем, бездейственном, как бы созерцательном третьем действии оперы» [Парин, 1999, 53] на весь спектакль. Оформляя второй и третий акт в декорациях «окна» дома Собакиных, режиссер делает их наиболее искренним и эмоциональным отрезком постановки, обрамленным экспозицией (первое действие) и развязкой (третье действие), зеркально отражающими друг друга, в центре которого – встреча двух героинь, по воле судьбы вынужденных соперничать друг с другом. Эмоциональная логика спектакля выстроена с усилением пиковой точки конфликта именно в момент встречи Любаши и Марфы, что по режиссерскому решению является первой (подготовительной) кульминацией спектакля. Необычайно высоко режиссерское решение оценил Алексей Парин: «Потрясают сцены встреч Любаши с Марфой – в конце второго акта, когда Марфа выходит из дома, чтобы хоть как-то помочь горемычной, мающейся под окном женщине, а та вдруг осыпает ее руки, как руки святой – градом безудержных поцелуев. И в четвертом акте, когда Марфа обращается к убитой Любаше как к родной сестре или даже как к себе самой, уже нашедшей успокоение от земных горестей. В такие моменты как раз и вскрывается внутренняя суть драмы, которую сочинял Римский-Корсаков» [Парин, 2014, www].

Вырисованная пока на уровне личной трагедии, в последнем действии драма перенесется в центр политических событий, приобретая уже общенациональный характер. Вторая кульминация (кульминация в финале, в сцене безумия Марфы) выводит эмоциональное переживание из обстановки уютного семейного очага на совершенно иной уровень «политической арены», где решаются судьбы государства. Она получается менее экспрессивной в контексте демонстрации чувств, но вызывает наибольший эмоциональный отклик у зрителя по характеру испытываемых переживаний через узнаваемые «коды» политических технологий. Задав в первом действии смыслообразующие координаты общенационального уровня, режиссер переносится на уровень личных событий, достигающих значимости для всей страны в финале третьего действия.

Выявление дополнительных смыслов известного сюжета требует новых объемных мотивировок поведения, поступков, психологии, воплощенными артистами на сцене: «Мастерства режиссера, способного сделать из оперных певцов драматических актеров, у Чернякова не отнять. Он славится тщательным подбором солистов на роли» [Дудин, 2013, www]. Почти все рецензенты, писавшие о премьере, отмечали прекрасный исполнительский состав: Марфа – Ольга Перетятко, Любаша – Анита Рачвелишвили, Грязной – Йоханнес Мартин Кренцле, Малюта – Тобиас Шабель, Лыков – Павел Чернох, Бомелий – Штефан Рюгаме, Дуняша – Анна Лапковская, Собакин – Анатолий Кочерга, Домна Сабурова – Анна Томова-Зинтов¹. Наивысших оценок заслужили работы Аниты Рачвелишвили и Ольги Перетятко. Среди мужских партий наилучших отзывов критики удостоилась партия Грязного в исполнении Йоханнеса Мартина Кренцле. Рядом с молодыми солистами прекрасно смотрелись их старшие коллеги,

¹ Премьерный состав исполнителей.

дополнившие режиссерскую мысль «посконного русского лиризма»: Анна Томова-Синтова в партии Домны Сабуровой и Анатолий Кочерга в образе Василия Собакина.

Подобно исполнителям, всецело подчиненным режиссерскому замыслу выступил и оркестр под управлением маэстро Даниэля Баренбойма. Поддерживая и дополняя вокальные партии, оркестр нередко раскрывал и углублял психологическое действие в самостоятельных оркестровых эпизодах (увертюра, антракты, симфоническое интермеццо). Дирижерская трактовка музыкального материала, представленная дирижером в спектакле, «современила» партитуру Римского-Корсакова, сделав исторические номера декоративными, усилила акцент на психологической драме. «Невероятную чуткость Даниэля Баренбойма как дирижера ко всем прихотям режиссерской мысли» [Якубова, 2013, www] отметило множество критиков в своих рецензиях.

