

А. А. Сокольская, О. Б. Макарова

Пластическая риторика как способ объединения трех опер Моцарта / да Понте в трилогию

Аннотация

Статья посвящена двум постановочным версиям опер Моцарта на либретто да Понте (реж. П. Селларс, телеверсия 1989 г.; реж. К. Гут, Зальцбургский фестиваль, 2006—2009 гг.). Основным объектом рассмотрения становится применение постановщиками риторизированных пластических решений. Пластические коды в версии П. Селларса акцентируют социальную, политическую и гендерную тематику. В постановке К. Гута схожий арсенал пластических приемов направлен на выявление мифологических и архетипических аспектов в сюжетах трилогии.

Ключевые слова: Моцарт, режиссерский театр, да Понте, Питер Селларс, Клаус Гут, опера.

A. A. Sokolskaya, O. B. Makarova

Plastic rhetoric as a way of combining three operas by Mozart / da Ponte in a trilogy

Summary

The article deals with two productions of the Mozart / Da Ponte trilogy: the 1989 TV productions by Peter Sellars and the 2006—2009 Salzburg Summer Festival stage productions by Claus Guth. Both directors employ a special rhetoric, symbolic, rhythmic type of acting that is radically different from ordinary everyday movement. In both directors' productions this *rhetoric movement*, as we should call it, coexists with the conventional realistic type of acting. In the Sellars productions the invasion of the rhetoric movement is a part of narration and at the same time the visual metaphor of the inner conflicts or social contradictions, denoting certain groups of characters; thus it creates moving ensembles and represents the director's social and political views. In the Guth productions rhetoric movement becomes one of the means of displaying the consistency of productions. One of the core themes in the Guth trilogy is conscious/unconscious and the nature/culture oppositions and the idea of the ritual as a way to introduce the unconscious into the sphere of culture. Switching to the sphere of ritual is indicated visually by switching to rhetoric movement. Both directors use rhetoric movement to mark the characters' unconscious actions and to stress the conventional nature of these actions. Symbolic and stylized gestures feature both the way Sellars plays with social rules and the way Guth organizes the unconscious content via ritualistic actions throughout their trilogy.

Keywords: Mozart, Regietheater, da Ponte, Peter Sellars, Claus Guth, opera.

Объединять три оперы Моцарта на либретто Лоренцо да Понте в единое целое — сравнительно новая традиция. Драматургические и стилистические различия в этих произведениях значительны и довольно очевидны — так, адресованные знатокам и ценителям жанра (и написанные на полное литературных и мифологических аллюзий либретто, первоначально предназначавшееся для Сальери — см. об этом, например [4. С. 526—527]) *Così fan tutte* значительно отличаются от предназначенного для демократичной пражской публики «Дон Жуана».

Однако, начиная с конца 80-х годов прошлого столетия, практически одновременно появляется ряд музыковедческих исследований, в которых рассматриваются общие сюжетные мотивы и драматургические приемы, а порой три оперы напрямую называются трилогией (см. например, [13; 16; 20; 22] и др.). В таких работах подчеркивается общность сюжетных ситуаций¹ (связанная как с «памятью жанра» оперы *buffa*, так и с характерными для театрального искусства эпохи Просвещения этическими и социальными темами²) и драматургических приемов.

Примечательно, что первые исследования на подобные темы появляются тогда же, когда в США выходит телеверсия трех опер Моцарта/да Понте в постановке Питера Селларса³.

Мы обращаемся к двум постановкам трилогии, первая из которых была осуществлена Селларсом в середине 80-х годов и затем в 1989 году записана для телевизионной трансляции, а вторая создана Клаусом Гуттом⁴ для показа на Зальцбургском фестивале (2006—2009) и далее преобразована в трилогию как репертуарный спектакль для Цюрихской оперы (2011)⁵.

Выбор нами именно этих постановок объясняется тем, что версии обоих режиссеров объединяет использование одного и того

же приема. Это риторизированный, резко отличающийся от «бытовой» пластики тип актерского жеста, соседствующий со вполне реалистической манерой актерской игры. Мы предлагаем для него название пластическая риторика.

Свойствами пластической риторики являются:

- акцентированная условность актерской пластики при отсутствии однозначных коннотаций;
- ритмизованность (ритм сценического движения точно соотносится с музыкальным метром либо ритмическим рисунком тематизма), а иногда и напрямую танцевальность — и поэтому пластическая риторика используется в номерах, но не в речитативах опер;
- противопоставленность реалистическому типу пластики.

Именно благодаря последнему свойству мы называем подобный тип пластики риторическим. Согласно Ю. Лотману, «риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между «органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи. «Чужая» организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной сама себе и делается знаком или имитацией самой себя» [3. С. 191]. Противопоставление реалистического и условного пластических кодов подчеркивает музыкальную структуру (наибольшую концентрацию пластической риторики мы видим в стретгах больших ансамблей и финалов) и в то же время составляет самостоятельный пласт сценического действия.

В постановке Питера Селларса вторжения пластической риторики являются частью нарратива (например, в *Così fan tutte* — в танцах Деспины и Альфонсо, которые представляют собой необходимый элемент развлекательного телешоу, или в паниче-

ской жестикуляции дона Базилио при появлении Графа в терцете *Cosa sento?* в «Свадьбе Фигаро»), и одновременно становятся визуальными метафорами внутренних противоречий либо социальных конфликтов (в стретте финала первого действия «Свадьбы Фигаро»). В этой второй функции они образуют своего рода сетку, которая накладывается на нарративный план спектаклей.

