Сергей Стахорский

Прототекст и метатекст в театральном нарративе

(на материале постановок оперной классики)

Всякий спектакль являет собой художественный текст, основанный на драматургии. Оперный опирается на музыкальную драматургию, записанную в партитуре нотами и литерами. Партитура оперы служит музыкально-словесным прототекстом, претворяемым в спектакле в театральный нарратив.

В ходе создания оперного представления реплики персонажей, сочиненные композитором-драматургом и либреттистом, звучат голосами актеров-певцов; зримыми делаются ремарки – в мизансценах и жестах, в костюмах, декорациях и проч. Сегодня в оперных постановках довольно часто размыкается связка *прототекста* и сценического текста, образующего спектакль. Инсценируемый *прототекст* прирастает дополнительным *метатекстом*, как правило, сочиненным режиссером.

Метатекст – термин лингвистики, филологии и искусствознания, применяемый к разным сферам культурной деятельности. В речи метатекстуальные вкрапления поясняют или уточняют высказывание и сопровождаются оборотами «итак», «таким образом», «короче говоря», «иными словами»[1]. Форму текста в тексте исследовал Ю.М. Лотман на материале литературы, живописи и кино: в романе или повести это вставная новелла; в пьесе – сцена, построенная как театр в театре; в игровом фильме – врезки документальных кадров. Метатексты демонстрируют полотна, в которых имеется зеркало с отраженными в нем фигурами и вещами[2].

Зеркальное отражение, заключенное в раму, вырезанное из окружающего пространства, действительно, смотрится как картина в картине. Метатекстом служит распространенный образ византийских и русских икон: раскрытая книга с начертанными на ее страницах письменами. Сюда же относится изображение картины внутри живописного или экранного произведения[3].

В живописи метатекстуальный слой образуют также анаморфоз и комментирующие надписи; в немом кино – титры, особенно те, которые, как в фильмах Гриффита, содержат пространные сообщения[4].

Во всех своих формах метатекст остается вставным, обособленным, сепаративным компонентом, встроенным в основной текст и его осмысливающим[5]. Это свойство можно наглядно показать на примере анаморфоза, запрятанного в картине Гольбейна «Послы». Странный и непонятный диск, расположенный в нижнем поле холста, на первый взгляд, никак не вяжется с изображением. Если, однако, приблизиться к холсту вплотную и посмотреть на диск под острым углом, обнаружится ключ к семантике картины[6].

Метатекст комментирует и поясняет предмет отображения. В картине Хусепе Риберы *La mujer barbuda* (1631) рядом с фигурами супругов Вентура расположена плита с надписью, повествующей о произошедшем



Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1533. Фрагмент картины и развертка диска из ее центра.

с ними несчастье. На полотне Рене Магритта «Вероломство образов» (*La trahison des images*, 1929) мы видим курительную трубку и под ней фразу: *Ceci n'est pas une pipe* («Это не трубка»). Нарисованная трубка, в самом деле, лишь образ, *image*, который нельзя взять в руки и использовать по назначению.

Метатекстуальность цитатна. Узнаваемыми метацитатами переполнены артефакты художественного модернизма: от Марселя Дюшана, пририсовавшего Джоконде усики и бородку, до Энди Уорхола с его трафаретами и коллажами.

Главный принцип сценического метатекста – коллаж, что в переводе с французского означает «наклейка». Метатекст именно наклеивается на прототекст произведения. Эти наклейки привносят в фабулу новые сюжетные обстоятельства, изменяют пространственные и временны́е координаты, корректируют поступки персонажей и их переоценивают.

В истории музыкального театра известны случаи, когда оперная партитура подвергалась переделке на основе другого либретто. В 1935 г. Мейерхольд предпринял «пушкинизацию» «Пиковой дамы» Чайковского: для постановки он использовал новое либретто, соответствующее фабуле повести Пушкина. В 1977 радикальную переделку «Пиковой дамы» осуществили А.Г. Шнитке и Ю.П. Любимов[7].

Но нас интересуют не переделки, а прежде всего, постановки, в которых прототекст оперы (музыкальный и словесный) сохранен без существенных изменений. Случаются купюры, но они имеют место и в традиционных спектаклях.

Рассматриваемые постановки противостоят театральной традиции, представители которой следуют правилу, сформулированному Б.А. Покровским: «Нельзя навязывать опере образы извне»[8]. Режиссеры альтернативного направления как раз используют в своих спектаклях образы, почерпнутые извне, взятые, так сказать, со стороны, и конструируют из них сценический метатекст.

Он ставит персонажей в новые ситуационные условия. Второй акт оперы Вагнера «Летучий голландец» начинается хором девушек за прялками: «Колесо живей работай, веселей гуди, кружись». В спектакле Петера Конвичного (2004, Большой театр) сцена происходит в фитнес-клубе, и крутят девушки колеса велосипедов. А героиня спасает Голландца, взорвав пороховую бочку, – согласно либретто, она бросается в море.

Нынешние режиссеры не любят арии, построенные как внутренний монолог героя: обычно их исполняют у рампы, и выглядят они концертным номером. Сегодня такие арии довольно часто ставятся как разговор с молчащими собеседниками, что создает иную ситуацию: речь, обращенная к самому себе, переадресована другим лицам.

Метатекст производит деконструкцию исходного сюжета, изменяет место и время действия. Джонатан Миллер перенес действие оперы Верди «Риголетто» в современный Нью-Йорк, превратив Герцога Мантуанского в крестного отца итальянской мафии, владеющего на Манхэттене рестораном, в котором Риголетто служит барменом (1982, *Covent Garden*, Лондон). Персонажей оперы Доницетти «Любовный напиток» Миллер переселил из живописной Страны басков в унылые прерии Дикого Запада, а местом событий сделал бензоколонку, стоящую на перекрестке проселочных дорог (2006, *New York City Opera*).

Изменение хронотопа первоисточника влечет за собой травестию – переодевание сцены (костюмов и декораций) в стиле избранных режиссером исторического времени и культурного пространства. Прием сам по себе не новый, широко используемый в театре XX в. и предыдущих столетий. Новым является его сочетание с привнесенными в произведение сюжетными обстоятельствами.

Л.А. Додин в спектакле «Пиковая дама» (1998, *Nationale Opera*, Амстердам; 2012, *Grand Opéra*, Париж; 2015, Большой театр), как и

Мейерхольд в постановке 1935 г., переместил фабулу из екатерининской эпохи в пушкинскую (сюжетное время повести), но в отличие от Мейерхольда, не ломал партитуру: лишь несколько реплик переданы от одного персонажа другому. У Додина место действия – палата сумасшедшего дома, в которой содержится потерявший рассудок Герман. На протяжении всего спектакля он почти не отходит от больничной койки, где его навещают остальные персонажи. Они – его воспоминания, кошмары и галлюцинации, его мучительный флешбэк.

Метатекст дополняет сценическое действие персонажами, отсутствующими в партитуре, иногда возлагая на них весьма ответственную роль. В спектакле Стефана Герхайма «Пиковая дама» (2016, *Nationale Opera*; 2019, *Covent Garden*) главный герой – сам Чайковский[9]. Режиссер вплетает в спектакль факты биографии композитора, не упуская интимные обстоятельства его жизни. Местом сценических событий сделан кабинет Чайковского, где он сочиняет «Пиковую даму», и где собираются все персонажи оперы. Кабинет с книжными стеллажами и роялем, стоящим посередине, будет Летним садом и Зимней канавкой. Тут состоится маскарад. У рояля сыграют пастораль, а дальше рояль станет гробом, в который положат тело Графини, и трибуной, с которой Герман произнесет речь: «Что наша жизнь? Игра».

Хозяин кабинета, Чайковский, не покидает его на протяжении всего спектакля. Он постоянно в движении: дирижирует, раздает артистам листы партитуры и им аккомпанирует, а то вдруг, схватив гусиное перо, начинает судорожно записывать музыку, звучащую в его голове. В происходящее Чайковский включается и как его прямой участник, выступая в партии Елецкого.

Традиционный герой постановок «Пиковой дамы» – Герман, его соперник в любви к Лизе Елецкий – антигерой. В спектакле Герхайма, скорее, наоборот. Герман, человек страстей, неспособный их скрывать, доведенный страстями до безумия, – антипод Чайковского, по натуре чеховского интеллигента, привыкшего чувства держать в узде.

Герман мучает Чайковского и глумится над ним. Чайковский же его любит и ненавидит: пытается уберечь Лизу и Графиню, а в финале протягивает ему пистолет. Тот стреляет себе в грудь, но убитым оказывается Чайковский.