Заключение

Обратившись к опере Римского-Корсакова с ее красочными бытовыми сценами и выпуклыми, хотя и недостаточно глубоко разработанными в психологическом отношении характерами, режиссер значительно развил и углубил психологические характеристики главных героев на уровне личной драмы, создав достоверный контекст ее разрастания на общенациональный уровень. В режиссерском прочтении Дмитрия Чернякова «Царская невеста» – психологическая драма. Уходя от оперной условности, постановщик формирует реалистическую и даже натуралистическую концепцию ее развития. Расширяя круг ассоциаций за счет дополнительных смыслов и подтекстов, режиссеру удастся добиться эффекта наиболее полного и глубокого сопереживания свершившейся личной трагедии, приобретающей значение для всей страны. В спектакле отчетливо выражены черты социальной драмы: «Паразитирование мужской политической культуры на чем-то, что растет себе в резервате <...> идеально-женского – это, похоже, неизбежно. В конце концов, Малюта со товарищами согласился на эту кандидатуру не случайно. Ради чего нужна Марфа Грязному – ради того же нужна она и всей стране» [там же].

Вступая в диалог с традицией исторической интерпретации, авторская режиссерская версия «Царской Невесты», воплощенная Дмитрием Черняковым, по-своему переосмыслила идеи, заложенные в произведении, позволяя вскрыть музыкально-драматургические идеи творения Н.А. Римского-Корсакова, на двух уровнях – человеческом и общенациональном. Глубокое философское послание о недостижимости свободы в современном мире раскрывается режиссером через узнаваемый политический контекст. «“Царская” [Чернякова] – сложный, многодельный, тщательно сбалансированный, подчеркнута актуальный и по языку, и по политическим аллюзиям спектакль» [Ходнев, 2013, www], как нельзя лучше отражающий оригинальный замысел композитора через сложный и неоднозначный характер современной эпохи.

Библиография

1. Бирюкова Е. С царем в головах. Масс-медийные технологии как новая опричнина. Версия Чернякова // Colta.ru. 2013. 08.10. URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/730
2. Дудин В. Виртуальная трагедия // Играем с начала. Da capo al fine. 2013. 29.10. URL: <http://www.gazetaigraem.ru/a20201310>
3. Журавлев В. Дайте ему свободу! // ClassicalMusicNews.ru. 15.12.2014. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/dmitry_tchernyakov/
4. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
5. Парин А. Об опере «Царская невеста» // Радиопрограмма: И музыка, и слово. 2014. 27.12. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/musicword/15925-ob-opere-tsarskaya-nevesta>
6. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. Волшебная флейта. В поисках смысла. М.: Аграф, 1999. 464 с.
7. Плахотина Т.Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: дис. ... канд. искусств. СПб., 2013. 209 с.
8. Сати. Нескучная классика. [Видеозапись]. М.: Культура, 2010.
9. Ходнев С. «Царская невеста» Дмитрия Чернякова // Коммерсант. 2013. 20.12. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2369484>
10. Якубова Н. «Царская невеста» в Берлинской государственной опере // Независимая газета. 2013. 16.10. URL: http://www.ng.ru/culture/2013-10-16/100_nevesta.html

Transformation of the genre in the staging of the Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar's Bride* as a result of Dmitri Tcherniakov's directing interpretation

Anna V. Sayapina

Postgraduate,
sector of source study,
Russian Institute of Art History,
190000, 5 Isaakievskaya sq., St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: spb@artcenter.ru