В спектаклях Селларса пластическая риторика имеет явно хореографическую (и в широком смысле музыкальную) природу, поскольку ориентирована как на ритм, так и нередко на музыкальную фразировку (такова, например, жестикуляция Феррандо в арии *Un'aura amorosa* или в дуэте Феррандо и Фьордилиджи *Fra gli amplessi*), и, в отличие от множества традиций театрального или ораторского риторического жеста, не является иллюстративной.

Переключения пластического кода в «Свадьбе Фигаро» и *Così fan tutte* отмечают моменты бессознательных, автоматических действий персонажей, поступающих в соответствии с определенными моделями социального поведения. Так, в *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (и здесь важна вторая часть названия — «Школа влюбленных») герои осваивают стереотипы сексуального поведения, следовать которым их обучают ведущие телешоу — Альфонсо и Деспина. Действовать так, «как поступают все», значит действовать механически, и если пластика ведущих шоу и Гульельмо и Феррандо не лишена эффектности, хоть и пародийной (используются танцевальные па, характерные для фокстрота, танго, эстрадных танцев), то движения Фьордилиджи и Дорабеллы подчеркнута неестественны, искусственны, поскольку они лишь осваивают предписанные социумом правила⁶.

И в стретте финала второго действия, когда тщательно выстроенные модели гендерно «правильного» поведения дают сбой под воздействием эмоций, пластика всех шестерых персонажей упрощается до бессмысленно повторяющихся движений сломанной механической игрушки — предельно жестко выстро-

енной средствами медиа (на сцене в течение всего спектакля постоянно появляются газетные вырезки, глянцевого журналы, используются узнаваемые приемы телерекламы, ситкома, теленовостей и других телевизионных жанров) и поэтому нежизнеспособной модели социума.

В «Свадьбе Фигаро» пластическая риторика выступает в качестве визуального воплощения не только социальных конвенций, но также и механизмов разнообразных психологических и социальных защит, выстраиваемых персонажами в попытках сохранить и защитить собственный статус. Это происходит при столкновении с угрозой (реакция дона Базилио на внезапное появление Графа в начале первого терцета) и в ситуации фрустрации (условные жесты отчаяния Фигаро, Графини и Сюзанны в стретте финала первого действия), когда существующих паттернов социального поведения оказывается недостаточно и необходима выработка новых. Пластическая риторика здесь отображает не столько жесткие правила, сколько процесс их поиска, выработки и корректировки. Но любые правила игры оказываются неустойчивыми и временными (и в стретте финала второго действия нарочито комическая, пародийно-танцевальная и вновь условная пластика всех участников ансамбля обозначает компромиссный характер благополучной развязки сюжета).

При этом и у дона Базилио в арии *In quegl'anni*, и у Феррандо в дуэте *Fra gli amplessi* происходит трансформация работы механизма пластической риторики: став доминантной и единственной схемой поведения персонажа и перекрыв любые другие пластические или сценические коды, пластическая риторика получает своим содержанием истинные переживания персонажа. Так, будучи прямой иллюстрацией текста арии *In quegl'anni*, именно пластический код позволяет увидеть истинное — трагическое — значение рассказываемой доном Базилио истории. Будучи глубоко интроспективными, так решенные сцены показывают персонажей — в обоих случаях

теноров — как принимающих условия игры не просто под давлением внешних обстоятельств, но из желания в этих обстоятельствах выжить.

Напротив, либертинаж Графа и Керубино в спектакле Селларса маркируется в том числе и отсутствием пластической риторики: если в *Così fan tutte* либертинаж являлся условием соответствия ожиданиям социума, то в «Свадьбе Фигаро» это, напротив, игнорирование правил; шаблоны социального поведения здесь становятся предметом игры и одновременно ее инструментом.

В «Дон Жуане» пластическая риторика отсутствует на протяжении большей части действия, и это парадоксальным образом не исключает постановку из трилогии, а наоборот, интегрирует в нее. Действие спектакля разворачивается в криминальной среде Южного Бронкса, где не действуют ни законы США (которые в постановке представляет дон Оттавио — полицейский), ни даже закон вендетты (носителем которой в сюжете является донна Анна). Психологические мотивировки действий персонажей определяются двумя основными факторами — аддикцией (химической и сексуальной) и страхом. В социальном хаосе, царящем в Дон Жуане, либертинаж оказывается невозможным: отсутствуют правила, которые можно нарушать, а следовательно, отсутствует и дополнительный код (пластическая риторика). Единственное табу, которое все еще действует в этом мире, и которое нарушил заглавный герой, переключает действие спектакля в финале второго действия в мистический план — главной жертвой Дон Жуана, за которую он и получает возмездие, оказывается не Командор, а маленькая девочка (“*giovin principiante*”, упоминание о которой акцентировано Лепорелло в арии *Madamina*).

