

БАРОЧНАЯ ОПЕРА КАК КИБЕРНЕТИ- ЧЕСКАЯ МАШИНА

Почему современные постановки барочных опер часто вызывают усталость, а их концертные исполнения, наоборот, все больший энтузиазм? Помогают ли нам инструменты вроде супертитров лучше понимать музыкальный театр или нарушают баланс между вербальными, музыкальными и другими составляющими оперы? За ответами на эти вопросы ТЕАТР. обращается к семиотике, полвека назад совершившей переворот в описании сценических искусств

«Что такое театр? Это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но, как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений. Особенность этих сообщений в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию одновременно от шести-семи

источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь), причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты)»¹.

Когда в 1963 году Ролан Барт отвечал на вопрос журнала *Tel Quel* о семиологическом характере сценического зрелища, он думал о драматическом спектакле, в первую очередь о той модели, которую предлагал Брехт. Но чем дальше он развивает свою мысль, говоря о полифонии, контрапункте, ритме, тем отчетливей перед глазами читателя возникает призрак оперы. Действительно, по количеству источников информационных сигналов (акустических, визуальных, вербальных) и сложности их сочетания опера вполне может претендовать на статус кибернетической машины премиум класса. Однако именно богатство и разнообразие сообщений, посылаемых со сцены в зрительный зал, делает оперу крайне уязвимой в том, что касается их взаимной корреляции или, если угодно, когерентности. Я намеренно использую этот физический термин, обозначающий согласованность нескольких волновых процессов, чтобы уйти

¹ Барт Р. Литература и значение. Пер. С. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 276.



от привычного критического словаря. Меня интересует не характер истолкования классических сочинений, будь то их радикальное переосмысление, осовременивание или обдуманый традиционализм, а степень корреляции различных частей сценического зрелища и получаемый в итоге эффект.

Для начала поясню, что я имею в виду под гергентностью и в чем ее отличие от интерпретации. Так, «Вертер» в давней постановке Бенуа Жако, показанный на сцене Парижской оперы в сезоне 2015/2016², безусловно сохраняет верность традиции. Исторический колорит обозначен одеждой персонажей (художник по костюмам Кристиан Гаск). А солнечный двор с деревянной скамьей и высокими воротами из первого акта, как и спартанская комната героя из последнего (художник-постановщик Чарльз Эдвардс) не только гармонируют с душевным состоянием протагонистов, но и передают важную для гётевского повествования идею сельской простоты. Отсутствие визуального экзотизма приближает историю к современности, в то же время не переступая через разделяющую их черту. Эту почти идеальную корреляцию информационных сигналов разрушает одна деталь: настоящий фонтан на сцене, журчание которого слышно сквозь оркестр. В отличие от «релаксирующей музыки», где шум волн и пение птиц вплетаются в инструментальную мелодию, добавление естественного звука к партитуре Массне создает эффект акустического остранения. Слушателю приходится блокировать часть звуковой информации, продолжая следить за инструментальной и вокальной интерпретацией оперы. Говоря языком семиотики, фонтан, назначением которого является усиление визуального сообщения «сельская идиллия», вторгается в систему, где действуют совершенно другие принципы кодировки, тем самым превращаясь в непреднамеренную помеху.

Современному оперному зрителю, вне зависимости от степени личной искушенности и характера постановки, требуется все большая выносливость, чтобы выдержать тот шквал сообщений, который обрушивается на него со сцены. Если ему хорошо известна партитура, он одновременно следит за музыкальной и драматической интерпретацией. Если он впервые слышит исполняемое произведение, то ему приходится читать супертитры (порой дающие и оригинальный текст, и его перевод) и соотносить их со сценическим действием. В редких ситуациях, когда действие радикально расходится с текстом, такой зритель-читатель напрямую сталкивается с от-

² Здесь и дальше я указываю не премьерные даты (оперные постановки держатся на сцене десятилетиями), а сезон, в который мне довелось их видеть.