Один из первых режиссеров, применивший в оперной постановке сценический метатекст, – Патрис Шеро. В спектакле «Кольцо Нибелунга» (1976, *Bayreuther Festspiele*) он одел персонажей мифа по моде сере-

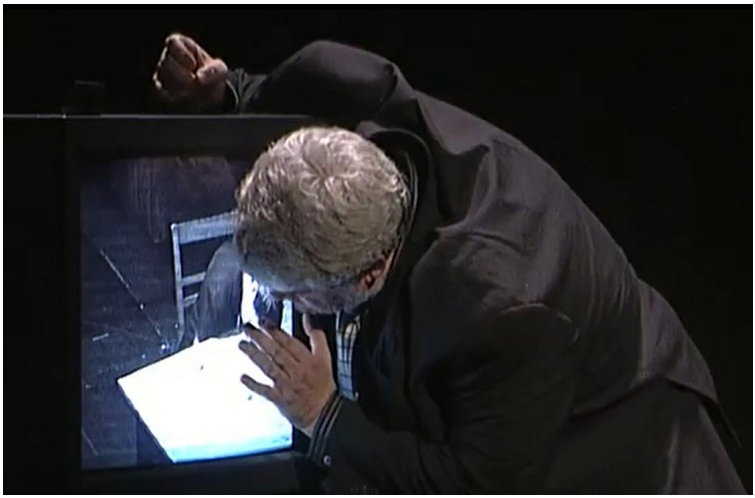


«Пиковая дама». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер Л. Додин. 2015

дины XIX в.: в смокинги, сюртуки, кожаные куртки и драповые пальто с меховыми воротниками. Режиссер использовал культурные символы той эпохи. В его спектакле боги ведут спор об участи Вельзунгов около раскачивающегося маятника Фуко, утес валькирий напоминает «Остров мертвых» Бёклина, а Валгалла – фасад Байрёйтского театра, к 100-летию которого постановка была приурочена.

Шеро интерпретировал «Кольцо Нибелунга» как притчу об эпохе промышленной революции и первоначального накопления капитала. К такому прочтению режиссера побуждали некоторые высказывания самого Вагнера: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим страшный образ призрачного владыки мира»[10].

Вокруг постановки Шеро разразилась целая баталия – «Байрёйтская битва» (как был озаглавлен репортаж немецкого журнала *Spiegel* [11]). Сегодня, пересматривая запись спектакля, трудно оценить вызов, брошенный режиссером. Возможно, зрителям казалось, что Шеро поставил Вагнера чересчур прозаично. В спектакле валькирии, слетевшиеся на поле брани, чтобы сопроводить в Валгаллу павших героев, таскают по сцене трупы и складывают их штабелями, точно дрова. Русалки прячут клад между турбинами гидростанции и одеты, как труженицы квартала



«Валькирия». *Staatsoper*. Штутгарт. Сцена из спектакля.
Режиссер К. Нелл. 2007

«красных фонарей», что некоторым образом объясняет домогательства Нибелунга и его месть, вылившуюся в похищение золота Рейна.

Томас Манн усматривал великое открытие Вагнера в том, что он соединил две несовместимые, казавшиеся враждебными друг другу силы: психологию и миф[12]. Формула многих современных прочтений Вагнера (и не только), – психология и быт. Чтобы раскрыть психологию, создатели спектаклей жертвуют мифом: его заменяет быт.

Режиссеры погружают действие в повседневную среду и наполняют его узнаваемыми деталями, само использование которых балансирует на грани фарса. Так, в постановке «Валькирии», осуществленной Кристофером Неллом (2007, *Staatsoper*, Штутгарт), преследуемый Зигмунд появляется в шортах и майке, будто заглянул в дом Хундинга после утренней пробежки. Хундинг, придя со службы, вручает Зиглинде пакет с антрекотами: та жарит их на электроплитке. Вотан (старичок в тренниках с лампасами, вместо копья у него прутик, каким отгоняют комаров) передвигает шахматные фигуры, изображающие героев Валгаллы. Заключительная сцена («Утес валькирий») происходит в помещении с облупленными стенами, разделенном на две комнаты: в одной под прицелом видеокамеры сидит подследственная Брунгильда, в другой у монитора – следователь-отец. Исповедь непокорной валькирии Вотан

выслушивает равнодушно, листая свежую газету и потягивая виски. Когда же осознает, что ничего уже не исправить, что прощается он с дочерью навсегда, дрожащей рукой гладит экран монитора и целует его. Психологическая достоверность этого и других подобных эпизодов оправдывает чересчур современный антураж, даже сковородку с антрекотами, более всего возмутившую критиков.

Нередко метатексты вызваны ассоциациями и превращают спектакль в подобие популярной настольной игры *Dixit* (отечественный вариант известен под названием «Имаджинариум»).

Игру в ассоциации затевает Роберт Карсен с оперой «Риголетто» (2014, Большой театр). Мантуанское герцогство режиссер сжал до размеров передвижного цирка, в котором заправляет Герцог (это, надо полагать, его фамилия), а Риголетто работает клоуном. Там же, в цирке, Риголетто живет, занимая маленький фургончик, и в нем прячет свою дочь Джильду от сластолюбивого хозяина. На арене и под куполом цирка разворачиваются все события.

Свое решение Карсен объяснял тем, что опера и цирк сопряжены с физическими рисками. Чтобы зритель в полной мере их оценил, режиссер заставил Джильду исполнять рискованную арию *Nome di lui sì amato*, раскачиваясь на трапеции, поднятой высоко над сценой.

Ассоциация – важный момент в формировании художественного замысла. В этой связи можно напомнить хрестоматийный рассказ Станиславского о работе над образом Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В поисках образа Станиславский пересмотрел множество рисунков и фотографий, запечатлевших разных персон, схожих с персонажем Островского, но *своего* Крутицкого нашел, увидев однажды покосившийся и обросший мхом флигель. Увиденное подсказало внутреннюю пластику роли. Станиславскому, однако, не пришло в голову заказать костюм в виде замшелого флигеля. Ныне ассоциация делается предметом буквального изображения.

Алвис Херманис усмотрел в опере «Трубадур» ассоциативную связь с шедеврами ренессансной живописи и поместил героев Верди в современный музей, залы которого заполнены картинами эпохи Возрождения (2014, *Salzburger Festspiele*). Ночью, когда музей покидают посетители, полотна оживают. По темным залам опустевшего музея идет ночной сторож. Свет фонаря, который он держит в руках, падает на портрет рыцаря в доспехах, и сторож, мгновенно сменив платье, превращается в графа ди Луна, влюбленного в Леонору и ею отвергнутого.

Леонора же появляется в строгом костюмчике музейной смотрительницы и в арии *Tacea la notte placida* рассказывает подруге, тоже работнице музея, о любви к трубадуру, чей портрет висит на стене. В конце арии она предстает уже в старинном платье испанской сеньоры: на свидание к ней из картины выходит трубадур.

В современном музее разворачивается «Путешествие в Реймс» Россини (2015, *Nationale Opera*; 2017, *Teatro dell'Opera di Roma*; 2018, Большой театр). Основной прием режиссера Дамиано Микьелетто – цитата, почерпнутая из произведений изобразительного искусства и рассчитанная на узнавание публикой. По сцене блуждают фигуры, сошедшие с великих полотен: инфанта Маргарита с картины Веласкеса, Юдифь с отрубленной головой Олоферна – творение Джорджоне, герцогиня Альба с собачкой – кисти Франсиско Гойи, Танцовщица Эдгара Дега, Ван Гог с отрезанным ухом, экстравагантная Дора Маар работы Пабло Пикассо. Между этими фигурами снует смешной человечек, соскочивший с рисунка Кита Харинга, художника американского поп-арта.

Действующие лица оперы Россини – служители отеля «Золотая лилия» и постояльцы, направляющиеся в Реймс на коронацию Карла X (опера написана для коронационных торжеств 1825 г.). В спектакле они сделались сотрудниками пинакотеки и героями доставленных туда полотен. Последние вступают в действие, выбравшись из контейнеров для перевозки художественных раритетов. Оглядев себя, они обнаруживают, что не совсем одеты (на них лишь исподнее) и пытаются раздобыть одежду. По ходу дела они смешиваются с посетителями музея и заводят с ними знакомства. Кавалер при помощи шпаги добывает себе штаны и ухаживает за молоденькой художницей, делающей зарисовки полотен. Мадам Икс с картины Джона Сарджента обмазывает черной краской реставратора, который подновлял ее портрет. Оживают мраморные статуи Антонио Кановы. Сойдя с пьедестала, они кружатся в хороводе. Все эти сценки складываются в сквозной метасюжет, лежащий поверх прототекста оперы.

Герои Россини не смогли попасть в Реймс по причине транспортного коллапса. А вот в спектакле им определенно повезло. От служителей музея они получают, наконец, одежду – роскошные платья и шляпы с перьями, и, надев их, занимают места внутри живой картины, воспроизводящей полотно Франсуа Жерара «Коронация короля Карла X» (1827). Оказавшись внутри картины, герои достигли цели своего путешествия, а опера получила эффектную сценическую развязку.



