

Аделіна Єфіменко

### ОПЕРА «СИМОН БОККАНЕГРА» ВЕРДІ У МЮНХЕНСЬКІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ ВЕРСІЇ ДМИТРА ЧЕРНЯКОВА

В сучасній практиці оперних театрів роль режисера все частіше виходить за межі завдань інтерпретатора і претендує на мистецьку автономність. Ключова роль театрального режисера щодалі зростає – від інтерпретатора до співавтора композитора, від співавтора до автономного мистця, від мистця до творця-деміурга. *Оперний текст* композитора служить для режисера складовою «синтетичного художнього тексту» (С. Лисенко) і є початковим імпульсом його персональної творчої концепції. В процесі співтворчості режисера з композиторським оригіналом народжується оригінальний артефакт, утворюється паралельний *режисерський* текст, який презентує не лише нові ідеї, форми театального синтезу, а і нові «уявлення про істину, добро і зло»<sup>1</sup>.

У співавторських постановочних проектах формується певна жанрова єдність, в якій індивідуально представлене співвідношення естетичних, стильових, конструктивних компонентів. При цьому режисер як рівноправний творчий суб'єкт артикулює своє право власності на мистецький експеримент і персональний (характерний або радикальний) погляд на проблеми рецепції оперної спадщини у сучасному театрі. Породжена суперечливими імпульсами модернізації режисер-

---

<sup>1</sup> В. В. Журавлев. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) / Автореферат дис. ...канд. мистецтвознавства, Москва 2002. [Електронний ресурс]. – URL: <http://zhuravlev.co/автореферат-диссертации>

ська опера позбавляється стійких жанрових критеріїв від централізації вокалу опер бароко до синтезу музики і драми в класичну і романтичну фази розвитку жанру.

Мета нашої статті – проаналізувати виставу «Симон Бокканегра» Дж. Верді (з репертуару Баварської державної опери), створену Дмитром Черняковим<sup>2</sup>. Ця вистава являє собою радикальний режисерський артефакт, в якому послідовно здійснено смислову деконструкцію оперного оригіналу<sup>3</sup>. Обрану постановку вирізняє характерна для режисерського театру тенденція *романізації* опери. Поетика опери в авторському спектаклі Чернякова асимілювала якості прозаїчного жанру, які вплинули на зміни жанрово-семантичної домінанти, хронотопу, смислової аури твору. Режисер романізує драму іспанця Антоніо Гарсія Гутьєрреса (1813–1884), покладену в основу лібретто цієї опери. Події драми, що відбуваються у XIV–XV століттях, Черняков переносить у наші часи, вірний своєму режисерському кредо – «вся ця історія і про наші часи»<sup>4</sup>. При цьому, показово, що квінтесенція роману, сформульована М. Бахтіним, співпадає з рядом характерних ознак його режисури. По аналогії, заміною ключових слів «роман» на «режисерську оперу», «інші жанри» на «жанр опери» можна так визначити квінтесенцію режисерської опери: «при порівнянні з *жанром опери режисерська опера* представляється істотою іншої породи. Вона складно уживається зі старими жанрами. *Режисерська опера* виборює панування в *оперному театрі*, і там, де вона перемагає, старі жанри розчиняються»<sup>5</sup>. Отже, режисера Д. Чернякова демонструє іншу систему мислення, для оцінки якої класичні художньо-виразові критерії вже не придатні. Як зауважив сам майстер, «оперний театр не можна аналізувати тільки з погляду “естетики”, [...] прочитувати оперу потрібно як театральний текст. [...] Ніхто не відчуває культуру як єдиний і безперервний простір. Цікаво, що саме опера здається лінзою, в якій сходиться все: музика, театр, література, архітектура, дизайн, живопис і так зване “сучасне мистецтво”. І саме тому простір опери такий актуальний сьогодні в європейській культурі»<sup>6</sup>.

Сучасний театральний досвід впливає в оперній режисурі на інші, відмінні від класичної опери сценічні перспективи жанру. Композиторський оригінал функціо-

<sup>2</sup> Прем'єра відбулася 3 червня 2013 р.

<sup>3</sup> Нагадаємо, що опери мали різну сценічну долю. Прем'єра опери «Симон Бокканегра» Дж. Верді (1857, Венеція) провалилася, «Манон Леско» (1893, Турін), навпаки, зробила Дж. Пуччіні популярним, незважаючи на стабільний успіх раніше написаної опери Масканьї «Манон» на той сам сюжет.

