

Екатерина КРЕТОВА

## АНТИРУСЛАН И АНТИРУСЛАНИСТЫ, ИЛИ МЕТОД ГЛАМУРНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*... клуб на улице Нагорной  
Стал общественной уборной,  
Наш родной Центральный рынок стал похож на грязный склад,  
Искаженный микропленкой,  
ГУМ стал маленькой избенкой,  
И уж вспомнить неприлично, чем предстал театр МХАТ.  
В.С. Высоцкий*

Над оперой Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила» в Большом театре на моих глазах поглумились дважды. Сначала это сделали дирижер (тогдашний музыкальный руководитель театра) Александр Ведерников вместе с петербургским режиссером Виктором Крамером в 2003 году. Второй раз – совсем недавно: премьерой «Руслана» открылась обновленная историческая сцена Большого театра. В модернизации классического шедевра на этот раз приняли участие дирижер Владимир Юровский и режиссер Дмитрий Черняков. Забавно, что оба раза к процессу имел отношение музыковед, профессор Московской консерватории Евгений Левашов. Он проводил какие-то исследования, работал в библиотеках, рылся в архивах, изыскивал неизвестные доселе рукописные фрагменты партитуры Глинки, а также восстанавливал исторические методы, позволяющие осуществить так называемое «аутентичное» исполнение. И в первом, и во втором случае результат получился ошеломляюще плачевным: опера предстала перед зрителем и слушателем в таком виде, что, кажется, будто постановкой занимались не талантливые патриоты, влюбленные в русскую культуру (почему-то хочется, чтобы именно такие люди прикасались к национальному достоянию), а какой-нибудь описанный Высоцким гнусный враг и американский шпион:

*Джон Ланкастер в одиночку,  
Преимущественно ночью,  
Щелкал носом –  
В нем был спрятан инфракрасный объектив;  
А потом в нормальном свете  
Представало в черном цвете  
То, что ценим мы и любим, чем гордится  
коллектив...*

Ситуация с «Русланом» вовсе не исключение. То, «чем гордится коллектив», уже давно стало предметом вивисекции. Режиссерский произвол при постановке классической оперы, заявивший о себе как некий метод и расцветший в отечественном музыкальном театре в 1990-е годы прошлого века – это тенденция, тренд, мода, волна... Сколько еще безликих синонимов можно подобрать, чтобы осторожно, не навлекая на себя опасность прослыть ретроградом, маркировать данное явление? Другое дело, что, как и всякая радикальная тенденция, она имеет свойство быстро гаснуть, превращаться в штамп, в банальность. Что, на мой взгляд, и происходит в настоящее время. Тем не менее, творчество Дмитрия Чернякова, Кирилла Серебренникова, Василия Бархатова не сбавляет обороты. Эти режиссеры являют публике опус за опусом, выдавая свои пустые, предсказуемые, профанные интерпретации за режиссерский авангард. Разумеется, у них

*Pro настоящее*


Ч. Уоркмен – Финн

А. Шагимуратова –  
Людмила.  
М. Петренко – Руслан

Ю. Миненко – Ратмир.  
А. Пендачанска –  
Горислава.  
А. Шагимуратова –  
Людмила.  
М. Петренко – Руслан.  
«Руслан и Людмила»,  
Большой театр.  
Фото Д. Юсупова



есть мощная поддержка, в том числе и со стороны критиков, которых я ни в коем случае не стану называть ангажированными – кто знает, чем они мотивированы? Наверняка, их идущие от души вкусовые пристрастия свободны от меркантилизма. Ведь не подозреваем же мы в неискренности фанатов Евгения Петросяна или телешоу «Наша Раша». Так и апологеты Серебренникова, Черныкова, Бархатова и примкнувших к ним (впрочем, примкнувших особо не наблюдается – все места, видимо, заняты), вне всякого сомнения, искренне исповедуют эстетические принципы гламурной самодеятельности – основополагающего

метода модного крыла российской оперной режиссуры.