Франсуа Жерар. Коронация короля Карла X. 1827

Постановка «Путешествия в Реймс» на фестивале в Пезаро намного лаконичнее. Метасюжет данного спектакля разворачивается там же в Пезаро, городке курортном и музыкальном, где каждое лето проходит *Rossini Opera Festival* и работает *Accademia Rossiniana* – школа молодых оперных певцов. Исполнители – выпускники этой школы, которым режиссер Эмилио Саджи предложил сыграть самих себя и показать приобретенное в академии вокальное и актерское мастерство. Они демонстрируют его на пляже, расположившись под зонтиками-грибами. Главным испытанием становится сложнейший ансамбль для 14 солистов *Gran pezzo concertato*, во время исполнения которого артисты переодеваются, меняя пляжную экипировку на вечерние платья, необходимые для финала, где звучит королевский гимн.

Сюжет собственного сочинения положили поверх оперы Верди «Сицилийская вечерня» режиссеры Стефан Герхайм и Арно Бернар: первый – в *Covent Garden* (2013), второй – в Мариинском театре (2017). Обоих режиссеров явно не увлекала историческая фабула оперы: восстание сицилийцев в 1282 г. против французов, завладевших островом. Сюжетное время первого спектакля – девятнадцатый век, второго – двадцатый.

Используя прием театра в театре, Герхайм местом событий сделал парижскую *Grand Opéra*, где «Сицилийская вечерня» впервые была



«Путешествие в Реймс». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Микьелетто. 2018

поставлена (1855 г.). В спектакле основная коллизия разворачивается между артистами и публикой, состоящей в основном из офицеров, которые всячески притесняют и унижают артистов, чем провоцируют их на вооруженный мятеж.

Спектакль Герхайма начинается прологом-пантомимой, исполняемым под музыку увертюры. В балетный класс, где ведет репетицию хореограф, вваливается ватага пьяных офицеров. Они насилуют балерин и избивают хореографа. Среди насильников – Ги де Монфоро: по сюжету Верди и либреттиста Скриба – французский наместник и главный враг сицилийцев. Хореограф же оказывается Прочидой, предводителем повстанцев. Присочиненный режиссером пролог должен, по-видимому, подвести к завязке оперы (Монфоро узнает, что у него есть сын, рожденный сицилийкой) и прояснить взаимоотношения героев: почему сицилийка скрыла от Монфоро рождение сына и воспитала его в ненависти к французам; где был Прочида перед тем, как появиться в начале второго акта с проникновенной арией *O patria, o cara patria*.

Режиссеры довольно часто иллюстрируют увертюру сценическими пантомимами или кинокадрами, обозначающими новый хронотоп, внесенный в оперу. Постановка Арно Бернара (Мариинский театр, 2017) тоже имеет пролог. Во время увертюры на экране мелькают кадры хро-

ники, указывающие, что на сей раз сицилийская вечерня случится в США времен «сухого закона». Сицилийцы в спектакле становятся членами мафиозного клана, промышляющего бутлегерством, а французы превращаются в нью-йоркских копов, крышующих теневой рынок.

Ветхозаветный сюжет оперы Верди «Набукко» режиссеры часто относят к XX в. и связывают его с трагедией Холокоста: постановки Гюнтера Крамера (2001, *Wiener Staatsoper*), Даниэле Аббадо (2013, *Teatro alla Scala*) и др. Арно Бернар перенес «Набукко» в эпоху Рисорджименто (2017, *Arena di Verona*). Местом действия здесь становится *Teatro alla Scala*: его сцена и зрительный зал, а также расположенная перед ним площадь. В этом театре в 1842 г. состоялась премьера оперы, имевшая сильный общественный резонанс. У современников Верди судьба древних иудеев, лишенных родины, оказавшихся в вавилонском плену, ассоциировалась с борьбой итальянцев за освобождение от австрийского владычества. Гимном Рисорджименто стал хор иудейских пленников *Va, pensiero*.

Театральные метатексты обычно наполнены разного рода отсылками и ссылками – историческими и культурологическими. Выбор места действия в спектакле Бернара связан не только с первой постановкой «Набукко»: здесь содержится отсылка к событиям 18–22 марта 1848 г., вошедшим в историю под названием *Cinque giornate di Milano* («Пять дней Милана»). В ходе пятидневного восстания город был освобожден от австрийцев: их 15-тысячная армия бежала и окопалась в Вероне. Оттуда, собрав силы, двинулась на восставший Милан и его захватила. Наслоение событий Рисорджименто на сюжет «Набукко» изменило роли главных персонажей. В спектакле они – артисты, исполняющие оперу на премьере 1842 г., и одновременно участники «пяти дней» 1848-го: вавилонский царь – австрийский император, первосвященник Иерусалима – предводитель миланских повстанцев и т.п. Прием театра в театре, положенный в основу постановки, содержит цитату из фильма Лукино Висконти «Чувство» (*Senso*, 1954), сюжет которого также относится к эпохе Рисорджименто. В спектакле, как и в фильме, по ходу исполнения оперы Верди (у Висконти это «Трубадур») карбонарии разбрасывают с галерки зеленые, белые и красные листовки (цвета итальянского триколора): они разлетаются по залу и падают на головы австрийских офицеров, сидящих в партере.

Как театр в театре ставит Дмитрий Черняков оперу Чайковского «Иоланта» (2016, *Grand Opéra*). История слепой принцессы, прозревшей,

когда в ней пробудилось желание видеть свет, показана в виде домашнего спектакля, разыгранного накануне Рождества в доме доктора Штальбаума для его маленькой дочери – героини балета «Щелкунчик». Оперу и балет Черняков слил в единый спектакль, в котором оперные персонажи имеют балетных двойников (те и другие носят одинаковые костюмы). Мавританский врач Эбн-Хакия, исцеливший Иоланту, становится в «Щелкунчике» Дроссельмейером. Оба выступают аниматорами событий и получают дополнительные полномочия, отсутствующие в либретто. Эбн-Хакия приводит в замок короля Рене двух парней, а потом устраивает так, что один из них говорит Иоланте о скрываемой от нее слепоте. В либретто это рыцари, которые попадают в замок совершенно случайно, заблудившись в окрестных горах.

Прием театра в театре Дэвид Маквикар применил к опере Гуно «Фауст» (2004, *Covent Garden*). Игровое пространство заключено в портал с ложами, украшенными позолотой и лепниной. Здесь Мефистофель – хозяин театральной труппы и сам лицедей, постоянно меняющий костюмы: на нем то фрак, то монашеская сутана, то дорожный плащ и шляпа с пером; на шабаше Вальпургиевой ночи он появляется в дамском платье с широким декольте. Время действия Маквикар отнес к середине XIX в., периоду сочинения оперы и ее премьеры, которая пришлась на канун франко-прусской войны. Режиссер рассудил, видимо, что, хотя сюжет немецкий, опера-то французская, и отправил персонажей на войну под знаменами Наполеона III. Спектакль пародирует старинные постановки «Фауста» с их зрелищными сюрпризами. Мефистофель появляется из люка в клубах дыма; при нем волшебный сундук. В этот сундук Фауст опускает голову, и, подняв ее, обнаруживает исчезновение седых волос и морщин. Омолодившийся Фауст от радости проходится по авансцене колесом. Из сундука Мефистофель достает необходимые по сюжету вещи: ларчик с драгоценностями, ключ от темницы Маргариты и проч. В финале Фауст, нырнув в тот же сундук, снова делается стариком. Его обратное старение позволяет истолковать произошедшее как игру и театральную грезу.

Обратное старение Фауста происходит и в постановке Дэса Макануффа (2011, *Metropolitan Opera*). Его спектакль наполнен балаганными трюками и забавными анахронизмами. Мефистофель превращает воду из кулера в вино; Маргарита подшивает платье на швейной машинке «Зингер»; по сцене разгуливает скелет на ходулях, явно зашедший ненароком с хэллоуинского маскарада. Все эти трюки отсылают к началу



«Набукко». *Arena di Verona*. Режиссер А. Бернар. 2017

театральной биографии средневекового чернокнижника, бывшего в XVI в. частым героем фарсов и кукольных представлений.

Сюжет «Фауста» Макануфф поместил в XX в. и увязал его с двумя мировыми войнами. Под музыку увертюры возникает панорама горящей Хиросимы; на авансцену выходят Фауст, пожилой ученый, и его коллеги по лаборатории ядерной физики. При виде разрушенного города Фауст проклинает науку и обращается к дьяволу. Сделка с ним получает в спектакле неожиданный оборот. Вопреки фабуле оперы Мефистофель не производит омоложение Фауста: он телепортирует его во времена молодости, которые пришлись на Первую мировую войну.

В прошлом Фауста участвуют его коллеги из настоящего. В своих белых халатах они образуют хор, пирующий в кабачке Ауэрбаха, терзающий Маргариту, когда она обращается к Богу с покаянной молитвой. В сцене Вальпургиевой ночи Фауст видит плоды своих научных открытий – обгоревших и обезображенных от ядерного взрыва людей. Став свидетелем спасения Маргариты (ей открылась лестница, ведущая в небо), Фауст возвращается в старость и принимает яд.