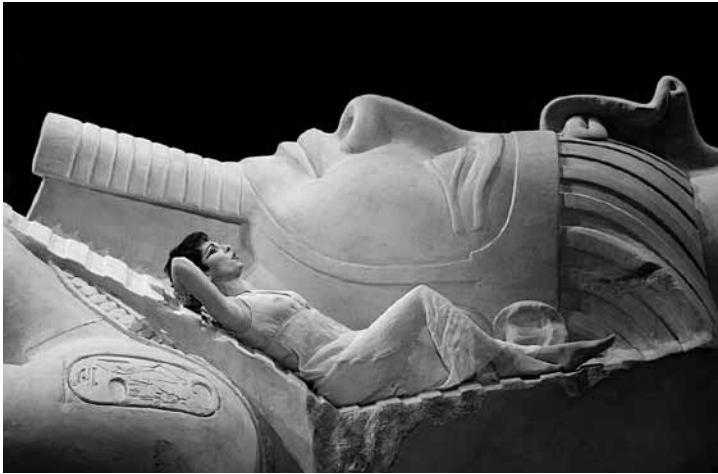
сутствием когерентности. Лично я наблюдала это только однажды на «Летучем голландце» в берлинской Дойче опер (сезон 2009/2010, режиссер Татьяна Гюрбака). Вагнеровская романтическая притча была переосмыслена как офисная драма, в результате чего вся морская тематика, центральная и для либретто, и для партитуры, настолько не имела отношения к видимому сюжету, выстраиваемому режиссером, что зрители растерянно заглядывали в буклеты с кратким изложением фабулы. В большинстве случаев режиссеры стараются избегать слишком явных расхождений. К примеру, в «Кармен» Каликсто Биейто, показанной на сцене Парижской оперы (сезон 2016/2017), действие перенесено во вторую половину XX века, что никак не влияет на суть конфликта, но позволяет наполнить спектакль сценами, которые, как деликатно сказано на сайте театра, «могут оскорбить чувствительность юных и неискушенных» зрителей. Открытое насилие, убийства — все это есть и у Мериме, и в либретто Мельяка и Галеви, другое дело, что Биейто делает их основным содержанием спектакля, в центре которого оказывается страшный в своем отчаянии дон Хозе (Роберто Аланья). Иными словами, «кибернетическая машина» Биейто отправляет публике когерентные сигналы, которые могут быть неприятны и тяжелы для отдельно взятого зрителя, но абсолютно понятны в силу своей системности.

У трех упомянутых мною опер есть ряд черт, объективно облегчающих зрительское восприятие: они хорошо известны публике и их музыкальный язык обладает (обманчивой) эмоциональной доступностью. Трудно не услышать в монологе *Die Frist ist um* душевную смуту главного героя «Летучего голландца», а в сцене гадания Кармен (*En vain pour éviter les réponses amères*) — трагическое предчувствие героини. Ситуация усложняется, когда речь идет о барочной опере с ее героическими сюжетами и менее привычной эстетикой. Мы можем сопереживать Вертеру, не вникая в точный смысл арии *Pourquoi me reveiller, ô souffle du printemps*, но чувства персонажей генделевского «Юлия Цезаря в Египте» — вернее, способ их музыкального выражения — не вполне соответствует привычной нам эмоциональной гамме. Что должна испытывать публика, слушающая великолепную переключку валторны и голоса в *Va tacito e pascosto*, помимо восхищения техническим мастерством (эту важнейшую для любителей музыки реакцию пока выносим за скобки)? Идентификация с Цезарем достаточно проблематична, особенно учитывая, что вербальная часть арии ограничивается двумя предложениями, содержащими моральную сентенцию («Охотник, выслеживающий добычу, двигается тихо и скрытно, а тот, кто задумал злое, не показывает коварства своего сердца»). Эти фразы повторяются на протяжении 6 минут. Для сравнения, знаме-



† «Летучий голладец», режиссер Татьяна Гюрбака

† «Кармен», режиссер Каликсто Биейто



нитая ария Вертера длится чуть дольше 3 минут и содержит в два раза больше текста (без учета повторов). Конечно, такое сопоставление некорректно с музыкальной точки зрения. Однако речь идет о сценическом произведении, где ритм и длительность передачи сообщений играют важную роль. Даже если считать, что язык барочной оперы нам столь же эмоционально доступен, как тот, что свойственен сочинениям Бизе или даже Вагнера (что мне представляется сомнительным), его насыщенность и скорость доставки информации существенно от них отличаются. И это, по-видимому, провоцирует режиссеров на умножение визуальных сообщений, что неизбежно сказывается на когерентности зрелища.

Прекрасным примером тому служит уже упомянутый генделевский «Юлий Цезарь» в постановке Лорана Пелли (Опера Гарнье, сезон 2012/2013). Занавес открывается с первыми тактами увертюры, на сцене — хранилище египетского музея с полураспакованными ящиками и стеллажами, заставленными античными бюстами разной степени сохранности. Снизу поднимается грузовой лифт с огромной статуей, обернутой в пластик; рабочие вкатывают ее внутрь помещения и снимают защитную пленку, скрывавшую знакомые черты, бюсты начинают стройно петь *Viva, viva il nostro Alcide*: на наших глазах Юлий Цезарь прибывает в Египет.