Было бы заманчиво подробно проследить, как именно режиссерский театр (мировой, а не только русский) проник в оперный жанр и взломал его природу. Но в рамках данной статьи сделать это невозможно. На всякий случай приведу имя Вальтера Фельзенштейна, который считается реформатором оперной режиссуры (происходило это в Австрии и Германии в середине прошлого столетия). А также не удержусь от упоминания о русском опыте режиссерского радикализма в опере, который известен не только специалистам, но и (хотя бы



понаслышке) всем, кто мало-мальски интересуется оперным искусством.

Итак, все знают, что Всеволод Мейерхольд в 1935 г. поставил в Ленинграде какую-то необыкновенную «Пиковую даму». Процитирую описание И. Рыбкиной:

«Самосуд рассказывал, что первая мысль об обращении к опере Чайковского родилась в своеобразном полемическом запале, когда нам с Всеволодом Эмильевичем пришлось смотреть эту оперу в Ленинграде с известным тенором в роли Германа. Артист пел так “эффектно” и так бессмысленно, “не по существу”, что Мейерхольд, наклонившись ко мне, стал говорить: “Надо поставить такой спектакль, чтобы эту постановку им пришлось со сцены смыть...” “Вернуть Чайковскому Пушкина, оркестровой речи – истинный смысл было нашей задачей” – говорил Мейерхольд, выступая у микрофона перед радиотрансляцией “Пиковой дамы” из МАЛЕГОТа 15 февраля 1935 года.

По указанию Мейерхольда поэт В.И. Стенич работал над новым либретто. Действие было перенесено из екатерининского века в николаевский (в финале бала вместо Екатерины II на сцене появился Николай I).

Изменения и купюры более всего коснулись первой картины оперы. Сцена гуляющих в Летнем саду кормилиц и детей была заменена подсказанной повестью Пушкина сценой игры в карты у конногвардейца Нарумова: картина делилась на пять последовательно сменяющих друг друга эпизодов, в первом из которых изображалась гусарская пирушка и певица травести пела в военном мундире, стоя на столе, куплеты на музыку хора мальчиков. Во время репетиции этот эпизод носил рабочее название “Асенкова” – он был навеян старинными театральными легендами о триумфальных выступлениях В.Н. Асенковой в травестийных ролях. Роль Елецкого была уничтожена: в первой картине его партию передали счастливому игроку. Графиня и Лиза в этой картине не появлялись.

Из второй картины (эпизод №6) исчезли русская пляска Полины, хор подруг, выход гувернантки. Графиня в этом эпизоде также не появлялась, из-за кулис слышался ее голос.

В картине бала (эпизоды №7, 8, 9) камерные сцены (эпизоды №7, 9) давались как “крупный план”, они шли перед специальным занавесом.

На музыку арии Елецкого Стенич написал лирические стихи, с которыми в одном из уголков большого зала светский поэт обращался к кружку слушавших его дам; пастораль “Искренность пастушки” была заменена пантомимой “Любовная записка” сочинения В.Н. Соловьева: ее сюжет зеркально повторял ситуацию с запиской, которую Герман передавал Лизе.

О репетиции 25 октября 1934 года рассказано в статье В.М. Богданова-Березовского: “Метод работы Мейерхольда в опере чрезвычайно интересен. Этот метод точнейшего учета специфики музыки и вместе с тем свободного с ней обращения”. В своих записях по поводу этой статьи Мейерхольд возразил на последнюю фразу: “Не свободного”. В тех заметках говорится: “Приближение к Пушкину через музыку с помощью атрибутов выразительности актерской игры и режиссерских планов”. И далее: “Линия актерского образа должна сочетаться с партией певца”... ([http:// www.russianculture.ru / formp.fsp?id=207&full](http://www.russianculture.ru/formp.fsp?id=207&full))

Читаю эти строки, мысленно представляя себе, как Мейерхольд «возвращал Чайковскому Пушкина» (режиссера-реформатора, по-видимому, ничуть волновал вопрос, а нужен ли этот возврат Чайковскому?!!), как звучат какие-то стихи в арии Елецкого, как на музыку первой сцены играют в карты, и еле сдерживаюсь от чудовищного по кощунственности восклицания: убила бы этого режиссера...