Таким образом, восстановление справедливости в финале репрезентируется единственным появлением в этом спектакле пластической риторики, не интегрированной в нарративный план спектакля (в отличие от остальных опер трилогии) и создающей иллюзию упорядочивания хаоса, который продол-

жает окружать участников секстета (фигуры бродяг на ступеньках). Это подчеркивается и большой купюрой в среднем разделе секстета, лишаящей финал отсылок к личным судьбам всех персонажей кроме Дона Жуана.

Трилогия Селларса развивается от механически организованного социума в *Così fan tutte*, который обречен на постоянные сбои в силу ригидности, через постоянно меняющиеся и потому тоже недействительные правила в «Свадьбе Фигаро» к полному отсутствию устойчивой структуры и общих социальных законов в «Дон Жуане». Пластический код обозначает в трилогии также и группы персонажей (благодаря, например, синхронизированным движениям женских и мужских пар в *Così fan tutte* или объединенных общими целями групп персонажей в финалах «Свадьбы Фигаро»), создавая не только пластические ансамбли, но и репрезентируя социальные и политические взгляды режиссера⁷, объединяющего в своей трактовке «людей и теории» (ср. известное выражение Г. Аберта о том, что Моцарта «пленяют люди, а не теории» [1. С. 269]).

Использование условного пластического рисунка в постановке Клауса Гута внешне схоже с трилогией Селларса, но здесь пластическая риторика становится лишь одним из ряда приемов, работающих на объединение спектаклей.

Спектакли Клауса Гута выстроены на оппозициях «сознательное-бессознательное», «культура-природа», которые в системе визуальных образов трех спектаклей представляют дом и лес. Образы Природного (и при этом воплощенного в сценографии К. Шмидта в гиперреалистическом стиле) и Искусственного, упорядоченного и хаотического встраиваются в модель взаимодействия сознательного и подсознательного в человеческой психике — прежде всего пространственно, сценографически. Как пишет Станислав Гроф, «в топографических описаниях Фрейда тесно переплетенные динамические процессы выступают в виде специфических индивидуальных структур пси-

хического аппарата, которые взаимодействуют друг с другом в психологическом пространстве, обладающем евклидовыми свойствами. Фрейд предупреждал, что такие понятия, как Ид (подсознание), Эго и Суперэго являются всего лишь абстракциями, что их нельзя брать буквально, и называл любые попытки связать их с конкретными структурами и функциями мозга <мифологией разума> (Gehirnmythologie). Однако, в его работах всем этим понятиям приданы ньютоновские характеристики материальных объектов — протяженность, вес, местоположение и движение. Они не могут занимать одно и то же пространство и поэтому не могут двигаться, не смещая друг друга. Они воздействуют друг на друга и вступают в противодействие; они могут быть подавлены, преодолены и уничтожены» [2]. Мы, однако, предлагаем прежде всего рассматривать спектакли Гута через призму модели К.-Г. Юнга. Как мы покажем ниже, именно она дает ключ к архитектонике гутовской трилогии, где мифологическое обрисовывает не только внешнюю систему ритуала, но и внутреннюю структуру человеческой психики.

Несмотря на то, что спектакли Гута изначально не должны были стать частью единого тройственного целого, в них неизбежно просматриваются общие черты и сквозные мотивы — отчасти свойственные творчеству этого режиссера вообще⁸, но во многом также определяющиеся сквозными темами трех опер Моцарта-да Понте.

В каждой из постановок присутствуют персонажи-посредники, обеспечивающие связь с миром подсознательного⁹. В «Свадьбе Фигаро» это Херувим — олицетворяющий власть Эроса двойник Керубино¹⁰ с мимической партией, который управляет действиями героев оперы подобно кукловоду; в Дон Жуане — Лепорелло, который, как шаман, взаимодействует с лесом и природной стихией (а значит, и со сферой бессознательного) и направляет события ритуала жертвоприношения главного героя¹¹; в *Così fan tutte* — дон Альфонсо, действующий по принципу ведущего в игре и руководящий смелой антуража, а иногда и правил. Эти персона-

жи олицетворяют механизмы работы человеческой психики и воздействие бессознательного.

Еще одна группа персонажей в постановках Гута служит проекцией архетипических образов для остальных героев и триггерами высвобождения сил бессознательного, власть которых постепенно распространяется на всех участников действия. Это Керубино, воплощающий действие Эроса¹², Дон Жуан как олицетворение дионисийской жизненной энергии и Деспина, постоянно меняющая обличия и действующая под буквально гипнотическим влиянием Альфонсо. Таким образом, персонажи образуют во всех спектаклях пары типа инициатор действия/посредник (Херувим/Керубино, Лепорелло/Дон Жуан, Альфонсо/Деспина).