Abstract

The article studies the staging of the Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar's Bride* by Dmitri Tcherniakov in the context of the director's interpretation. The author considers the transformation of the genre as a result of the director's interpretation of the classical operatic score in the contemporary development of musical theater. The stage production, performed at the Berlin Opera in 2013, represents a significant transformation of the figurative-conceptual sphere of N.A. Rimsky-Korsakov's work. The director decides the problem of the reliability of the plot, that occurred in the era of Ivan the Terrible, by "moving" it to other space and time coordinates. A profound philosophical message about the unattainability of freedom in the modern world is revealed by a recognizable political context. Turning to Rimsky-Korsakov's opera with its colorful everyday scenes and convex, although not deeply developed in psychological terms, the director has significantly developed and deepened the psychological characteristics of the main characters at the level of personal drama, creating a reliable context for its growth to the national level. In the directorial reading of Dmitri Tcherniakov *The Tsar's Bride* became a psychological drama. Departing from the opera conventions, the director forms a realistic and even a naturalistic concept of its development. As a result of director's interpretation, due to the allocation of the plot with new meanings and subtexts, the traits of social drama are distinctly expressed in the play. Entering into the dialogue with the tradition of historical interpretation, the director's version of *The Tsar's Bride*, embodied by Dmitri Tcherniakov, in his own way reinterpreted the ideas embedded in the work, allowing to open the musical and dramatic ideas of the creation of N.A. Rimsky-Korsakov on two levels: the human and the national one.

For citation

Sayapina A.V. (2017) Transformatsiya zhanra v postanovke opery "Tsarskaya nevesta" kak rezul'tat rezhisserskoi interpretatsii D. Chernyakova [Transformation of the genre in the staging of the Rimsky-Korsakov's opera *The Tsar's Bride* as a result of Dmitri Tcherniakov's directing interpretation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (3A), pp. 347-355.

Keywords

The Tsar's Bride, opera directing, musical theatre, interpretation, art, opera.

References

1. Biryukova E. (2013) S tsarem v golovakh. Mass-mediinye tekhnologii kak novaya oprichnina. Versiya Chernyakova [With the king at the head. Mass media technologies as a new oprichnina. The version of Tcherniakov]. *Colta.ru*. Available at: http://www.colta.ru/articles/music_classic/730 [Accessed 12/03/2017].

2. Dudin V. (2013) Virtual'naya tragediya [Virtual tragedy]. *Igraem s nachala. Da capo al fine*. Available at: <http://www.gazetaigraem.ru/a20201310> [Accessed 03/03/2017].
3. Il'in I.P. (1998) *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from the sources to the end of the century: the evolution of the scientific myth]. Moscow: Intrada Publ.
4. Khodnev S. (2013) "Tsarskaya nevesta" Dmitriya Chernyakova [*The Tsar's Bride* by Dmitri Tcherniakov]. *Kommersant*. Available at: <http://www.kommersant.ru/doc/2369484> [Accessed 16/03/2017].
5. Parin A. (1999) *Khozhdenie v nevidimyi grad: Paradigmy russkoi klassicheskoi opery. Volsheb-naya fleita. V poiskakh smysla* [Walking into the invisible castle: Paradigms of the Russian classical opera. Magical flute. In search of meaning]. Moscow: Agraf Publ.
6. Parin A. (2014) Ob opere "Tsarskaya nevesta" [On the opera *The Tsar's Bride*]. *I muzyka, i slovo* [Music and the word]. Available at: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/musicword/15925-ob-opere-tsarskaya-nevesta> [Accessed 14/03/2017].
7. Plakhotina T.Yu. (2013) "*Fal'staf*" Dzhuzeppe Verdi na russkoi stsene. *Doct. Diss.* [*Falstaff* by Giuseppe Verdi on the Russian stage. Doct. Diss.]. Saint Petersburg.
8. *Sati. Neskuchnaya klassika* [Satie. Not boring classic] (2010) [Video]. Moscow: Kul'tura TV.
9. Yakubova N. (2013) "Tsarskaya nevesta" v Berlinskoj gosudarstvennoj opere [*The Tsar's Bride* at the Berlin State Opera]. *Nezavisimaya gazeta* [Independent gazette]. Available at: http://www.ng.ru/culture/2013-10-16/100_nevesta.html [Accessed 09/03/2017].
10. Zhuravlev V. (2014) Daite emu svobodu! [Give him freedom!] *ClassicalMusicNews.ru*. Available at: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/dmitry_tchernyakov/ [Accessed 11/03/2017].