Перекрой и перелицовка «Пиковой дамы» Мейерхольдом не исчерпались. Это принесло немало скандальной славы авторам портняжных экспериментов, дало критикам повод для дискуссий, и к счастью, никак не повредило самой опере (партитура – не картина, ее безвозвратно испортить нельзя). И, тем не менее, самое время вспомнить, что драматургия оперы Чайковского «Пиковая дама» доказанно считается чуть ли не образцом совершенства в мировой оперной драматургии. Так, кстати, обстоит дело далеко не со всеми известными и активно ставящимися операми. Даже сам

Чайковский, композитор очень неровный, создал наряду с безоговорочными шедеврами сочинения, уступающие им же самим установленной высочайшей планке. Великие оперные драматурги – Вагнер и Верди не равны сами себе в разных своих сочинениях. А уж опера Глинки «Руслан и Людмила» вообще считается драматургической неудачей композитора: опере вменяется вялое действие, обилие немотивированных скучных остановок, откровенные нестыковки в сюжете, слабая логика развития событий и т. д. и т. п. История упреков в адрес «Руслана» восходит к эпохе его создания. Начиная, с обидного ухода государя императора с премьеры и заканчивая доброжелательными, но все же критическими замечаниями по поводу несценичности этого произведения со стороны молодого Александра Серова. Позже в конце 1860-х годов Серов, тщательно изучивший реформаторство Вагнера и даже сочинивший собственную оперу «Юдифь», написал серию статей под общим заголовком «Руслан и русланисты», в которых полемизировал с рьяными апологетами оперы Глинки. И вовсе не потому, что Серов пытался дискредитировать обожаемого им Михаила Ивановича. Как первый русский музыковед-теоретик, истинный знаток музыкальной культуры, профессионал высокого класса, он страстно желал повлиять на процесс становления русской композиторской школы в целом и оперной (как основной в русской музыке того периода), в частности. И теперь, когда мы с гордостью понимаем, что самая молодая из четырех существующих национальных оперных школ – русская – оказала мощное влияние на мировую музыкальную культуру XX века, мы не станем отрицать, что Серов во многом был прав. В том числе и критикуя «Руслана».

Все-таки игнорировать существование неких скрытых механизмов социальной детерминации культуры никак нельзя. Ведь именно в начале 1990-х годов, когда разрушали советскую систему во всех ее ипостасях – экономику, политику, идеологию, образование, медицину и т.д. – накатилась и волна оперного реформаторства. Кстати, тогда казалось, что в отличие от прочих социальных сфер культура

не разрушается, а наоборот, претерпевает невероятный креативный подъем: возникали новые театры, плодились какие-то студии, создавались оркестры в небывалом количестве. Первым на оперном небосклоне «засветился» Дмитрий Бертман в созданном им казавшимся тогда неформатным театре «Геликон-опера». Он начал свои эксперименты остро, весело, юношески дерзко (ему было чуть больше 20 лет), но всегда талантливо и небанально. Хотя бы потому, что шел Бертман по абсолютно непроторенной дорожке, слегка хулиганя и иногда «перебирая». Даже когда он перегружал мизансцены излишними актерскими хлопотами, они всегда совпадали с музыкой – не иллюстрировали ее, а именно совпадали по каким-то своим ритмическим, линейным, динамическим свойствам. Независимо от степени и характера режиссерского вмешательства спектакли Бертомана отличались (и продолжают отличаться) любовью к музыке и великолепным знанием партитуры. Поэтому смотреть было всегда интересно, даже в тех случаях, когда режиссерское решение вызывало благородное негодование и иронический протест. Он ставил «Мазепу» и «Макбетта», «Пиковую даму» и «Евгения Онегина», «Травиату» и «Аиду». И всегда был непредсказуем. Когда же поставил «Кармен», «Леди Макбет Мценского уезда», «Средство Макропулоса», «Диалоги кармелиток», стало совершенно ясно: молодой режиссер вырос в зрелого мастера; эксперимент ради эксперимента и «самовыражение» ради «самовыражения» его не интересуют. Ему интересна авторская партитура, авторское либретто и авторский месседж, который он готов сопрягать со своим собственным. Это не значит, что у Дмитрия Бертомана не случается неудач. От них никто не застрахован. Но его мотивация – это всегда мотивация художника, вступающего в диалог с оперным произведением, написанным другими художниками – композитором и либреттистом. Именно поэтому Дмитрий Бертман, который стал первопроходцем отечественного режиссерского оперного театра, не вписался в обойму сегодняшних его лидеров. И это делает ему честь.