В боевых условиях Первой мировой войны разворачивается «Волшебная флейта» Моцарта в фильме Кеннета Браны (2006), снятом в полемике с экранизацией Ингмара Бергмана (1975). Бергман стилизовал приемы старинной сцены и провел съемки «Волшебной флейты» в театре города Дроттнингхольма – уникальном здании середины



«Набукко». *Arena di Verona*. Сцена из спектакля. Режиссер А. Бернар. 2017

XVIII в., в котором от времени постройки сохранились не только интерьеры, но также машины и механизмы, производящие зрелищные эффекты. В фильме Браны нет и следа эпохи Моцарта. Персонажей «Волшебной флейты» мы видим то на передовой под пулеметным огнем, то в окопе или разрушенном блиндаже, то в лазарете, заполненном ранеными.

Принц Тамино – рядовой одной из воюющих сторон; напавший на него в первой сцене оперы дракон – отравляющий газ; пришедшие ему на помощь *drei Damen* – сестры милосердия. Чтобы предупредить о начале газовой атаки, птицелов Папагено выпускает из клетки канареек. Царица ночи появляется на танке и отправляет Тамино в ставку противника, где Зорастро служит врачом полевого госпиталя. В эпизоде на передовой солдаты враждующих армий при звуках волшебной флейты бросают ружья и начинают брататься. Хор жрецов «О, Изида и Осирис» звучит на солдатском кладбище, перед могильными плитами с именами павших, высеченными на разных языках – латиницей, кириллицей, арабской вязью. Заканчивается фильм аллегорией мира: в последних кадрах выжженные поля сражений покрываются густой зеленой растительностью, и в ней исчезают следы минувшей войны.

Жанр своего фильма Брана определил как квест, в котором юноша, вовлеченный в опасные приключения, познает себя и окружающий мир. Режиссера мало занимала масонская символика «Волшебной флейты»: ее сказочный сюжет воспроизводит обряд инициации и заканчивается тем, что жрецы объявляют героя посвященным. В интервью газете *Figaro* Кеннет Брана говорил, что, работая над переводом либретто на английский язык, он и драматург Стивен Фрай удаляли масонские контексты: «Я стремился выразить чувство братства, мечту о мире. Но я не хотел, чтобы эта любовь к миру и братству казалась связанной с кланом, сектой, эзотерическим культом. В моем понимании фундаментальный человеческий опыт должен быть доступен всем, а не только избранным»[13].

Размышления о фундаментальном опыте человечества, о жизни людей, переживших глобальную катастрофу, Александр Титель привносит в оперу Римского-Корсакова «Снегурочка» (2015, Большой театр). Забытая Ярилой-Солнцем угрюмая страна берендеев, где «лето, короткое, год от году короче становится, а вёсны холодней», где «в людях нет горячности любовной и видятся совсем иные страсти», предстает в спектакле пережившей ядерную зиму. На сцене из-под слоя вечной мерзлоты торчат остатки погибшей цивилизации: искореженные мачты ЛЭП, бетонные остовы разрушенных зданий, конструкции рухнувшего колеса обозрения. Берендеи живут в землянках и, кутаясь в лохмотья, согреваются у огня, разведенного в мятых жестяных бочках. Только царь имеет отдельный дом – обшарпанный пульмановский вагон, при виде которого Снегурочка восклицает: «Как тут богато!». Обнищалые и обездоленные берендеи, тем не менее , весело справляют Масленицу, катаясь на санках и кидаясь снежками, и радуются подарку Мизгиря – банкам с консервами, уцелевшими от прежней жизни.

Яркие примеры метатекстуальных проникновений в оперу-сказку дают постановки «Русалки» Дворжака, в настоящее время одного из самых востребованных произведений музыкального театра. *Lyrická pohádka* (лирическая сказка), по определению автора, на сюжет, восходящий к Андерсену и Фуке[14], «Русалка» и ставилась как сказка. Самый удачный опыт в этом ряду – спектакль Отто Шенка, длительное время живший в репертуаре нескольких театров Западной Европы и США. Сказочной версии «Русалки» придерживаются создатели последней постановки *Metropolitan Opera* (2017, режиссер Мэри Циммерман). С этой традицией решительно порвал Роберт Карсен (2002, *Grand Opéra*).

В лирической сказке он усмотрел психологическую драму, рассказывающую о том, как девочка-подросток становится женщиной и узнает цену взрослой жизни. Свой спектакль Карсен поместил в современный интерьер и наполнил символами, почерпнутыми из трудов Фрейда и Юнга. Метафорой душевной трансформации героини, охваченной смутными неосознанными желаниями, постепенно перерастающими в эротическое чувство, служит пространство-трансформер. Всё действие протекает в одной комнате, похожей на апартаменты пятизвездочного отеля, предназначенные для новобрачных: широкая двуспальная кровать, кресла и тумбочки с лампами-ночниками.

В первом акте комната перевернута, так что пол с мебелью находятся наверху, а потолок внизу. На потолке шалят лесные нимфы – девицы с распущенными волосам и в ночных сорочках: они кидаются подушками[15]. Здесь же бродит Водяной и ворчит на Русалку, видя, как она тоскует и не может оторвать взор от висящего над головой ложа любви. Когда колдунья Ежибаба превращает Русалку в девушку, комната принимает нормальный вид (пол с мебелью внизу, а потолок, как ему полагается, наверху), и тогда происходит встреча Русалки и Принца. Время от времени странную комнату заливают потоки воды, изображенные при помощи кинопроекции. Вода, текучая и подвижная материя, символизирует состояние Русалки, находящейся в переходном возрасте. Это состояние выражают разломы пространства. Во втором акте та же комната разделена на две половины, зеркально отражающие друг друга. Зеркальных двойников имеют и персонажи. Между ними мечется Русалка, не находя себе места ни в реальности, ни в зазеркалье. В третьем акте с комнатой вообще творится невообразимое: мебель летает по сцене, зависая в разных положениях, и пикирует на паркет.

Согласно либретто, Русалка, отвергнутая женихом, обречена стать болотным демоном, чье прикосновение смертельно. Принц, осознав, что потерял единственную свою любовь, ради одного поцелуя Русалки жертвует жизнью. Столь мрачная и слишком определенная развязка Карсена не устроила. В последних тактах партитуры, в завершающих оперу просветленных аккордах режиссер расслышал открытый финал. В спектакле Русалка и Принц уединяются на ложе любви. Что произойдет с ними дальше, погибнут ли они или заклятье не сбудется и, как в пьесе Шварца, случится обыкновенное чудо, – неизвестно.

В постановке Стефана Герхайма (2008, *La Monnaie*, Брюссель[16]) тоже единое место действия. На сей раз это городская улица со старинными



«Снегурочка». Большой театр. Сцена из спектакля. Режиссер А. Титель. 2002

домами, нижний этаж которых занимают кафешки и бутики. Днем по улице фланирует приличная публика, а в темное время суток сюда слетаются ночные бабочки. Сценический метатекст Герхайма можно изложить следующим образом. Пожилой джентльмен (Водяной) пытается снять проститутку (Русалку), но застигнут женой (роль в первом акте бессловесная, дальше за ней – партия Иноземной княжны). Скандалы между супругами не утихают весь спектакль и кончаются поножовщиной. Русалка хочет выбраться из омута жизни и бросить постыдное ремесло, в чем ей помогает бомжиха Ежибаба. Наутро Русалка встречает заезжего моряка (Принца) и в него влюбляется. Но моряка соблазняет и укладывает к себе в постель жена Водяного. Из ревности Водяной убивает супругу, моряк сбегает, а Русалка возвращается на дно. Так ведь и написано в либретто, только дно в спектакле не речное или озерное, а социальное, из пьесы Максима Горького.

Чтобы реализовать привнесенные сюжетные обстоятельства, Герхайм растягивает роли главных персонажей. Они почти не покидают сцену и там, где нет реплик, ведут немую игру. В этой игре артисты периодически выходят из образов: заняв место в зрительном зале, они сверяют реплики партнеров по буклету спектакля. Режиссер остроумно пародирует приемы сказочных постановок «Русалки». В них всегда обыгрывалась вода. Герхайм устраивает на сцене самый настоящий



«Русалка». *Grand Opéra*. Сцена из спектакля.
Режиссер Р. Карсен. Париж. 2015

дождь, льющийся с колосников. В спектакле Шенка выход Ежибабы сопровождался пиротехническими эффектами. У Герхайма в этот момент Водяной бросает с балкона телевизор, и тот, упав на мостовую, взрывается, выбрасывая столб пламени.

Предмет пародии – сказочные превращения. С наступлением дня ночные бабочки переодеваются в монашенок; в витрине *Sextoy* вместо надувных ню появляются подвенечные платья. Ежибаба, ночью нищая в рванине, днем предстает респектабельной дамой.

Герхайм подхватывает тему двойничества, намеченную Карсеном. В парижском спектакле двойник Русалки – Иноземная княжна, соблазнившая Принца; в брюссельской постановке двойников больше. В определенный момент ими оказываются Принц и Водяной: обоим нужен секс с Русалкой и нет дела до ее желания подняться со дна.