<sup>4</sup> Н. Потапова. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре. Классическая музыка, опера и балет на belcanto.ru 01.12.2014 [Електронний ресурс]. – URL: - <http://www.belcanto.ru/14120102.html>

<sup>5</sup> Оригінальна цитата М. Бахтіна: «По сравнению с иными большими жанрами роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается со старыми жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются». (Н. Бахтин. Эпос и роман: О методологии исследования романа. - [Електронний ресурс]. – URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/bahtin/epos\\_roman.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php)

<sup>6</sup> Д. Черняков. «Я никому не доверяю»: Дмитрий Черняков о порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности // *Критическая Масса* 2006, № 3 - [Електронний ресурс]. – URL: - <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html>

нує в умовах «нової театральності» режисерського театру, який ствердився в якості комплексного мистецько-культурного проекту. Провідним стимулом постановочних мистецько-культурних проектів стають реалії оточуючого світу, розглянуті у суспільно-історичних, соціальних, політичних, релігійних аспектах тощо. У цьому сенсі режисерська опера наближається до значення комунікативної універсалії (термін Н. Болотнової)<sup>7</sup>. Справа тут не тільки у черняковській «самопевненій манері “перереформувати” навколишній світ»<sup>8</sup>, за що режисера часто звинувачує оперна критика. Його сучасний театральний досвід засобами режисури впливає на інші, відмінні від класичної опери, сценічні перспективи жанру. Парадокси мистецьких артефактів породжують вибуховий суспільний резонанс і демонструють перспективу *participatio populi aktuosa* (активної участі публіки) у нових формах театральних жанрів як світсько-мистецьких ритуалах. Режисерський театр стає засобом активного «залучення реципієнтів до діалогу, інтелектуального пошуку, художньо-асоціативної інтертекстуальної співтворчості»<sup>9</sup>. В цьому контексті опера оцінюється вже не стільки як жанр, скільки як соціально ангажована, символічна форма генетично обумовлених, колективно-ритуальних засобів функціонування соціуму. Не випадково вистави Чернякова театральні критики охрестили «черняковщина». В рецензіях, присвячених його спектаклям, визначаються такі мотиви, як «самотність – сенс творчості»<sup>10</sup>, вплив «сюрреалістичного простору, в якому [...] крізь нагромадження різних епох метушаться люди»<sup>11</sup>, співіснування «у химерному переплетенні подій, яке створює у свідомості протагоністів когнітивний дисонанс»<sup>12</sup>, протистояння окремої людини навколишньому світу тощо.

Черняков наголошує, що оперні партитури для нього «настільки ж глибокі і складні твори, як романи Томаса Манна або квартети Шостаковича»<sup>13</sup>. Звинувачення критиків у підміні Черняковим музичних сенсів композиторського оригі-

---

<sup>7</sup> Н. Болотнова. Коммуникативная стилистика текста. Словарь-тезаурус. Москва: Флинта: Наука. – 2009.

<sup>8</sup> Гюляра Садых-заде. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html>

<sup>9</sup> С. Ю. Лысенко. Постановочная интерпретация в современном музыкальном театре: стратегия деконструкции / Лысенко Светлана // Современные проблемы науки и образования. № 6, 2014. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.science-education.ru/115-11944>

<sup>10</sup> Г. Ф. Головатая. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского, текст и версии: Автореферат дисс. канд. искусствоведения. Саратов 2008. [Електронний ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/evgeniy-onegin-pushkina-i-chaykovskogo-tekst-i-versii#ixzz3MRbrj0gq>

<sup>11</sup> Р. Должанский. Взятие Баварии: об опере «Диалоги кармелиток» Дмитрия Чернякова в Мюнхене // Коммерсант: Ё-Weekend 16.04.2010. - URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1349795?fp=>

<sup>12</sup> Г. Садых-заде. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны / Гюляра Садых-заде. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html>

<sup>13</sup> Д. Черняков. «Я никому не доверяю».

налу не можна вважати коректним, адже перше завдання, яке ставить перед собою режисер – прочитати оперну партитуру як одну зі складових «синтетичного театральнo-художнього тексту». Режисер зауважує, що «функція кожного окремого компоненту цілого є важливою, і, в першу чергу – музична партитура як складова єдиної системи оперного театру (саме “оперного театру”, а не опери)»<sup>14</sup>. Тому, колись створена партитура для Чернякова – не тільки привід для самовираження, як стверджують критики, а засіб проникнення у багатовимірний інтелектуальний світ музично-театрального тексту того чи іншого твору. При цьому Черняков в класичних раритетах оперного жанру виявляє «глибокі, жорсткі, безкомпромісні емоційно-психологічні підтексти змісту, які здатні відкрити безодні в складній, закодованій у звуках, людській психіці»<sup>15</sup>.