Особенностью метода гламурной самодеятельности является категорическое нежелание режиссера вступить в какой бы то ни было диалог с кем-либо, кроме себя любимого. Причем это позиция принципиальная и даже декларируемая как самими режиссерами, так и их вербализаторами – критиками и журналистами. Гламурный самодеятель (или самодеятельный гламурщик) подходит к классическому оперному произведению как к объекту, как к поводу, как к провокации, с которым (с которой) он может делать абсолютно все, что угодно, руководствуясь следующей сентенцией: **Я ))) творю ))) здесь и сейчас)))**.

Каждое слово этой сентенции – значимо. Ключевое, конечно, **Я**. Здесь – бездна возможностей, связанных с самоощущением режиссера, который ни минуты не сомневается ни в своей гениальности, ни в правильности выбранного пути. Далее – **творю**. Метод самодеятельного гламура в обязательном порядке подразумевает сакрализацию творческого процесса, придание ему статуса шаманства. Это позволяет завуалировать нежелание (или неумение?) пользоваться профессиональными технологиями. **Здесь и сейчас** – это блестящая мотивация для отказа от какого-то бы ни было апеллирования к объекту постановки. Типа: какое нам дело, что опера написана Глинкой? Какое нам дело, что там есть сюжет Пушкина? Какое нам дело, что у этой оперы есть жанр – эпическая, былинная, что там еще за чушь собачья? Какое это имеет отношение к современному театру и современной жизни? Мы – **здесь и сейчас**. Остальное – застой и отстой.

Более того, «здесь и сейчас» невероятно конкретно: это наше сегодняшнее, предельно стратифицированное общество, в котором доминирует псевдолиберальная идея, проповедуемая бандитской элитой, диктующей свои вкусы и эстетические приоритеты. Гламурщик естественно ориентирован на публику, состоящую из плохо образованных нуворишей, циников, презирующих чужую «неуспешность» (под «неуспешностью» понимается неспособность участвовать в распиле бюджетного бабла) и для которых высшим из искусств является PR.

Постановка Дмитрием Черняковым оперы «Руслан и Людмила» в Большом театре стала, пожалуй, наиболее завершенным продуктом, в котором описываемый метод получил прямо-таки хрестоматийное выражение.

Существует в культурологии такой тезис: любой текст можно **вычитать** (ударение на первый слог, естественно), а можно **вчитать**. Разница – принципиальная: в первом случае интерпретатор извлекает из текста содержащиеся там смыслы и включает их в собственные коннотации. Таким образом, возникает интересная интерпретация, которая может быть весьма неожиданной, острой, парадоксальной, но не идущей вразрез с текстом, не калечащей его, не профанирующей, а напротив, даже обогащающей (разумеется, если интерпретатор способен обнаружить новый ракурс подхода к данному тексту). В случае **вчитывания** интерпретатор, который превращается в манипулятора, навязывает тексту собственные смыслы, взрывая «исходник» и уродуя его. Текст, надо сказать, всегда отчаянно сопротивляется и мстит за себя. Для того, чтобы избежать мщения, можно прибегнуть к радикальному приему: переписать исходное произведение кардинальным образом, сохранив лишь отсылы, намеки, цитаты. Подобный опыт, особенно, если он реализован столь же талантливо, сколь и смело, снимает с интерпретатора всякие обвинения в искажении оригинала, издевательства над классикой и пр. Потому, что интерпретатор здесь уже становится автором. И спрос с него – только за новое, созданное им сочинение. Таких примеров множество. Уже упомянутый Чайковский, создавая «Пиковую даму» и «Евгения Онегина» радикально «переписал» Пушкина. Не только потому, что сочинил вместе с братом Модестом либретто, никак не повторяющее тексты поэта, но и глобально переосмыслил пушкинское послание. Это большая тема, достойная отдельного исследования. Ограничусь лишь утверждением, что ироническая миннипея Пушкина «Евгений Онегин» не имеет ничего общего с лирическими сценами Чайковского. Более того, Чайковский, сам того не желая, сослужил Пушкину дурную службу: невероятная популярность опер Петра