Второй определяющий прием — это использование предметов и ситуаций, играющих в трилогии роль визуальных лейтмотивов. Они служат каналами связи с областью бессознательного, провоцируя и выявляя страх, сексуальное влечение, агрессию. Это алкоголь и психоактивные вещества (например, наркотики в «Дон Жуане», снимающие боль от раны главного героя, позволяющие ему на грани смерти продолжать игру либертинажа и включающие в финале первого действия всех героев в ритуал, алкоголь в *Così fan tutte*); это также связанные со сферой бессознательного предметы и действия (отсылающие к лесу/природе/внекультурному — перья¹³ и мертвые птицы, земля и растения¹⁴; иницирующие связь с подсознанием — повязки на глаза; и наконец собственно музыка¹⁵ — плеер Деспины, музыкальные цитаты-галлюцинации героев в финале Дон Жуана, обе арии Керубино). Еще один маркер перехода в область бессознательного — это битое стекло, которое может стать оружием для защиты (как разбитый бокал Фьордиллиджи в *Così fan tutte*, с которым она впервые с начала спектакля покидает пределы дома после рондо и уходит в лес) или орудием пытки (как осколок оконного стекла в арии Фигаро *Non più andrai*). Наконец, это собственно двери — здесь это метафорические двери в подсознание¹⁶ (которые открываются в «Свадьбе Фигаро» только с до-

звонения Эроса-Херувима; в *Così fan tutte* к финалу первого действия их сменяют постепенно исчезающие стены дома, в который прокрадывается лес). В Дон Жуане дверей нет, поскольку все происходит за пределами дома, культуры и социальных норм, в пространстве лиминальности (термин В.Тэрнера [9]¹⁷), но сигнал к началу ритуала жертвоприношения заглавного героя, а затем к окончательной готовности всех участников маркируется условной «дверью» в ритуал — отверстием в занавесе. Сквозь него во время главной партии увертюры видно, как Дон Жуана ранит Командор, а в стретте финала первого действия таким же образом показано бегство главного героя через лес.

Насыщенным мифологическими аллюзиями текстам либретто да Понте соответствуют мифологические параллели в спектаклях Гута. Это многочисленные отсылки к ритуалам (дионисийская мистерия в «Дон Жуане», ритуалы изгнания духов в *Così fan tutte*, ритуал возрастной инициации в «Свадьбе Фигаро»), в том числе к предбрачным (поскольку в фабулах всех трех опер тема брака занимает едва ли не центральное место)¹⁸.

Ритуал как способ «приручить» бессознательное¹⁹, ввести его в сферу культуры становится одной из центральных тем в трилогии Гута. Переключение в сферу ритуальных действий визуально обозначается введением пластической риторики — или, как в «Дон Жуане», отверстием в занавесе: смена пластического кода действует здесь наравне с другими приемами. Обозначается оно и переходом персонажа в функцию посредника: работа коллективного бессознательного, порождающего хаос, уравнивается ритуальными действиями, в которых посредник занимает центральное место, воплощая собой то, чем одержимы остальные герои (страх, агрессию, подавленное сексуальное влечение и т. д.). Проецирование архетипических/мифологических образов Эроса, Диониса, Прозерпины²⁰ на персонажей-посредников одновременно оказывается и продуцированием собственного бессознательного (по словам Юнга, для осоз-

нания архетипического содержания «...слово «проекция» даже не вполне подходит, так как ничто из души не выбрасывается за ее пределы. Скорее, наоборот, сложность души — а мы знаем ее таковой сегодня — является результатом ряда актов интроекции. Сложность души росла пропорционально потере одухотворенности природы» [12]).

Ритуальные акты, организующие и структурирующие бессознательное, соотносятся в трилогии Клауса Гута также и с вторжениями в ткань спектакля пластической риторики, имеющей, как мы уже сказали, музыкальную природу и напрямую зависящую от музыкального ритма и границ музыкальных построений²¹: именно сменой пластического кода иллюстрируются и гипнотическое воздействие Альфонсо, и эротический транс, в который вводит героиня Керубино. При этом во всех трех постановках присутствуют черты ритуалов календарного цикла, посвященных «умирающему и воскресающему богу растительности» [10] — Адонису («Свадьба Фигаро»), Дионису («Дон Жуан») и Прозерпине («Così fan tutte»): ночные бдения; совокупление; употребление специальных/одурманивающих веществ, особенно напитков; разжигание костров; сбор и приношение цветов и др. Изначально отчужденная от человека, отделенная от него стенами культуры, в последнем спектакле природа вторгается в пространство дома и захватывает его. Это вторжение бессознательного обрисовано не только средствами сценографии, но и последовательностью мифологических и ритуальных аналогий: нисхождение от Эроса и Адониса через Диониса к Прозерпине и Плутону²², переход от космоса к хаосу как неразличению.

При очевидных концептуальных, идеологических и эстетических отличиях, постановки Селларса и Гута обращаются к одному и тому же кругу тем и приемов, очерченному особенностями самих либретто да Понте. Это социальная тематика, связанная с проблемами социальных и политических законов, их оспа-

ривания и смены (либертинаж, социальное равенство, гендерные проблемы); это также мифологические и архетипические аспекты сюжетов трилогии.

Характерно, что Селларс, как и во многих других своих постановках²³, акцентирует прежде всего социальную проблематику (в том числе и в *Così fan tutte*, несмотря на то, что это либретто да Понте более всего переполнено отсылками к мифологическим сюжетам и персонажам). Гут же обращается к поиску архетипической общности между тремя произведениями (хотя изначально постановка «Свадьбы Фигаро» и не задумывалась им как часть цикла), практически игнорируя социально-политические темы. Парадоксально, что при этом оба режиссера используют один и тот же прием смены пластического кода и со схожими целями: пластическая риторика не только маркирует моменты неосознанных действий персонажей, но и акцентирует их конвенциональный характер; условная, стилизованная жестикация равно характеризует и игру с социальными законами, которой посвящены три постановки Селларса, и организацию содержимого бессознательного в ритуальных актах, объединяющую трилогию в интерпретации Гута.