Две театральные версии «Русалки» при явных различиях (у Карсена отвлеченный символизм, у Герхайма брутальный гиперреализм) объединяет стремление актуализировать старую сказку, приблизив ее к реалиям XXI в.

Нередко метатексты придают произведению публицистическое звучание. Как политический памфлет, наполненный хорошо узнавае-

мыми реалиями советского и постсоветского времени, поставил оперу Римского-Корсакова «Золотой петушок» Кирилл Серебренников (2011, Большой театр). Первый акт происходит в беломраморном зале (очень похожем на Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца), где царь Додон совещается с силовиками, как обеспечить государству стабильность и править, лежа на боку. В зале, украшенном гербом в виде двуглавого петуха, толпятся генералы в орденах-петушках, спичрайтеры, номенклатурные дамы, протокольные фотографы. Чеканит шаг почетный караул, маршируя туда-сюда; выделывает коленца армейский ансамбль песни и пляски.

Во втором акте Додон рыдает над «цинковыми мальчиками» – сыновьями, перебившими друг друга из-за Шемаханской царицы. В их гробы, как в зеркало, глядится царица, исполняя свою коронную арию. В третьем действии Додон с трибуны принимает парад ликующих масс. Перед ним проходят знаменосцы, духовые оркестры, колонны автоматчиков, отряды юных пионеров с золотыми петушками на палочках, и наконец, проезжает межконтинентальная баллистическая ракета «Тополь» – символ государственной мощи, рухнувшей в одночасье, когда Звездочет свел счеты с царем при помощи петушка, которого сам же ему подсунул. Римский-Корсаков сочинял «Золотого петушка», руководствуясь заповедью, что сказка ложь, да в ней намек. Серебренников поставил спектакль без завуалированных намеков, используя прямые и недвусмысленные аллюзии.

Политические аллюзии наполняют театральные прочтения оперы Мусоргского «Борис Годунов». Это произведение ставят в исторических декорациях, соответствующих сюжетному хронотопу, и в современном оформлении, благодаря которому события происходят как бы в XX в. В обоих случаях «Борис Годунов» интерпретируется как сугубо русская история, произошедшая в государстве Московском.

Иной взгляд на оперу Мусоргского предложил Каликсто Биейто (2013, *Bayerische Staatsoper*, Мюнхен). Режиссер решительно отказался от этнических локаций и позволил себе одну лишь русскую деталь, рассчитанную на узнавание западной публикой: Борис во время беседы с Шуйским разливает в стаканы водку из бутылки с этикеткой *Moskovskaya*.

Биейто привносит новые ситуации: побег Гришки Отрепьева из Чудова монастыря устраивает князь Шуйский; дети, поглумившись над Юродивым, убивают его из пистолета, подброшенного тем же Шуйским; Отрепьев, войдя в Кремль, самолично расправляется с сыном и дочерью

Бориса Годунова. В первой картине народ, подгоняемый дубинками спецназовцев, выносит портреты спасителя страны. Лица на портретах разные: Путин, Буш-младший, Си Цзиньпин, Тони Блэр, Саркози, Берлускони и еще с десяток политических лидеров. Мизансцена определенно заявляет, что история, рассказанная Пушкиным и Мусоргским, может случиться в любой стране современного мира.

Подход испанского режиссера перенял бельгиец Иво ван Хове. Комментируя своего «Бориса Годунова» (2018, *Grand Opéra*), он говорил: «Я ставил не про Россию, а про власть. Русским Борис, возможно, покажется Путиным, французы разглядят Макрона, американцы – Трампа»[17]. Спектакль создавался в то время, когда в Париже начались протестные акции «желтых жилетов», и этот факт затронул сценический метатекст. Люд московский тут больше похож на парижан, приставы одеты в форму французских полицейских, а в Юродивом узнается скандальный акционист Павленский, посаженный в тюрьму за поджог банка Франции.

К современности апеллирует и Дмитрий Черняков. В его спектаклях, как он сам часто говорит, «все происходит сейчас». Ставя оперы-сказки, режиссер дезавуирует сказочность, а волшебные оперы лишает всякого волшебства. Так поставлены им оперы Глинки и Римского-Корсакова: «Руслан и Людмила» (2011, Большой театр), «Сказание о невидимом граде Китеже» (2012, *Nationale Opera*), «Снегурочка» (2017, *Grand Opéra*), «Сказка о царе Салтане» (2019, *La Monnaie*, Брюссель).

В прочтении Чернякова сказка о царе Салтане, царевиче Гвидоне и Царевне-Лебеди сделалась игрой в сказку, устроенной матерью-одиночкой своему больному сыну, страдающему аутизмом. Они разыгрывают сказку в рисунках. Проецируемые на экран-занавес рисунки воспроизводят чудеса сюжета. Но главного чуда – исцеления ребенка, на которое втайне надеялась мать, так и не случится.

Черняков последовательно удаляет чудесное из легенды о граде Китеже, начиная с первого эпизода, в котором Феврония кормит из рук зверей и птиц, чем пугает княжича, заблудившегося в лесу. «Вот уж право невидаль, чудеса воочию!», – восклицает он. В спектакле медведь, тур и журавль – ее домочадцы: соответственно мужик в тулупе и ушанке, старушка в чепце и мальчик лет десяти в буденовке. Они будут спутниками Февронии в ее мытарствах, совершат над ней погребальный обряд и с ней отправятся в невидимый град.

В опере-мистерии, наполненной эсхатологией в духе богоискательства и богостроительства начала XX в., Черняков вычленяет бы-



«Золотой петушок». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер К. Серебренников. 2011

товое и психологическое содержание. Нападают на китежан не мифические татары, явившиеся из преисподней («расступилась мать сыра земля, выпускала силу вражию, бесы, люди ли, неведомо»), а банда ряженых отморозков в латексе и колпаках Санта-Клаусов. Они захватывают привокзальное кафе, куда перед тем прибыл свадебный поезд, и расстреливают из автоматов всех, кто там находится, не тронув лишь Февронию и бражника Гришку Кутерьму, который под пыткой соглашается отвести их в Великий Китеж. Следующая сцена происходит в большом зале, заставленном железными кроватями, напоминающем больничную палату. Так выглядит «пристанище благоутишное всем страждущим, алчущим, ищущим». Узнав о грозящей беде, китежане решают «скончаться непостыдно», и когда в зал вламываются бандиты, все уже мертвы. Дальнейшие события оперы (смерть и воскресение Февронии под пение райских птиц, ее встреча с женихом, убитым и воскресшим, их хождение в невидимый град) показаны как мимолетное видение умирающей Февронии. Ей, обделенной семейным счастьем, грезится уютный дом и праздничный стол, за которым собираются ее близкие. Когда же на последних тактах хор возглашает вечную радость и – по ремарке – должен засиять неизреченный свет, сцена погружается в темноту, и Феврония умирает.



«Сказание о невидимом граде Китеже». *Nationale Opera*.
Режиссер Д. Черняков. Амстердам. 2012

Без чудес рассказана Черняковым история Снегурочки. Нелюбимая дочь разведенных родителей, Мороза и Весны, отправлена ими на турбазу, где проводят летний отпуск почитатели неоязычества, практикующие игровые реконструкции. От их рискованных затей (а не от Ярилы-Солнца) Снегурочка и погибает.

Опасная игра затеяна в спектакле «Руслан и Людмила». Действие начинается в банкетном зале, оформленном *a la russe*, где идет костюмированная свадьба с розыгрышами по мотивам поэмы Пушкина и оперы Глинки. Среди наряженных в цветастые сарафаны и кафтаны гостей скачут смешные куклы, изображающие Черномора, Голову великана, волшебников Наину и Финна. Никого из этих сказочных персонажей в спектакле дальше не будет, и не Черномор окажется виновником случившихся с героями бед. Тем не менее Людмила исчезла со свадьбы, и Руслан отправляется на ее поиски. По версии Чернякова, похитителями являются Финн и Наина. Вовсе не волшебники, они устраивают для Руслана и Людмилы испытания – с тем, чтобы разрешить свой давний спор, существует ли любовь. Об их замысле мы узнаем из мимического диалога и титров на огромном экране.

Первым испытанием Руслана становится посещение морга, где среди трупов в армейской форме он исполняет арию «О поле, поле, кто

тебя усеял мертвыми костями», а затем попадает в бордель. Тамошние соблазнительницы, чтобы разжечь страсть Руслана, катаются на роликах и играют в серсо (игру с явными эротическими коннотациями). Соблазнам подвергается и Людмила. В саду наслаждений ее искушают брендами от-кутюр и тайским массажем; вокруг нее скачут визжащие ню, демонстрирует бицепсы бодибилдер. От всего этого она впадает в транс. Поскольку в спектакле волшебство упразднено, Руслану не удается разбудить Людмилу чудесным перстнем. Из состояния транса ее выводит инъекция, сделанная Финном. Теперь можно продолжать свадьбу: хор в кафтанно-сарафанной экипировке запевает величальную песню. Только Руслан и Людмила больше не желают участвовать в этом маскараде. В изодранной одежде сидят они усталые и измученные, не отрывая взгляда друг от друга и не слыша громыхания хора.