Ильича «перебила» великие тексты Александра Сергеевича. И вот уже более ста лет огромное количество вполне культурных людей находятся в наивном заблуждении, считая, что Ленский – лирический герой, что муж Татьяны – Греммин, что Лиза бросилась в Канавку, Герман (с одним «н») застрелился, а строчка (это самое ужасное) «Любви все возрасты покорны» имеет продолжение «Ее порывы благотворны».

Тем не менее, никаких претензий к Чайковскому нет и быть не может. Он создал новые авторские произведения, по степени гениальности не уступающие пушкинским. Да и Пушкин не пострадал: вот оно, полное собрание его сочинений стоит на полке, достаточно открыть книгу, прочесть – и пушкинские строфы обретают первоначальный смысл.

Есть примеры режиссерских сочинений на классическую тему. Например, спектакли Андрия Жолдака. В частности, «Москва. Псих»: что это – интерпретация «Медеи» Еврипида? Или Сенеки? Или Ануя? Нет, конечно, это новое произведение, режиссер которого одновременно является и его автором. Собственно вышеупомянутый Всеволод Мейерхольд ввел понятие «автор спектакля», тем самым, подчеркивая агрессивность творческого вмешательства режиссера в авторское высказывание.

Работа Дмитрия Чернякова с «Русланом и Людмилой» не имеет ничего общего с подобным подходом к классике. Черняков остается в рамках интерпретируемого текста, он не придумывает ничего нового, не использует чужой текст, как строительный материал для создания качественно другого художественного продукта. Он всего лишь вчитывает в чужой текст навязанные, враждебные этому тексту гламурные смыслы, способные удовлетворить вкусы той самой безграмотной «успешной» аудитории, на которую он социально ориентирован.

И если дирижеру, даже решительно настроенному, все же приходится иметь дело с партитурой, которую как никак надо сыграть в соответствии с композиторским текстом (хотя, чувствую, что скоро и с этим не будут считаться), то обязательства перед либреттистом давно уже стали чем-то из области фантастики. Поэтому режиссеру Чернякову не то, что

какой-то там Ширков, скромный либреттист Глинки не указ, ему и Да Понте (либреттист Моцарта) не указ, и не указ даже Альбан Берг (написавший либретто для своего «Воццека»). В результате **вчитывания** содержание «Руслана и Людмилы» превращается в какую-то невыносимую, нелогичную, немотивированную чушь, по сравнению с которой «слабая» сценичность этой оперы в оригинале просто достойна премии в области оперной драматургии. Уж лучше бы взяли и переписали либретто, как это практиковалось в советской оперетте. Это происходило в открытую – на афише рядом с Кальманом, Легаром и Штраусом появлялись имена новых либреттистов, а довольные граждане следили за развитием адаптированного внятного сюжета. Но нет! Для Чернякова совершенно неважно, какой текст поет певец на сцене. Он без всяких комплексов подкладывает под него свою картинку – и изумленный зритель вообще уже ничего не понимает: какой такой был бой у Руслана? Почему он поет «Дай, Перун, мне меч булатный по руке»? Почему Фарлаф во время исполнения своего знаменитого рондо танцует стриптиз?

Сюжетный ход, которым Черняков подменяет настоящий сюжет оперы, весьма прост и очень предсказуем: перед нами пафосная свадьба, по-видимому, организованная крутым ивент-агентством по сценарию пушкинско-глинкинской оперы. Свадьба, понятно, дорогостоящая – всех гостей нарядили в исторические костюмы, здесь же маски во главе с Черномором (больше он, кстати, в спектакле не появится). Затем – похищение (как часть оплаченного сценария), затем – приключения Руслана с затейливыми, технически оснащенными инсценировками типа поля битвы, усеянного оторванными руками и ногами, публичного дома с проститутками (вместо волшебных дев Наины), белоснежного особняка с голыми девицами, шоу официантов и полуголым татуированным качком. В финале Людмилу с трудом выводят из-под действия тяжелого наркотика, а рулит всем Финн, который не волшебник, конечно, а аниматор из ивент-агентства, обслуживающего данную свадьбу.