У пролозі вердівського «Симона Бокканегри» герой переживає тотальну особистісну кризу (його кохана, мати їх викраденої дитини кінчає самогубством). Наслідки цієї події стають доленосними для Симона, руйнують сенс його блискучої кар’єри дожа Генуї і поступово ведуть героя до смерті. Конфлікт прологу Бокканегра переносить у своє нове “теперішнє”, опісля 25 років. Герой Чернякова не просто згадує минуле, воно для нього взагалі не закінчується і є завжди актуальним. Цю ідею часу режисер вирішує як “тривале теперішнє” в діяхро-нічному ракурсі. Перехід від одного акту до іншого, від одного до наступного “теперішнього” стабілізує послідовність розгортання подій від початку до кінця в єдину, каузальну лінію подій, в якій минуле існує «тут і тепер» на перетині різних реальностей – побутової і підсвідомої. Континуум минулого крізь сьогодення, його вплив на динаміку характерів є тим самим зерном, яке породжує екзистенційний крах героя у фіналі. Втручання у долю Бокканегри зовнішнього впливу рокових сил впливає на лінійний хід сюжетного розгортання, дозволяє вільні екскурси минулих подій у теперішній час (походження героя і передісторія).

Якщо в опері, як і в інших високих жанрах, панує категорія “абсолютного минулого”<sup>16</sup> – джерело будь-якої художньої сутності, цінності і завершеності»<sup>17</sup> – предметом режисерських проєктів стає, подібно до роману, радикальне зміщення часового центру на сьогодення. Замість осмислення й інтерпретації сталих істин типу «переказу, який умовно визначає [...] матеріал і точку зору високих жанрів»<sup>18</sup>, з погляду режисерів, «навіть якщо дія перенесена у минуле, це минуле завжди оцінюється і сприймається у безпосередній залежності від сучасності і неодмінно з нею співвідноситься»<sup>19</sup>. При цьому актуальність подій сприймається на асоціативному рівні. Черняков розгортає дію в умовному часі і місці, звертаючись до символіки кольору. Живописна яскравість прологу «Симона Бокка-

<sup>14</sup> Д. Черняков. «Я нікому не доверяю».

<sup>15</sup> Н. Потапова. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре.

<sup>16</sup> Термін Гете і Шиллера.

<sup>17</sup> Н. Бахтин. Эпос и роман

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Роман (литературный жанр): Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. [Електронний ресурс]. – URL: <http://megabook.ru/article/Роман> (литературный жанр)

негри» змальовує образ минулого. Протиставленням служать чорно-білі стереотипи нейтрального бізнесового світу: офісні працівники у ділових костюмах, засідання в приміщенні конференц-залу тощо. Проте чіткий поділ на минуле і теперішнє існує лише зовні, у свідомості героя теперішнє ідентичне минулому й увічнене в творі мистецтва – картині американського художника Едварда Гоппера. Погляд Бокканегри заворожено блукає вздовж зображеної на картині порожньої вулиці старої Генуї. У минулому там сталася трагедія, і Симон, вражений двома приголомшливо контрастними звістками (про смерть нареченої Марії і про вибір героя дожем Генуї), підсвідомо зупиняє час. Введення режисером додаткового візуально-сценічного атрибуту – картини Гоппера – сприяє хронологічному і просторовому розтягуванню ситуації психологічного зриву фінальної сцени прологу на дію всієї опери. За влучним спостереженням Марини Черкашиної-Губаренко, ця сцена «застигає у вигляді барвистого стоп-кадру, [...] на ігровій завісі на наших очах зменшується в розмірах до маленької картини, що висить на білій стіні майже порожнього приміщення, де відбуватиметься знайомство з новими персонажами й розгортатиметься новий сюжет»<sup>20</sup>. При цьому не так важливо, чи вводяться в дію нові герої, чи ні. Для режисерської опери показовими стають неадекватність або невідповідність героя самому собі. Симон Бокканегра на початку і в кінці опери – рідна людина. Двадцять п'ять років потому перед нами з'являється чоловік з латентно понівеченою психікою. Новий сюжет режисера розповідає про руйнацію підсвідомості Бокканегри під впливом мініатюрної картини, яка нагадує герою про минуле. Він перебуває у своєму позареальному світі ніби по інерції, адже його справжнє життя – це уявний світ картини. Сьогодні, натомість, пливе наче по інерції у чорно-білому просторі псевдо-реальної дійсності, позбавленої фарб життя. Картина завжди знаходиться у центрі сцени як єдина для Бокканегри справжня реальність. Причини введення цього центрального атрибуту сценографії режисер обґрунтував сугестивною дією картини: «Едвард Гоппер – хресний сценографії прологу – дуже популярний художник. Його поштові листівки знають всі. Ми бачимо кафе на сцені і відразу впізнаємо: я це десь бачив... Його картини відразу вриваються в свідомість і залишаються назавжди в мозку. Ймовірно, ми сприймаємо декорації прологу як цвях у мозок. Саме так впливає картина на Симона. Повітря світлотіні на картинах Едварда Гоппера створює якусь порожнечу залишеного антиматеріального простору. Химерне освітлення його фарб вражає ніби ранішній сон і залишає після себе невловиме відчуття: я про щось знаю, я там був, але якось не насправді, чогось бракує, можливо відчуття реального»<sup>21</sup>. У порівнянні з оригінальним твором