Тема этого спектакля получила продолжение в постановке оперы Римского-Корсакова «Садко» (2020, Большой театр). В ней снова упразднена сказочная фабула – история гусляра, который своими песнями приворожил морскую царевну и благодаря ее подарку смог «погулять в странах неслыханных, насмотреться чудес невиданных». Черняков ищет современный сюжет и находит его, сделав местом сценического действия Парк исполнения желаний. Личные неурядицы приводят сюда мужчину и двух женщин: получив роли Садко, его жены Любавы и царевны Волховы, они становятся участниками ролевой игры, и в ней рассчитывают одолеть психологические комплексы, о которых сами же рассказывают в экранном прологе, предваряющем увертюру. Свой спектакль Черняков характеризует как ивент, погружающий в придуманную реальность. Каждая сцена оперы – игровой гейм, в котором герои попадают в новый павильон и проживают очередное событие. Павильоны сконструированы по эскизам знаменитых сценографов «Садко» – Аполлинария Васнецова, Николая Рериха, Константина Коровина, Ивана Билибина, Федора Федоровского, Владимира Егорова. Шедевры сценографии, сгруженные вместе, производят впечатление этакого Диснейленда, ошеломляющего своей пестротой. Надо отметить, что метатекст спектакля тут приобрел непредусмотренный контекст, сработавший на замысел режиссера: премьера состоялась буквально накануне открытия в Москве «отечественного Диснейленда» – Острова мечты в Нагатинской пойме.

В Диснейленде, сооруженном на сцене Большого, героев сопровождает ивентор с седой бородой и в белом балахоне, загримированный

и одетый под старца Фура из французского телешоу «Форт Боярд». Золотые боярды из того же шоу (вместо золотых рыбок) получает Садко от Морской царевны.

В опере «Садко» Римский-Корсаков дал гениальное воплощение образа странника. Этот образ привлекал русских писателей и философов. Н.А. Бердяев усматривал в нем одно из проявлений национального характера: «Странник – самый свободный человек. Он ходит по земле, но стихия его воздушная, он не врос в землю»[18]. Человек воздушной стихии, не врастающий в землю, – очарованный странник Лескова. Не врастает в землю и Садко: нет в нем приземистости, его манят высота поднебесная и глубота океанская, о которых он поет в главной своей песне. Больше ста лет отделяет нас от повести Лескова и от оперы Римского-Корсакова. Ныне странничество – удел редких экстремалов, «немногих добровольный крест». В спектакле «Садко» Черняков показал героя нашего времени, который предпочитает приключения виртуальные и путешествия, в которых ему гарантированы хороший сервис и комфорт.

Сюжетные обстоятельства, присочиненные Черняковым к опере Римского-Корсакова, отсылают к нескольким фильмам, персонажи которых реализуют потаенные желания в парке развлечений, населенном андроидами. Можно вспомнить фильм режиссера и писателя-фантаста Майкла Крайтона «Западный мир» (1973), породивший целую серию ремейков, вплоть до недавней ленты Брайана Миллера «Добро пожаловать в рай» (*Vice*, 2015).

Спектакль «Трубадур», поставленный Черняковым в брюссельском театре *La Monnaie* (2012), тоже содержит прямую киноцитату – из фильма Дэвида Линча «Дикие сердцем». Трубадур носит такой же пиджак из змеиной кожи, что и герой Николаса Кейджа. Тем самым режиссер, возможно, хотел обозначить жанровую и сюжетную схожесть фильма и оперы: мелодраматическая история диких сердец, вынужденных скитаться по дороге жизни. Если фильм Линча признан образцом жанра *road movie*, то «Трубадур» можно назвать *road opera*.

Но в спектакле дороги не будет, как и непременных элементов сценографии «Трубадура»: старинного замка с высокими башнями, монастырских сводов, горных вершин и круч, живописной долины, на которой раскинулись кибитки цыганского табора. Нет здесь стальных лат и шлемов, блестящих монистов и цветастых юбок – той красочной феерии, которая впечатляет в знаменитом спектакле Франко Дзеффирелли, много лет идущем на подмостках *Arena di Verona*.



«Трубадур». *La Monnaie*. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Черняков. Брюссель. 2012

Все действие спектакля Чернякова происходит сейчас и протекает в одной комнате, стены которой окрашены в траурные бордово-черные цвета. В этом тесном пространстве оказываются запертыми пожилая дама, девушка и трое мужчин разного возраста. Дама (в дальнейшем Азучена) и ее спутник (далее Феррандо) назначают девушке роль Леоноры, мужчинам – трубадура Манрико и его брата, графа ди Луна. Режиссер удаляет из сценического действия хор, посадив его в оркестровую яму, а фразы эпизодических персонажей передает пятерым главным[19]. Они-то и становятся участниками «ролевой игры, призванной пролить свет на трагическое прошлое, которое объединило их судьбы». Так гласит титр, предпосланный спектаклю.

Чтобы синхронизировать сценический метатекст с прототекстом оперы, Черняков предваряет первые четыре сцены короткими титрами[20]. Ключевое слово в них – *Remembering* (воспоминание). Герои пытаются вспомнить то, чего с ними на самом деле не было, но что как-то к ним относится и чем-то их затрагивает. Титры обрываются в четвертой картине, и на ней заканчивается *role-play*.

Странные воспоминания настолько овладевают этими господами и дамами, что они теряют всю свою респектабельность, весь свой лоск и с головой погружаются в историю *Wild at Heart*, становящуюся их



«Кармен». Фестиваль в Экс-ан-Провансе. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Черняков. 2017

собственной. В истерике бьется Азучена, дикое сердце которой разрывается между любовью к приемному сыну и желанием отомстить за смерть матери и родного сына. Вальяжный ди Луна, поначалу совершенно безразличный к происходящему, превращается в монстра и, вооружившись пистолетом, держит на мушке всех участников игры. Наперекор либретто он застреливает Феррандо, когда роль того отыграна; в финале, увидев отравившуюся Леонору, самолично убивает Манрико и пускает пулю себе в висок. Герои спектакля не смогли выйти из затеянной ими ролевой игры: желание разобраться в трагедии, случившейся в прошлом, обернулось для них трагическим настоящим.

Распад личности, вовлеченной в ролевую игру, – сквозная тема метатекстов Дмитрия Чернякова. В его спектакле не может выйти из игры Садко. Когда опера достигает финала, сотрудники Парка желаний, сменив сказочные одежды на серую униформу, выпроваживают его, а он сопротивляется, бегает по сцене, размахивает руками и не может смириться с тем, что сеанс закончился и ему пора возвращаться в непридуманную реальность. Игра не излечивает больного ребенка, побывавшего в роли царевича Гвидона: она доводит его до эпилептического припадка. Ролевая игра убивает и Снегурочку.

Жертва игры – Хозе в постановке оперы «Кармен», осуществленной Черняковым на фестивале в Экс-ан-Провансе (2017). Именно Хозе,

а не Кармен, – главное лицо его спектакля. По сюжету, придуманному режиссером, в клинику, специализирующуюся на театротерапии, жена приводит своего мужа, унылого мужчину, переживающего кризис среднего возраста, чтобы он прошел лечение оперой. В предстоящей игре ему отведена роль Хозе, жене достается образ Микаэлы; остальные герои, включая Кармен, – сотрудники клиники. У каждого на груди – бейдж с именем персонажа. Как и в постановке «Трубадура», действие протекает без «чистых перемен», в замкнутом пространстве больничного холла, заставленного кожаными диванами и креслами. Поначалу Хозе безучастно наблюдает за происходящей игрой, но постепенно в нее погружается. Им овладевают дикие страсти, они парализуют его сознание и отнимают рассудок. В соответствии с фабулой оперы он убивает Кармен, но не из-за тореадора: соперником становится новый пациент, Хозе 2-й, которым теперь занимаются Кармен и вся клиника (в четвертом акте режиссер остроумно дублирует мизансцены первого акта).

Большинство постановок и экранизаций «Кармен», созданных в XX в., характеризовались красочным колоритом и изрядной пафосностью. Эта художественная традиция, получившая наиболее яркое выражение в постановках Дзеффирелли (1978, *Wiener Staatsoper*; 1995, *Arena di Verona*) и в фильме Франческо Рози (1983), была пересмотрена Питером Бруком в картине «Трагедия Кармен» (1983). В ней изменена последовательность сцен, добавлены ситуации, отсутствующие в либретто (некоторые из новеллы Мериме), удалены персонажи второго плана и все хоры, местами оркестр заменен фортепианным сопровождением[21]. Брук прочитал оперу Бизе как психологический триллер и использовал скупые, приглушенные краски. Фильм «Трагедия Кармен» повлиял на замысел Чернякова, но его интерпретация имеет важные отличия. В фильме все окутано мистической аурой, и Кармен здесь – колдунья: в первых кадрах она ворожит при помощи магических талисманов. Черняков, очищая волшебные оперы от волшебства, оперы-сказки от сказочности, удаляет из «Кармен» всякую мистику, включая такой важный атрибут завязки, как приворотный цветок, которым Кармен околдовала Хозе. С цветком разыграна отдельная комическая интермедия. Сначала Кармен его теряет, выронив из сумочки, и долго ищет, ползая на коленях между кресел; потом украшает им прическу, но снять в нужный момент не может. Цветок запутался в волосах, и отрывать его приходится самому Хозе.