Примечания

- ¹ Например, Л. Баршак [13] рассматривает в качестве темы, объединяющей три либретто да Понте, проблему власти и свободы (политической и сексуальной), а Р. Насонов отмечает общие для всех трех опер карнавальные мотивы сюжета: «Слово „день“ (*giorno*) представляется нам важным еще и потому, что опосредует две стороны оперы Моцарта — Суд над грешником и карнавал. Карнавал — это ведь тоже „день“, сравнительно небольшой и строго отмеренный отрезок времени, когда стихийные чувства берут верх над разумом. Модель „безумного дня“ так или иначе присутствует во всех операх-буффа, написанных Моцартом на либретто да Понте» [6. С. 43].
- ² Подробному рассмотрению связи оперного творчества Моцарта с эстетическими традициями Просвещения посвящена, например, работа Е. Чигаревой [11].
- ³ Сейчас постановка трех опер в рамках единого проекта — явление нередкое. Достаточно вспомнить спектакли Йосси Вилера и Серджо Морабито (Нидерландская национальная опера, 2006—2007), Свен-Эрика Бехтольфа (Цюрихская опера, 2006—2009; Зальцбургский фестиваль, 2013—2015) или Дамиано Микелетто (театр Ла Фениче, Венеция, 2011), а также рассматриваемые в настоящей работе постановки Селларса и Гута.
- ⁴ Клаус Гут и Питер Селларс — режиссеры одного поколения, но разных школ. Хотя работы обоих вписываются в парадигму «режиссерского театра», они отличаются подходом к материалу. Американец Питер Селларс не упускает случая повторить, что ставит американскую оперу для американцев, или по крайней мере современную оперу для современных людей — на понятном им языке, сосредотачиваясь на актуальных проблемах общества и мира. Клаус Гут, преемник немецкой театральной традиции, несостоявшийся кинорежиссер и дипломированный философ [17], гораздо больше интересуется тайнами подсознания, мистикой, абстракциями и двойничеством. Селларс позиционирует свои постановки прежде всего как социальный театр, всякий раз подчеркивая, что любая деятельность в сфере искусства является деятельностью социальной; Гут акценти-

рует онтологическую и психоаналитическую проблематику.

⁵ Примечательно, что изначально, в Зальцбурге, спектакли Гута, напротив, были поставлены независимо друг от друга. Так, его «Свадьба Фигаро» должна была дополнять «Дон Жуана» Мартина Кушея (см., например, [24]) и напоминать о зрительно-смысловых доминантах этого спектакля (нарочито белая коробка сцены, черная повязка на глаза, постоянно выплескивающаяся — в том числе через пластические коды — подавляемая агрессия); «Дон Жуан», заменивший спектакль Кушея в 2008 году, во многом наследовал эстетике и визуальным приемам (нарочито реалистичный лес на сцене, связанный с внутренним миром и эротическими переживаниями героини; нарочито реалистичное же поле со спелой, плодородной пшеницей; брак, показываемый и как символически священный, и как буднично деромантизированный) «Евгения Онегина» Андреа Брет (2007). Несмотря на это, спектакли уже до переработки получили ряд общих тем и приемов, анализом которых мы и занимаемся в настоящем тексте.

⁶ Здесь важен также гендерный аспект: разделение социума в спектакле также основано на популярных стереотипах масс-медиа. Здесь в ход идет не только поддерживаемая постноевропейским обществом мизогиния сама по себе, в том числе внутренняя, но и простые гендерные стереотипы в духе ставшей уже классической книги Джона Грея «Женщины с Марса, мужчины с Венеры» (вышедшей, кстати, примерно в то же время — в 1992 году) и глянцевого журнала «для женщин», фигурирующих в кадре (заметим, что даже образ идеальных женихов обе девушки выстраивают в соответствии с рекламными фото в журналах).

Масс-культура, навязывающая восприятие гендера через набор обязательных черт, определяет не только внешний вид героев и героинь (нарочито небрежные и маскулинные рубашки у мужчин, нарочито объектные, требующие оценивающего мужского взгляда наряды сестер и Деспины), но и их поведение: мужчины по определению должны быть активны и вести агрессивную открытую игру, женщины — по определению соблазнительны (их цель — *matrimonio presto*, скорый брак) и хитры. Этими же стереотипами определяется многое и в пластическом решении: женщины должны двигаться так, чтобы это нравилось мужчинам, и сами по себе являются деиндивидуализированными

объектами желания (см. об этом подробнее, например [23; 25]).

При этом Селларсу — одному из немногих режиссеров после середины XX века — не приходится извиняться за мизогинию, проповедуемую в либретто: напротив, именно наличие такого подхода позволяет сделать гендерное неравенство и гендерные стереотипы мишенью для социальной критики; в частности, от навязываемых стереотипов больше всего страдают именно мужчины, для которых большое количество действий оказывается невозможным именно из-за несоответствия гендерной модели.

Заметим, что «правильная», соответствующая культивируемым модным стереотипам женщина показана и в «Свадьбе Фигаро»: ожидаемо, это представительница привилегированного класса Графиня, носящая «стрижку леди Дианы», в комнате которой стопкой сложены глянцевые журналы.