<sup>20</sup> М. Черкашина-Губаренко. Верди forever! О Мюнхенских оперных контрастах // *День* 31 червня, 2013. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/verdi-forever>

<sup>21</sup> Dmitri Tscherniakov: «Edward Hopper – der bildlich für den Prolog Pate stand – ist inzwischen durch Postkarten und Poster mehr als populär. Man kennt alle diese Bilder. Wir sehen das Cafe auf der Bühne und wissen sofort: das habe ich schon einmal irgendwo gesehen. Das prägt sich sofort ins Bewusstsein ein, bleibt im Hirn. Vielleicht bekommt man das Gefühl, dass das Bühnenbild des Prologs wie ein Nagel im Gehirn sitzen wird. So wie bei Simon selbst.

композитора постановка «Симона Бокканегри» вже не є драмою вердівського формату. Характер героя поставлено в умови граничної ситуації. Початок – вже екстремальна ситуація, пік напруження, перша думка героя про смерть. Кінець Черняков кардинально переосмислює. У фіналі Бокканегра не гине від зради свого політичного партнера Паоло, який за сюжетом отрує дожа. Режисер навіть сценічно наголошує (як у заповільненому кадрі, Бокканегра ставить склянку з отрутою на місце), що смерть героя не є раптовою і насильницькою, а добровільною. Режисер інсценізує цей момент дуже проникливо, просвітлено, трансцендентно. Герой іде у вічність, точніше відлітає у небуття спокійно, умиростворено, широко розкинувши руки, немов крила. Сенс такого сценічного рішення доводить, що смерть Бокканегри закономірна, передбачена ще в пролозі, коли на сцені вперше з'являється мініатюрний символ його минулого – картина Хоппера. Послідовно, крок за кроком, точніше, погляд за поглядом на картину Бокканегра психологічно, а потім і фізично знищує сам себе. Момент смерті режисер не деталізує, залишаючи місце для фантазії глядача. Не важливо, як це відбувається, важливо, що його смерть сприймається як звільнення.

Висновок постановки – віра у вічність кохання після смерті. Інтимну життєву драму Симона Бокканегри Черняков позбавляє під кінець вузької сфери особистісного і сягає вагнерівського катарсису *Liebestod*. Смерть Бокканегри набуває християнського звучання. Це просвітлення через смерть. Під впливом трагічних обставин Бокканегра утотожнив своє життя зі смертю, позбавив його фарб, радості, сенсу. Перелом і прояснення у свідомості героя настає після раптової зустрічі зі зниклою дочкою. Ця подія вивільнює назовні пронизливе бажання героя залишити цей світ, несе душевне заспокоєння, звільняє від хвороби до смерті. Добровільна смерть героя вичерпує конфлікт. Бокканегра не просто вмирає, а повертається до Марії, з'єднується з нею у вічності.



---

Aufgrund des Lichtes oder der Luft habe ich bei Edward Hopper immer ein Gefühl der Leere, von eher Nichts – oder Antimateriellem. Als ob die Welt verlassen wäre. So bizzar beleuchtet. Bilder, wie sie ganz schnelle, frühmorgendliche Träume produzieren, die ein Gefühl hinterlassen, dass ich dort schon einmal gewesen bin, dass ich das kenne, aber irgentwas nicht stimmt, irgendwas nicht echt ist». Tscherniakov, Dmitri. Das Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München, 2013, S. 19.