Черняков помнит, что «Кармен» создавалась по заказу парижской *Opéra-Comique*. Пафос и котурны, частые в постановках этой оперы, он заменяет буффонадой и гротеском. Буффонадой становится убийство Кармен. Пронзенная игрушечным кинжалом она тут же встает на ноги, а вот Хозе убит, как личность он полностью уничтожен проведенной театротерапией. Формируя театральный нарратив, режиссер обычно расставляет акценты в прототексте произведения. Пример «Кармен» Чернякова показывает, что сценический метатекст производит *переакцентуацию*, вследствие которой первенство в иерархии образов переходит от Кармен к Хозе. Свой спектакль Черняков делал на основе авторской редакции, содержащей разговорные диалоги[22]; их он дополнил репликами собственного сочинения. Оперы, музыкальный прототекст которых не является сплошным, имеют более широкие возможности для метатекстуальных надстроек. Это относится и к старинным операм, полный текст которых не сохранился. Режиссер Венсан Уге в постановке «Дидоны и Энея» Пёрселла (2019, Большой театр) взамен утраченного пролога сочинил новый, по ходу которого артистка Сэсэг Хапсасова произносит речевой монолог и исполняет бурятскую песню в манере фольклорного пения.

Опыты имплантации сценического метатекста, рассмотренные в этой статье, – не единичные эксперименты. Они являют собой довольно широкое течение, которое захватывает площадки крупнейших театров мира и рекрутирует электронные медиа. В ассоциативные метатексты упакованы выступления конкурсантов телевизионного проекта «Большая опера», идущего на канале «Культура». Аналогичные тенденции наблюдаются в постановках классики на драматической сцене. По сравнению с оперой прототекст пьесы выдерживает бóльшие нагрузки метатекстуальных прибавлений.

Оперная партитура сакральна: ее прототекст требует аутентичного воспроизведения в строгом соответствии написанному композитором. Опера не позволяет передать несколько ролей одному артисту, как это сделал Робер Лепаж в спектакле «Гамлет», возложив всех персонажей шекспировской трагедии на Евгения Миронова. Нельзя в опере предоставить слово постороннему лицу, отсутствующему в партитуре, подобно тому, как поступил Кирилл Серебренников в «Маленьких трагедиях», где постоянным собеседником героев выступает рэпер Хаски, и сочиненный им рэп перебивает пушкинские стихи.

Мы наблюдали, как прототекст инсценируемого или экранизируемого произведения прирастает метатекстом, сконструированным режиссером. Особый случай – спектакли и фильмы, в которых метатекст целиком заслоняет и вытесняет исходный прототекст. Такой подход в экранизации музыкальной драматургии был апробирован в британском фильме «Ария» (1987). Он состоит из десяти новелл, снятых на музыку популярных опер разными режиссерами, среди которых были Кен Расселл, Жан-Люк Годар, Дерек Джармен, Роберт Олтмен и др. Первая новелла фильма основана на реальном факте: покушении на албанского короля Зогу в Вене в 1931 г. Режиссер Николас Роуг снимал на месте событий – в интерьерах Хофбурга, в парке Марии-Терезии и около здания *Wiener Staatsoper*, где произошла перестрелка, в которой король не только уцелел, но и самолично застрелил нападавших. Новеллу озвучивают фрагменты оперы Верди «Бал-маскарад», фабула которой, взятая из пьесы Скриба, имеет отдаленное сходство с экранным сюжетом, сотворенным режиссером.

Новелла Кена Расселла положена на музыку арии *Nessun dorma* из оперы Пуччини «Турандот» и сюжетных привязок к ней не имеет. В арии герой, разгадавший загадки принцессы Турандот, говорит, что в Пекине никто не спит – *nessun dorma*: все пытаются выведать его имя. Ничего похожего у Расселла нет. На экране появляется парящая в воздухе женщина, тело которой темнокожие служанки украшают сверкающими рубинами в золотых оправах. Мираж рассеивается, и женщина лежит под колесами искореженного автомобиля: рубины на ее теле оказываются каплями запекшейся крови.

Тератологическими образами наполнена новелла Годара, снятая на музыку Люлли. Ария из «Армиды» накладывается на сценку в тренажерном зале, где угрюмые атлеты накачивают мускулы в окружении обнаженных красавиц, безуспешно пытающихся их соблазнить.

Джульен Темпл, соединив несколько фрагментов оперы «Риголетто», развернул адюльтерный сюжет: муж и жена в тайне друга от друга направляются в бордель. Оказавшись в соседних номерах, они получают сексуальную услугу и, чуть было не столкнувшись нос к носу, успевают вернуться домой, не вызвав взаимных подозрений. Все бы так и осталось тайной, если бы не случайная оплошность…

В современный Лас-Вегас попадают вагнеровские Тристан и Изольда. Мы видим их в лимузине, летящем по залитому огнями проспекту; видим в роскошных апартаментах занимающимися любовью.

Там они умирают, вскрыв себе вены осколком разбитого бокала, но в последних кадрах лимузин мчит их дальше по дороге, уходящей за горизонт. В интерпретации режиссера Фрэнка Роддэма история Тристана и Изольды не имеет конца.

Тот факт, что в фильме «Ария» предметом экранизации была не опера целиком, а небольшой фрагмент, позволил режиссерам, пренебрегая фабулой первоисточника, конструировать собственный сюжет, построенный на одних лишь ассоциациях.

Вытеснение прототекста режиссерским метатекстом демонстрируют два фильма по мотивам оперы «Кармен», снятые Карлосом Саурой и Жаном-Люком Годаром (оба – 1983 г.), и основанный на том же источнике балетный спектакль Мэтью Боурна (2000).

Замысел фильма Сауры возник под впечатлением балета Антонио Гадеса, в котором опера Бизе пересказана языком танца фламенко. Балетных версий оперы «Кармен» в XX в. было довольно много: в их числе великий спектакль Альберто Алонсо с Майей Плисецкой, чей образ Кармен теперь увековечен в памятнике, стоящем на Большой Дмитровке.

Саура изменил фабулу. Он перенес действие в современную Испанию и сделал героем балетмейстера (эту роль сыграл Антонио Гадес), который репетирует танцевальный спектакль «Кармен» и влюбляется в исполнительницу главной роли (по странному совпадению ее зовут тоже Кармен). Во время репетиции Кармен оказывает внимание артисту в костюме тореро, чем вызывает у балетмейстера приступ ревности. На музыкальном фоне заключительной сцены оперы, звучащей за кадром, персонаж Гадеса убивает Кармен ударом мачете.

В фильме Годара «Имя Кармен» испанские локации отсутствуют: место действия – пасмурные улицы Парижа и берега Нормандии, омываемые стальными водами океана. Как и Саура, Годар погружает сюжет в современность, но в отличие от него, принципиально дистанцируется от оперы – даже от ее музыки. Вместо Бизе на всем протяжении фильма звучит Бетховен. Лишь в самом начале, между титрами, мелькает случайный персонаж, насвистывающий мелодию хабанеры. Кадры с музыкантами, репетирующими струнный квартет Бетховена, вклиниваются в основной сюжет и ломают его повествовательное течение.

Герой первого эпизода – Жан-Люк Годар, играющий то ли самого себя, то ли другого кинорежиссера, который находится в госпитале для душевнобольных по причине тяжелой депрессии, вызванной творческим кризисом. На старенькой пишущей машинке он пытается



Matthew Bourne's Swan Lake

записать сценарий будущего фильма, но не может собрать слова и в раздражении колотит кулаком по окружающим предметам. Все происходящее дальше можно истолковать как его шизоидный дискурс. О намерении сделать фильм объявляет племянница режиссера, носящая имя Кармен, но вместо кино она занята подготовкой ограбления банка и похищения дочери крупного бизнесмена. Во время ограбления, среди луж крови и трупов клиентов банка, застреленных налетчиками, завязывается роман Кармен с охранником Жозефом.

В фильмах Сауры и Годара имеются сюжетные переклички с оперой Бизе и новеллой Мериме, но рассказана в них все же иная история.