Такого же рода конформность — но в отношении социальных, а не гендерных стереотипов — проявляют трое мстителей в «Дон Жуане»: они не только одеваются по моде, соответствующей их социальной страте (вплоть до полицейской униформы дон Оттавио), и пользуются набором символов, актуальным для масс-культуры этого времени (так, дон Оттавио носит логотип Супермена на футболке), но и на оргиастической дискотеке Дон Жуана (финал первого действия) танцуют конвенциональное, «чистенькое» диско.

⁷ Ср. многочисленные высказывания Селларса, например: «Каждая опера <трилогии> — это радикальное отображение конфликта между правящим и рабочим классами» [14], «стилем занимается только тот, кто боится братья за содержание» [26] и проч.

«Художник может научить нас видеть, а это значит — научить оценивать социальную реальность: «Реклама говорит о фактах, искусство — о причинах: почему это произошло, чем это должно стать. И где мы сами, когда дело доходит до государственной политики? Ради чего ты живешь и за что ты готов умереть? Куда заводят тебя моральные соображения, когда ты должен совершить действие? Что ты считаешь прекрасным, что такое удовольствие или радость?» [8].

⁸ См. напр. «Фьеррабрас» (Цюрихская опера, 2005), «Фиделио» (Зальцбургский фестиваль, 2015) и мн. др.

⁹ По словам П. Луцкера и И. Сусидко, мюльхаймские венские оперы пронизывает

«...сомнение в том, что гармоничное мироустройство возможно обеспечить, основываясь на одних лишь ясных и рассудочных просветительских понятиях о «естественных» основах человеческой морали... В этом сомнении сквозит предчувствие того, во что обернутся, спустя лишь пару лет — в годы Французской революции, благодушные представления о безгранично свободной человеческой личности» [4. С. 379].

¹⁰ Заметим, что Эрос — не единственное божество, с которым соотносится Керубино. Для обоих образов Гут находит основания в тексте либретто, с которым он подробно работает на протяжении всего спектакля. Если Эрос (Амур) явно отмечен в реплике Сюзанны “Scusatemi se mento, voi che intendete amor” (Простите меня за ложь, вы (Вы), слышащие (понимающие) любовь (Амура) в дуэтино с Графом “Crudel! Perché finora”, которая адресована Графине, то на второго — разумеется, Адониса — указывает текст знаменитой арии Фигаро *Non più andrai*: “Adoncino d’amor”. Адонис (как справедливо говорит Фигаро) — еще один бог-любовник, и при этом тесно связанный с календарным ритуалом. «Участники культа Адониса верили, что каждый год этот бог умирал в горах от смертельной раны и каждый год природа окрашивалась его священной кровью», — пишет Дж. Г. Фрэнгер [10]. Во время арии сам Фигаро и Граф совершают ритуальное умерщвление Керубино, подчеркивая свойство Адониса умирать и воскресать.

Адонис — бог-ребенок, так же, как Керубин — мальчик (*fanciullo*), что отделяет его от остальных мужчин спектакля. «Когда Адонис был младенцем, богиня спрятала его в ларец, который она передала на хранение царице подземного мира Персефоне. Но когда Персефона открыла ларец и увидела красоту ребенка, она отказалась вернуть его Афродите, хотя богиня любви самолично спустилась в ад, чтобы выкупить свое сокровище из царства смерти. Спор между богинями любви и смерти был разрешен Зевсом, который постановил, чтобы Адонис одну часть года проводил с Персефой в подземном мире, а другую — с Афродитой на земле. В конце концов прекрасный юноша во время охоты был убит вепрем, или ревнивым Аресом, который превратился в вепря для того, чтобы устроить своего соперника. Горько оплакивала Афродита смерть своего возлюбленного. В этом варианте мифа спор между Афродитой и Персефой за обладание Адонисом

подобен борьбе между Иштар и Аллату в царстве мертвых, в то время как решение Зевса о том, что одну часть года Адонис должен проводить под землей, а другую — на земле, является просто-напросто греческой версией ежегодного исчезновения и появления Таммуза» [10]. Умиравший и воскресающий Адонис, бог, связанный с осенним календарным ритуалом, также помогает обнаружить сквозную тему трилогии Гута: календарные ритуалы (подробнее см. ниже).

¹¹ О модели дионисийской мистерии в постановке “Дон Жуана” Клаусом Гутом см.: [5].

¹² Как говорит сам Клаус Гут, «в «Свадьбе Фигаро» Моцарт показал мир как театр человеческих страстей, демонстрирующий первобытную силу Эроса. В этой опере есть все виды любви и страсти, а людей — представленных четырьмя поколениями — разрывают на части мораль, наслаждения и спонтанные порывы. Сила, с которой Моцарт в «Фигаро» не только принимает все типы людских страстей, но также постулирует их неуправляемость и доводит все страсти до крайностей, сильно отдаляет оперу от комедии Бомарше.

Так что я хотел проследить за героями в их тайном мире, где в игру вступает физиология. В то же время в царстве Моцарта должны остаться мгновения утопического блаженства — для меня это особая черта партитуры «Фигаро». Я придумал фигуру некоего ангела-Эроса, которая указывает на эти до странности несхожие измерения оперы. Такие ситуации происходят всякий раз, когда актеры должны отказываться от рационализации своих желаний» [19].