Театрализация увертюры, встречающаяся сейчас в самых разных постановках, задает правила восприятия зрелища. Хотя формально действие происходит в современном Египте, на что указывает одежда грузчиков, лифт, пластик и т. д. (художник Шанталь Тома), его локализация важна в историко-географическом, а не в политическом плане. Скажем, в давнем спектакле Питера Селларса (1990) или в показанной в 2012 году на Зальцбургском фестивале работе Моше Лейзера и Патриса Корье прибытие Цезаря на берега Нила осмыслялось как постколониальное противостояние американского империализма и арабской республики (хронологический перенос конфликта). У Пелли современность используется для обозначения дистанции между действием и зрителем. Персонажи — ожившие статуи — существуют в пространстве музея, и таким же музейным артефактом является сочинение Генделя, впервые исполненное в 1724 году. Эта дистанция открывает пространство для иронии, совершенно невозможной при буквальной проекции сюжета на современную реальность. Когда в постановке Лейзера и Корье чужеземному победителю (Андреас Шолль) вручают отрубленную голову врага, окровавленную и страшную, то его начинает рвать от ужаса. Физиологическая реакция подчеркивает объективно чудовищную природу происходящего, как бы заслоняемую престижем легендарных имен (Помпей, Цезарь, Клеопатра) и красотой генделевской

† «Кармен» Каликсто Биейто

† «Юлий Цезарь», режиссер Лоран Пелли

музыки. В отличие от фонтана в «Вертере», этот звук намеренно вторгается в партитуру. Напротив, в Опера Гарнье сидящему внутри музейной витрины Цезарю (Лоренс Заззо) на тележке привозят гигантскую мраморную голову Помпея, тем самым наглядно реализуя метафору величия и одновременно подчеркивая условный характер происходящего.

Однако уже к концу первого действия эта игра с дистанцией становится навязчивой, а посылаемый ею сигнал — невнятным. Зачем во время пресловутой *Va tacito e nascosto* Цезаря и Птолемея (Кристоф Дюмо) снова сажают в музейные витрины? Из зрительного зала это кажется, с одной стороны, ненужным напоминанием о том, что перед нами не живые люди, а древние артефакты, а с другой — способом наполнить 6 минут сценического времени непрерывным движением (Цезарь то заходит в витрину, то выходит из нее, садится, встает, грозит Птолемею; служащие музея то включаются в игру, изображая воинов, то возвращаются к своим обязанностям). Другое дело, что при просмотре видеозаписи, фиксирующей крупные планы, мимика Заззо и Дюмо позволяет связать слова арии с жестами и делает присутствие на сцене стеклянных клеток более или менее иррелевантным. Но тогда возникает вопрос, в наше время становящийся все более актуальным: кто является истинным получателем сценических сообщений — живой, а потому несовершенный глаз зрителя или объектив камеры?

Постепенная утрата когерентности заставляет видеть в режиссерском замысле серию «кончетти», то есть ряд вычурных метафор. Так, во втором действии мы как бы переходим в другую часть экспозиции, на сей раз посвященную искусству XVIII века, и опера становится своеобразной «ночью в музее». Клеопатра (Сандрин Пио) в образе галантной пастушки спускается к Цезарю с огромного пейзажного полотна (ария *V'adogo pupille*), а разгневанный Птоломей (сохранивший присущие ему исторические одежды) пытается разбить другую картину, которую в последний момент перехватывает служитель музея (ария *Si spietata il tuo rigore*). Опять-таки, на видеозаписи спектакля видно, что это — женский портрет, то есть жест Птолемея связан со словами арии, но из зала он кажется бессмысленным вандализмом. Сообщения перестают доходить до непосредственного получателя.

Я намеренно не говорю об уровне исполнительского мастерства. Об этом достаточно много писали оперные критики. Кроме того, при желании можно посмотреть видеозапись спектакля 2011 года, когда «Юлий Цезарь» в интерпретации Пелли вошел в репертуар Опера Гарнье. Меня интересует эффективность конкретной «кибернетической машины», измеряемой ее способностью к формированию того, что Барт называет конечным или ретроспективным смыс-

лом³. И тут приходится признать, что хотя работа Пелли остроумна и обаятельна, предлагаемые ею решения не имеют кумулятивного эффекта. Экскурсия Цезаря, Птолемея и Клеопатры по историческим эпохам занимательна для глаза и формально оправдана (раз мы в музее, то можем переходить из зала в зал и оказаться во «времени композитора»), но в буквальном смысле ничего не значит.