Совсем другую историю сочинил Мэтью Боурн. В 2000 он поставил балет *The Car Man: an Auto-Erotic Thriller*. От первоисточника в нем сохранилась музыка Бизе, взятая в переложении Родиона Щедрина и британского композитора Терри Дэвиса. Что же касается сюжета, то он не имеет ничего общего ни с новеллой, ни с оперой. В спектакле Боурна время действия – 1960-е гг., место – захолустный городок Хармони в штате Миннесота на севере США. Главное отличие *The Car Man* от новеллы и оперы в том, что здесь вообще нет Кармен, зато имеются с десяток *car-men*'ов – механиков автосервиса. Основная интрига разворачивается между двумя кар-мэнами – брутальным Лукой и робким Анджело, не способным постоять за себя. Лука берет его под свое покровительство и делает своим любовником. Обзаводится Лука и любовницей – женой

хозяина автосервиса. Эту сюжетную линию Боурн почерпнул из романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» (1934).

В спектакле есть несколько цитат из фильма 1981 г., снятого по роману Кейна. Как и герой того фильма, Лука убивает хозяина, размозжив ему голову гаечным ключом. А дальше устраивает так, что подозрение падает на Анджело, и тот оказывается в тюрьме. Совершив побег, Анджело пытается убить Луку. В драке Лука отнимает пистолет у Анджело, но тут получает выстрел в спину от своей любовницы. В финале тело мертвого кар-мэна проносят под рекламным щитом, на котором красуется надпись: *You are now leaving Harmony. See you again soon!* («Вы покидаете Хармони. До скорой встречи!»).

В интерпретациях Сауры, Годара и Боурна сюжет оперы «Кармен» полностью дезавуирован. Таких случаев полного вытеснения сюжетного прототекста больше всего в балете, музыка которого не привязана к словесным диалогам, как в опере, и позволяет хореографам сочинять собственные истории без оглядки на фабулу, использованную композитором.

Сюжет собственного сочинения Мэтью Боурн положил на музыку «Лебединого озера» Чайковского. В балете, поставленном в 1995 г., нет ни девушек, превращенных злым волшебником в лебедей, ни романтического принца. Не осталось в спектакле и следа классической хореографии Мариуса Петипа, Льва Иванова и Александра Горского. Вся танцевальная партитура создана заново. Действие *Matthew Bourne's Swan Lake* разворачивается в Англии XX в. Главный герой – наследник престола, одинокий и психически нездоровый юноша, презираемый матерью-королевой, в отношении которой он явно испытывает эдипов комплекс. Оказавшись в городском парке около пруда с лебедями, принц встречает вожака стаи, и между ними завязывается то ли дружба, то ли любовь.

У Боурна действуют злые и жестокие птицы, словно залетевшие из фильма Альфреда Хичкока. Их роли в спектакле исполняют не хрупкие балерины на пуантах, а коренастые танцовщики с мускулистыми торсами. Кончается этот балетный хоррор тем, что лебединая стая убивает принца и своего вожака, попытавшегося спасти юношу.

В *Matthew Bourne's Swan Lake* от оригинального либретто фактически ничего не осталось. Сценический метатекст рассмотренных выше оперных постановок не упраздняет исходный прототекст, а наслаивается на него.

Странные эти спектакли десять лет назад вызывали острую полемику и сопровождались публичными скандалами. Градус споров в последнее время несколько снизился, но по-прежнему метатекстуальные вторжения многими воспринимаются как художественный каприз и встречают категорическое неприятие значительной части публики.

Объяснять такую реакцию инерцией привычек и вкусов, думаю, неправильно. Здесь возникает более сложная ситуация, обусловленная тем, что на зрителя возложена дополнительная нагрузка. Он должен вникать в метатекст, чтобы уразуметь его логику, иногда весьма парадоксальную, а это отражается на восприятии и может вызывать дискомфорт – состояние, особенно травмирующее, когда дело касается самых популярных и любимых опер, как «Трубадур» или «Кармен».

Театральный метатекст, какими бы мотивами ни был обусловлен, какое бы содержание ни выражал, расширяет поле культурных смыслов и непременно актуализирует игровую природу сценического искусства[23]. Играя с прототекстом, метатекст еще и разговаривает с ним. Такой имплицитный диалог демонстрируют спектакли, рассмотренные в этой статье.

В них сценические метатексты изменяют пространственные и временны́е парадигмы первоисточника, помещают персонажей в другую культурную среду, ставят их в иные ситуационные условия. Часто переносят события в современность, производят жанровые коррективы и наполняют действие художественными цитатами, отсылающими к разным областям культуры.

Подобно ленте, метатекст оплетает сюжетные обстоятельства, опутывает героев, и в результате образуется двойная семантическая структура: рассказ в рассказе, повествование в повествовании, действие в действии, текст в тексте – *двутекст*. Его наличие характеризует новую форму театрального нарратива, заселившего оперные подмостки.

[1] См.: *Вежбицка А.* Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Т. 8. С. 402–421.

[2] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 104–122.

[3] Картину внутри картины содержит полотно Веласкеса «Христос в доме Марфы и Марии» (1620). Репродукция картины Брейгеля «Охотники на снегу» встречается в фильмах Тарковского и Ларса фон Триера.

[4] В фильме Гриффита «Рождение нации» (1915) все важные исторические эпизоды сопровождают титры, озаглавленные *Historical facsimile*: они содержат указание книжного источника, на основе которого данный эпизод поставлен. Исторические сноски Гриффит дает и в титрах фильма «Нетерпимость» (1916).

[5] Метатекст существует не только внутри текста как такового, но и за его границами. Художественное произведение, став публичным фактом, обрастает культурными метатекстами, и те накладывают отпечатки на восприятие. См.: *Стахорский С. В.* Литературный герой и его историческая судьба // Энциклопедия литературных героев. М.: Аграф, 1997.

[6] В картине «Послы» изображены двое богато одетых мужчин (известны их имена). Они стоят, опираясь на этажерку, заставленную разными вещами: глобус, книги, виола, циркуль, угольник и др. В анаморфозе скрыт череп – символ смерти, перед которой обессмысливаются все людские ценности.

[7] Спектакль готовился в парижской *Grand Opéra*, но был отменен после публикации в газете «Правда» статьи «В защиту “Пиковой дамы”». Редакция Шнитке ставилась Любимовым в 1990-е в театрах Германии и в московской «Новой опере».

[8] *Покровский Б. А.* Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. С. 61. Следует отметить, что Покровский в поздних своих спектаклях от этого правила отступал. Оперы «Млада» Римского-Корсакова и «Орлеанская дева» Чайковского (Большой театр, 1988 и 1990) были поставлены им как театр в театре, что не предусмотрено партитурой.

[9] Роль Чайковского в постановках обоих театров мастерски сыграл болгарский баритон Владимир Стоянов.

[10] *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 40.

[11] Kampf von Bayreuth // *Der Spiegel*. 2 August 1976.

[12] *Манн Т.* Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. С. 108.

[13] Kenneth Branagh: Un rêve d’harmonie // *Le Figaro*. 13 Decembre 2006.

[14] *Rusalka* Дворжака никак не связана с русалками славянского фольклора и русской литературы. Общее у них только имя. Русалки драмы Пушкина, повести Гоголя, оперы Даргомыжского, – утопленницы, карающие виновника своей гибели. У героини Дворжака другая история: полюбив юношу, она пожелала сделаться человеком и обрести бессмертную душу. Эта Русалка – существо водной стихии, *den Lille Havfrue* (маленькая морская дева) Андерсена или *Undine* (от лат. *unda* — волна) Фуке.

[15] Цитата из *Seminary Girls*, коротенькой ленты 1897 г., снятой студией Эдисона.

[16] Впоследствии спектакль был перенесен в театры Дрездена (2010), Барселоны (2013) и Лиона (2014).

[17] Режиссер Иво ван Хове о своем «Борисе Годунове» // *Коммерсант*. 6 июня 2018.

[18] *Бердяев Н. А.* Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. С. 19.

[19] Эта операция затрагивает музыкальный текст. Если Азучена может спеть реплики наперсницы Инесс (обе меццо-сопрано), а Феррандо – реплики Цыгана (оба басы), то теноровые фразы Рюица в третьей картине передать некому: их пропевает Леонора (сопрано).

[20] Титры – довольно частый прием метатекстуальных сообщений в спектаклях Чернякова и других режиссеров. Титры использовал Ю.П. Любимов в постановке «Князя Игоря» Бородина (2013, Большой театр). Оперу Пуччини «Манон Леско» в постановке А.Я. Шапиро (2016, Большой театр) сопровождают титры из романа аббата Прево.

[21] Основные сюжетные изменения фильма: Кармен затевает драку не с Мануйлитой (на табачной фабрике), а с Микаэлой, и ее ранит, изрезав лицо ножом; Кармен запирает Хозе в тюремной камере, вытащив из его кармана ключ; Хозе убивает Цунигу, убивает он и мужа Кармен, Эскамильо погибает во время боя быков.

[22] Как известно, после смерти Бизе композитор Э. Гиро диалоги заменил речитативами: именно в этой редакции опера ставится чаще всего.

[23] Об игровом эффекте текста в тексте см.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. С. 110–112.