¹³ В 2011 году Гут выпускает в Зальцбурге обновленную версию постановки *Così fan tutte*, в которой и Альфонсо, и Деспина наделены черными крыльями, что создает параллель к белым крыльям Эроса-Херувима в «Свадьбе Фигаро» и замыкает визуальный и смысловой ряд.

¹⁴ Эти образы в спектаклях Гута аналогичны работе алгоритма имитативной магии (Фрэнгер): например, отметка, которую оставляет на груди Графа Херувим (ария Графа *Vedro, mentr’io sospiro*), демонстрирует постепенное вторжение бессознательного («Вероятно, наиболее привычным применением принципа «подобное производит подобное» являются предпринимавшиеся многими народами в разные эпохи попытки нанести вред врагу или погубить его путем нанесения увечий его изображению или уничтожению последнего в

полной уверенности, что человек, против которого направлены эти магические действия, испытает при этом те же страдания или умрет» [10]).

Перья Херувима/Альфонсо действуют по принципу контагиозной магии, как и принесенные Херувимом яблоки в «Свадьбе Фигаро», создавая связь с лесом/садом/подавленными желаниями; Керубино, тронув перо, уподобляется двойнику-Херувиму — «вещи, единожды находившиеся в соприкосновении, должны, будучи разъединенными, оставаться в симпатическом отношении» [10].

¹⁵ Фрэзер указывает, что музыка, используемая в ритуалах, «...была не просто досужим развлечением, но составляла часть религиозной службы, так как глубокое воздействие на душу музыки, как и состояние опьянения, вероятно, приписывалось прямому влиянию божества» [10].

¹⁶ Ср. высказывание режиссера о доне Альфонсо как «привратнике подсознания» [18].

¹⁷ «...Лиминальная фаза является промежуточной, переходной, амбивалентной кондицией „ни там, ни тут“, в недрах которой индивид отделяется от нормативного контекста и путем трансформации создает оппозиционно противоположный мир. Соответственно, лиминальная фаза обретает значение специальной, несомненно, сакральной пространственно-временной зоны. Процесс „мистического путешествия“, „транзитности“, „таинственного перемещения“ сопрягается с символикой смерти и рождения, увядания и расцвета. “Rites de passage” является ритуалом перехода из одной модели существования в другую. Лиминальное время, также как и лиминальное пространство, выражает, с одной стороны, самый сложный процесс отделения индивида от упорядоченной, хронологической системы, а с другой — его присоединение к альтернативной, антихронологической, антитемпоральной системе» [7].

¹⁸ Фрэзер пишет о ритуалах плодородия и их связи с брачными ритуалами следующее: «...священный брак растительных и водных стихий праздновался разными народами с целью способствовать плодородию земли, от которой в конечном итоге зависит жизнь животных и людей; роль божественного жениха или невесты в таких обрядах часто исполнялась мужчиной или женщиной. Данные эти говорят в пользу предположения о том, что в священной

роще в Неми, где растительные и водные стихии были представлены прекрасными тенистыми лесами, ниспадающими водными каскадами и зеркальным озером, ежегодно, наподобие брака Короля и Королевы Мая, отмечалось бракосочетание смертного Царя Леса» [10].

¹⁹ «Все стремления человечества направлялись на укрепление сознания. Этой цели служили ритуалы “representations collectives”, догматы; они были плотинами и стенами, воздвигнутыми против опасностей бессознательного, этих *perils of the soul*. Первобытный ритуал не зря включал в себя изгнание духов, освобождение от чар, предотвращение недобрых предзнаменований, искупление, очищение и аналогичные им, т. е. магические действия» [12].

²⁰ Один из эпитетов Прозерпины — Δέσποινα, Деспина (владычица) [См. подробнее: 15; 21].

²¹ Однако в *Così fan tutte* пластическая риторика используется и в речитативах: подобно тому, как в сценографии второго действия пространственно объединяются дом и лес, в пластических рисунках ролей Деспины и Альфонсо соединяются стилизованно-условный и бытовой типы движения.

²² К которым в тексте финального секстета «Дон Жуана» (полностью купированного в постановке Гута) остальные персонажи отправляют главного героя.

²³ Например, постановки генделевских «Юлия Цезаря в Египте» (телефильм 1990 года) и «Феодоры» (Глайндборнский фестиваль, 1996).