Это особенно заметно, если сравнить путешествие во времени персонажей «Юлия Цезаря» с аналогичным приемом, использованным Кристофом Лоем в его интерпретации генделевской «Альцины». Спектакль был показан в сезоне 2017/2018 в Театре на Елисейских полях (Théâtre des Champs-Élysées). Компактное сценическое пространство было поделено на две части: верхнюю, представляющую театральные подмостки, и нижнюю, обозначающую нехитрую машинерию — подъемник, тросы и т. д. (художник-постановщик Йоханнес Лайакер). Действие начинается наверху, когда Альцина (Чечилия Бартоли) и Руджеро (Филипп Жарусски) являются на сцене во всем великолепии нарядов эпохи, как бы воскрешая церемониальный блеск придворного театра эпохи барокко. Но затем яркие одежды сменяются на темные (художник по костюмам Урсула Рензенбринк), а персонажи все чаще оказываются внизу, пока верхняя сцена не исчезает совсем. В последнем действии перед нами исключительно изнанка кулис и люди в современных костюмах, а от роскоши мира Альцины остается один манекен в пышном платье. Эта перемена прочитывается и как визуальная метафора разоблачения злоторной магии волшебницы, и одновременно как постепенное избавление от ненужной визуальной мишуры, когда на сцене полновластно царит голос — в особенности когда это голос Чечилии Бартоли.

Такое визуальное решение менее эффективно, чем многочисленные перемены в спектакле Пелли, но в итоге более эффективно. Безусловно, когда в первом акте «Юлия Цезаря» мы видим фрагменты гигантских античных статуй — к примеру, поверженный торс фараона, на котором восседает Клеопатра, — они выполняют не толь-

³ Ср.: «Стремятся ли они (знаки, из которых состоит театральное произведение — М. Н.) совместно к одному и тому же смыслу? Как они связаны (нередко через весьма большие временные интервалы) с конечным смыслом пьесы — своего рода ретроспективным смыслом, который не заключен в последней реплике, но становится ясным лишь после окончания спектакля?» (Барт Р. Литература и значение. С. 277).



ко декоративную функцию. Их присутствие характеризует Египет, в котором правит Птоломей, как измельчавшее, упадочное царство, не сравнимое по своим масштабам с древним. Однако это сообщение никак не суммируется с теми информационными сигналами, которые подает картинная галерея из второго акта. Можно сказать, что оба визуальных образа работают скорее проспективно, сразу по поднятии занавеса посылая сильный сигнал, который затем сходит на нет.

И вот тут возникает вопрос, лишь косвенно связанный с режиссерской концепцией. В какой мере смысловая нагрузка каждой конкретной сцены зависит от того, что зритель теперь точно знает, что произносят персонажи? Если обратиться к оперным постановкам 1980-х или начала 1990-х годов, когда использование супертитров еще не стало нормой, не было ли в них более выраженной когерентности, обусловленной необходимостью согласовать происходящее на сцене с краткой фабулой, изложенной в программке? Мой зрительский опыт, к сожалению, недостаточен, чтобы делать столь далеко идущие выводы. Тем не менее позволю себе пару предположений.

Одна из отчетливых тенденций последних десятилетий — активное введение дополнительных персонажей, которое отнюдь не ограничивается барочной оперой. Скажем, в уже упоминавшейся «Кармен» Биейто важная роль принадлежит цыганскому барону, появляющемуся во время увертюры и остающемуся в центре действия до самого конца. В «Юлии Цезаре» количество работников музея приближается к числу солистов, а в «Альцине» Лоя, несмотря на очевидный недостаток места, на сцене постоянно находится ошипанный и потрепанный купидон (Барбара Гудман). Однако самым ярким примером увеличения оперного народонаселения можно считать «Альцину» Кэти Митчелл (совместная постановка фестиваля в Экс-ан-Провансе и Большого театра, сезон 2017/2018). Сценическое пространство этого спектакля тоже поделено по горизонтали плюс разбито на отсеки — три в нижней части и один (или полтора) в верхней (художник-постановщик Хлоя Лэмфорд). Но, в отличие от версии Лоя, основное действие сразу сосредоточено на нижней сцене. Когда Альцина (Хизер Энгебретсон) переходит из центрального светлого отсека в темный боковой, то как бы обретает свой подлинный облик, превращаясь в старуху (Татьяна Владимирова). Аналогичную метаморфозу претерпевает Моргана (Анна Аглатова), у которой тоже есть скрываемое альтер-эго (Таисия Михолап). Помимо этих мрачных фигур Альцину сопровождает несколько одинаково одетых служанок. В целом вместо шести солистов по сцене — вернее, по четырем выгородкам — ходит четырнадцать персонажей, чья идентичность не всегда очевидна. Такое умножение сущностей, по-видимому, было бы невозможно без супертитров, которые освобождают зрителя от необходимости сосредото-