Очень характерно, что Черняков одновременно выступает режиссером и сценографом своих спектаклей. Кстати, также поступил и Кирилл Серебренников в «Золотом петушке». Это не случайно: режиссура как таковая оказывается элементом (не главным) сценографического решения, которое берет на себя основную смысловую нагрузку в решении спектакля в целом. Именно поэтому младший брат Чернякова и Серебренникова Василий Бархатов почти совсем не заметен в своих спектаклях: он буквально тонет в сценографии Зиновия Марголина, который и определяет атмосферу спектакля и его концепцию. Самое главное для режиссеров описываемого метода – создать определенное пространство, определенным образом нарядить героев, а остальное – вроде выстраивания мизансцен, работы с артистом, поиска мотиваций – осуществляется на уровне прикола или пародии в духе «Большой разницы». Если же на прикол не хватает фантазии, режиссер с легкостью «кидает» артиста на произвол собственной интуиции и опыта, что неизбежно оборачивается штампом (должен же актер за что-то спрятаться – вот и хватается за наработанные приемы).

В «Руслане» подобная «никакая» режиссура достигает своего апогея в сцене садов Наины. «Волшебные девы», превращенные волей режиссера в девиц легкого поведения на протяжении длиннющей балетной сюиты, устраивают парад чудовищной безвкусной самодеятельности, которую невозможно себе представить не только на сцене профессионального театра, но и, к примеру, в какой-нибудь частной школе на Рублевке, где принято серьезно готовиться к школьным праздникам – приглашаются профессиональные учителя по латино-американским танцам, по вокалу и т.п. Здесь явно никого не пригласили – девы машут ручками и ножками, ходят туда-сюда по лестнице, а в качестве грандиозного бонуса для публики, засыпающей и изнемогающей от скуки, запускают вертолет с дистанционным управлением. Этот эпизод можно считать квинтэссенцией метода гламурной самодеятельности, который следовало бы занести в учебник для молодых режиссеров, жаждущих успеха в области

оперного театра. И здесь, пожалуй, самое время отказаться от понятия «режиссура» в принципе. Ибо Черняков в «Руслане», наконец, достигает идеала, окончательно превращая режиссуру в анимацию.

Сценография на самом деле тоже уже никакая не сценография – это дизайн, в котором нет ничего театрального. Эффективное дизайнерское решение напрямую обслуживает аниматорскую задачу, которая заключается в обеспечении аудитории комфортным, доступным, а главное, прикольным зрелищем.

Если бы спектакль «Руслан и Людмила» вышел не на исторической, а на Новой сцене Большого, то при сохранении всех прочих к нему претензий, снялась бы главная: неадекватность предлагаемого зрелища предназначению исторической сцены Большого театра. Убеждена (хотя модная гламурная тусовка над этой точкой зрения глумится до упаду), что историческая сцена Большого театра предназначена для сохранения и развития российских национальных культурных традиций. Убеждена, что приезжающие со всех концов страны люди, за счет которых, к слову сказать, осуществлена реконструкция здания театра – а выполнена она на средства налогоплательщиков – имеют полное право приходить туда со своими семьями, фотографироваться на фоне лестниц и люстр и смотреть спектакли, которые соответствуют стандарту «классическое искусство». А потому, когда дирижер-постановщик Владимир Юровский (заметьте, даже не режиссер – дирижер!!!) без всяких рефлексий говорит, что на поставленный им спектакль «Руслан и Людмила» нельзя прийти с детьми до 16 лет, мне хочется сказать: к черту такую постановку «Руслана и Людмилы». Вернее, не к черту – как минимум, на Новую сцену, а лучше – в проект «Платформа» или куда-нибудь еще в таком роде. Ведь на самом деле, никто не против пририсовывания усов Джоконде. Рисуйте, на здоровье, если уж так хочется! Просто не стоит делать это в Лувре.