Список литературы

References

1. *Аберт Г. В.-А.* Моцарт. Часть первая. Книга 2. — М.: Музыка, 1983. — 518 с. [*Abert G. V.-A. Motsart. Chast' pervaya. Kniga 2.* — М.: Muzyka, 1983. — 518 s.].
2. *Гроф С.* За пределами мозга [Электронный ресурс]. — URL: http://lib100.com/transpersonal/beyond_the_brain/doc/ Дата обращения: 29.05.2018 [*Grof S. Za predelami mozga* [Elektronnyy resurs]. — URL: http://lib100.com/transpersonal/beyond_the_brain/doc/ Data obrashcheniya: 29.05.2018].
3. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000. — 704 с. [*Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchikh mirov* // Lotman Yu. M. Semiosfera. — SPb.: Iskusstvo-SPB, 2000. — 704 s.].
4. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — 624 с. [*Lutsker P. V., Susidko I. P. Motsart i yego vremya.* — М.: Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI», 2008. — 624 s.].
5. *Макарова О. Б., Сокольская А. А.* Ритуал как основа сценического действия в спектакле Клауса Гута «Дон Жуан» // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — 1 (17). — С. 9—16 [*Makarova O. B., Sokol'skaya A. A. Ritual kak osnova stsenicheskogo deystviya v spektakle Klausa Guta «Don Zhuan»* // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2017. — 1 (17). — S. 9—16].
6. *Насонов Р. А.* Dies illa: мотив «кары Божьей» в двух шедеврах В. А. Моцарта // Научный вестник МГК. — 2011. — № 1. — С. 36—60 [*Nasonov R. A. Dies illa: motiv «kary Bozh'yey» v dvukh shedevrakh V. A. Motsarta* // Nauchnyy vestnik MGK. — 2011. — № 1. — S. 36—60].
7. *Ратиани И. Ш.* Теория лиминальности. Проблема антропологии и современного литературоведения [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.irmaratiani.ge/teoria.htm>. Дата обращения: 29.05.2018 [*Ratiani I. Sh. Teoriya liminal'nosti. Problema antropologii i sovremennogo literaturovedeniya* [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.irmaratiani.ge/teoria.htm>. Data obrashcheniya: 29.05.2018].
8. *Смирс Й.* Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pseudology.org/information/DarProklyatie/1.htm>. Дата обращения: 29.05.2018 [*Smirs Y. Dar ili proklyatiye? Mozaika massovoy kul'tury* [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.pseudology.org/information/DarProklyatie/1.htm>. Data obrashcheniya: 29.05.2018].
9. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. — М.: Наука, 1983. — 277 с. [*Terner V. Simvol i ritual.* — М.: Nauka, 1983. — 277 s.].
10. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии: дополнительный том [Электронный ресурс]. — URL: <http://yanko.lib.ru/books/sacra/fraser-3volumes-1.pdf>. Дата обращения: 29.05.2018 [*Frezer D. Zolotaya vetv': Issledovaniye magii i religii: dopolnitel'nyy tom.* [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://yanko.lib.ru/books/sacra/fraser-3volumes-1.pdf>. Data obrashcheniya: 29.05.2018].
11. *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. — М.: УРСС, 2000. — 210 с. [*Chigareva Ye. I. Opery Motsarta v kontekste kul'tury yego vremeni.* — М.: URSS, 2000. — 210 s.].
12. *Юнг К.-Г.* Архетип и символ [Электронный ресурс]. — URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf. Дата обращения: 29.05.2018 [*Yung K.-G. Arkhetip i simvol* [Elektronnyy resurs]. — URL: http://www.pseudology.org/Psychology/Jung/Arhetip_and_simbol.pdf. Data obrashcheniya: 29.05.2018].
13. *Barshack L.* The Sovereignty of Pleasure: Sexual and Political Freedom in the Operas of Mozart and Da Ponte // Law and Literature. — Vol. 20. — No. 1 (Spring 2008). — P. 47—67.
14. *Culshaw P.* 'Mozart was a political revolutionary' [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3653580/Mozart-was-a-political-revolutionary.html>. Дата обращения: 29.05.2018.
15. *Ferrari F., Prauscello L.* Demeter Chthonia and the Mountain Mother in a New Gold Tablet from Magoula Mati // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. — Bd. 162 (2007). — P. 193—202.
16. *Gallarati P., Herklotz A.* Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos // Cambridge Opera Journal. — Vol. 1. — No. 3 (Nov., 1989). — P. 225—247.
17. *Guth C.* Biographie [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.clausguth.de/Bio.pdf>. Дата обращения: 29.05.2018.

18. *Guth C.* Così fan tutte. Zur produktion [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4465/id/0/j/2011>. Дата обращения: 29.05.2018.
19. *Guth C.* Il nozze di Figaro. Zur produktion [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4467/id/0/j/2011>. Дата обращения: 29.05.2018.
20. *Heartz D.* Mozart and Da Ponte // The Musical Quarterly. — Vol. 79. — No. 4 (Winter, 1995). — P. 700—718.
21. *Henrichs A.* Despoina Kybele: Ein Beitrag zur Religiösen Namenkunde. — Harvard Studies in Classical Philology. — Vol. 80 (1976). — P. 253–286.
22. *Stephoe A.* The Mozart-Da Ponte operas: the cultural and musical background to Le nozze di Figaro. Don Giovanni and Così fan tutte. — Oxford : Clarendon Press, 1988. — 273 p.
23. *Stoltenberg J.* Refusing to be a Man. Essays on sex and justice [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/Stoltenberg-Refusing-to-be-a-Man.pdf>. Дата обращения: 29.05.2018.
24. *Sutcliff T.* Salzburg's touch of fatigue [Электронный ресурс]. — URL: <http://archive.spectator.co.uk/article/19th-august-2000/37/arts>. Дата обращения: 29.05.2018.
25. *Szymanski D., Moffitt L., Carr E.* Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research [Электронный ресурс]. — URL: <https://books.apa.org/education/ce/sexual-objectification.pdf>. Дата обращения: 29.05.2018.
26. *Wroe N.* Peter Sellars: a little bit of politic // [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/08/peter-sellars-interview>. Дата обращения: 29.05.2018.