† «Альцина», режиссер Кристоф Лой

† «Альцина», режиссер Кэти Митчелл

тачиваться на дешифровке основной сюжетной линии.

Конечно, присутствие супертитров способно усиливать путаницу, как это было в случае «Летучего голландца» Татьяны Гюрбаки. Слуховое восприятие текста существенно отличается от зрительного: одно ориентировано на общий смысл, второе — на детали, тем самым акцентируя расхождение между постановкой и либретто. Но, как правило, супертитры становятся своего рода вербальным каркасом, на котором держится спектакль. Даже когда опера исполняется на языке, понятном для аудитории, как это было с парижскими «Кармен» и «Вертером», реакция зала показывает, что значительная его часть реагирует на реплики (речитативы) персонажей тогда, когда они высвечиваются над сценой. Отчасти это обусловлено интернациональным характером и труппы, и публики, но в большей мере — привычкой к супертитрам. Современный оперный зритель может слушать звучание голоса и оркестра, не вслушиваясь в слова, которые сами возникают перед его глазами, причем часто в английском переводе, что нивелирует многоязычие оперы.

Можно возразить, что разделение звука и смысла в принципе свойственно этому жанру, и нам всем приходилось сталкиваться с ситуациями, когда солисты вместо фраз на неизвестном им языке воспроизводят имитирующий их набор гласных и согласных. Кроме того, вербальная составляющая опер обычно скудна, особенно в случае барочных сочинений. Если вспомнить неоднократно упоминавшуюся арию Цезаря *Va tacito e nascosto*, то в ней чуть больше дюжины значимых слов (минус предлоги, союзы и т. д.). Действительно, лексическая бедность и звукоподражание образуют единый комплекс, объективно утверждающий превосходство музыки над словом. Это относится не ко всем операм, поскольку из любого правила есть исключения. Но в основном вербальная часть служит подспорьем для музыкальной: скажем, лексемы *tacito*, *nascosto*, *preda*, *astuto*, *cacciator*⁴ почти не нуждаются в том, чтобы между ними были установлены грамматические и семантические связи, которые заменяет мелодический ряд. Они метафорически обозначают направление мысли и сопряженной с нею эмоции. Когда благодаря супертитрам эти слова становятся видимыми и переведенными на понятный язык, баланс между эксплицитным (вербальным) и имплицитным (музыкальным — инструментальным и вокальным) смыслами смещается в пользу первого. Так создается начальная предпосылка для нарушения когерентности:

4 «*Va tacito e nascosto, / quand' avido è di preda, / l' astuto cacciator*» («Хитрый охотник, алчно преследующий добычу, ступает тихо и скрытно»).

в сущности, наращивание количества персонажей и интенсивности действия можно рассматривать как (осознанную или бессознательную) попытку замаскировать этот дисбаланс.

В одном из первых «культурологических» эссе об опере, которое было написано вскоре после появления этого жанра во Франции, Сент-Эвремон настаивал на неизбежном сенсорном пресыщении зрителя, ведущем к состоянию усталости и томления:

[...] волшебство это быстро приедается, ибо там, где почти нет пищи для ума, чувства, подпавшие под власть непривычного удовольствия, вскоре приходят в томление, и увлеченный взгляд устает следовать за переменами⁵.

В сущности, речь идет об отсутствии когерентности. Музыка и театральная машинерия не усиливают воздействие слова (Сент-Эвремон был поклонником корнелевской трагедии), а как бы заглушают его, лишая интеллектуального содержания. В последующие три столетия этот эффект оперы вошел в число ее жанровых признаков. Сегодня, когда текст становится частью зрелища, публика, по-видимому, снова сталкивается с ощущением перенасыщения, на сей раз информационного. «Кибернетическая машина» набирает обороты, и не случайно в последнее время все более популярными делаются концертные исполнения.

5 Сент-Эвремон Ш. де. Письмо господину де Бэкингеу об опере // (He) музыкальное подношение, или *Allegro affettuoso*: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 93.