

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА КАРМЕН В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

В данной статье раскрываются особенности интерпретации образа Кармен в современных театральных постановках, а также в кинематографе. Автор приводит примеры межвидовой интеграции искусств на основе оперы Ж.Бизе «Кармен», анализируя трансформации образа ее главной героини в контексте постмодерна.

Искусство рубежа ХХI в. тяготеет к поливариантности, нелинейности, множественности, децентрированности, которые приводят к новым смысловым прорывам. Современные авторы, интерпретируя шедевры музыкального искусства прошедших столетий, испытывают «тесноту» канонических форм и жанров, ощущают стилистическую многомерность и «разомкнутость» современного искусства, наполняют свои произведения (созданные по мотивам шедевров прошедших столетий) цитатами, аллюзиями, отсылками, создавая своеобразный образно-смысловой конгломерат [1]. Постоянное переосмысление одного из шедевров музыкального искусства – оперы Жоржа Бизе «Кармен» (по новелле Проспера Мериме) способствует возникновению образа главной героини, «играющей» смысловой множественностью роли, акценты в которой стремительно меняются в зависимости от творческой воли режиссера (оперного спектакля, или фильма-оперы). Образ Кармен, созданный Ж. Бизе, постепенно становится своеобразной арт-ризомой, так как режиссер и зритель вступают в своеобразные «игровые взаимоотношения». Режиссер стремится зашифровать свою концепцию спектакля, а зритель – угадать скрытые значения, т.е. произведение искусства приобретает интерактивность, которая не предполагалась композитором. Современный режиссер требует от реципиента-зрителя непрерывного цикла деконструкции и инставрации. (т.е. нахождения точки отсчета для укрепления смысловых взаимосвязей), что обусловлено постмодернистской концепцией «взрыва» эстетического ядра искусства, которое «словно взорвалось, рассыпав свои осколки по периферии [2, с. 79].

А опера «Кармен», воссоздаваясь в различных интерпретациях, становится «клубком значений» (т.е. ризомой, от фр. «корневище»), принимает любые смысловые конфигурации, сопрягаясь и с образно-смысловой семантикой, и с жанрово-видовыми и жанрово-стилевыми диффузиями, и с «глобальным» синтезом. Отсюда возникает «ризо-игра», поддерживаемая тезисом постмодернизма о том, что в искусстве «уже все сказано», с одной стороны, а с другой – именно современное искусство выступает «горнилом», где выплавляются новые идеи. «Преднамеренный» синтез в искусстве и происходящие в нем интеграционные процессы

переакцентируют, перенаправляют внимание исследователя с самого объекта на процессы и условия его образования, его художественного контекста [4]. Обратимся к конкретным примерам проявления «клубка значений» образа Кармен в произведениях других композиторов.

Широко известным переосмыслением образа Кармен в XX веке является «Кармен-сюита» Р. Щедрина, балет, который композитор посвятил М. Плисецкой. Балерина мечтала воплотить в синтезе музыки и танца не просто образ независимой женщины, бросающей вызов любому, а женское свободолобие, сопряженное с умением добиваться своих целей. Сама М. Плисецкая, понимая неординарность своего дарования, мечтала показать понимание закулисных интриг в вызывающей пластике хореографического образа. Изначально поддержать балерину пытался кубинской балетмейстер Альберто Алонсо, приступив к работе над «Кармен». Но логика известной оперы и логика балета не сходились, переложение оперы в музыку балета требовало кардинальных композиторских решений. Тогда оба артиста обратились за помощью к Р. Щедрина, который понимая творческую задачу, переработал многие страницы оперного клавира. Так в 1967 году появилась «Кармен-сюита» для струнных с 47 ударными, которая смогла составить конкуренцию гениальной французской опере в качестве самостоятельного произведения.

Заметим, что в процессе постановки балет претерпел столько же интриг и козней, вызванных противодействием небезызвестной Е. Фурцевой, каким в свое подверглась опера Ж. Бизе. Первый спектакль, созданный Р. Щедриным по замыслу М. Плисецкой, был воспринят с настороженностью, второй спектакль в Большом театре попытались просто отменить по причине надуманных обвинений (развратности поддержек, отсутствия юбки) [3]. М. Плисецкая также вспоминает, что на премьерах внезапно полностью выключали свет, чтобы принудительно прервать спектакль; «Кармен-сюиту» не выпускали на зарубежные гастроли, предвещая провал спектакля как закономерный итог строптивости балерины. Прима была непреклонна, заявляя, что готова умереть вместе с образом Кармен – он стал ее вторым «я», и балерина сделала все возможное, чтобы образ оказался бессмертным, воплощая ее личностные представления о свободе творчества.

Наиболее «близко» по отношению к партитуре Ж. Бизе поставили «Кармен» в Севастопольском театре танца (2002 г., хореограф В. Елизаров). В основу данного спектакля положена музыка Ж. Бизе, переработанная только для оркестра. Хорошо узнаваемые лейтмотивы оперы, выпукло проводимые инструментами оркестра, приобретают особое значение для драматургии всего спектакля, в котором образ главной героини выглядит столь же завораживающим, как и в «Кармен-сюите».

Особого внимания заслуживает балет «Кармен. TV», представленный «Киев модерн-балетом» (2006 г., хореография и постановка Раду Поликтару). Сразу отметим, что Р. Поликтару определил свое творение как

«балет в двух сериях на музыку Ж. Бизе». Это интересное «двойное переосмысление» «Кармен» и «Кармен-сюиты» с позиций искусства XXI века. Действительно, тесная связь музыки и хореографии прослеживается на всем протяжении спектакля, пластика музыкальных образов находит свое непосредственное воплощение в рисунке танцев.

Сам спектакль начинается в духе фильма ужасов: некая девушка находит старый телевизор, включает его, и видит образы из прошлого – контрабандистов, Кармен, Хосе. Глядя на них, она вспоминает, что у нее есть некое письмо, которая она должна отдать Хосе (и отдает, свободно перемещаясь в пространстве и времени), и зритель понимает, что Микаэла видит драму своей несбывшейся любви как завораживающий двухсерийный фильм. Она не может помочь своему возлюбленному, она лишь смотрит это страшное для нее кино, объясняющее суть разрыва отношений между ней и Хосе (в этом заключается семантика образа девушки у телевизора в «Кармен. TV»). Действительно, этот персонаж – Микаэла – хоть и оказывается значим для обрисовки образа Кармен (это ее антипод), но в сюжете спектакля она оказывается вне рамок происходящего, ненадолго появляясь только в первом и третьем действии.

В образно-смысловой сфере спектакля с опорой на испанский колорит, раскрываются вопросы современности – насколько циничной может быть женщина (Кармен), используя мужчину, насколько слеп может быть мужчина, видя перед собой роковую красавицу, насколько циничны могут быть контрабандисты, используя своих подруг в качестве «отступных услуг» для поймавших их солдат. Драма Хосе и Кармен, одновременно раскрываемая двумя языками искусств (музыки и хореографии), превращается в ярко-содержательный и одновременно обыденно-прозаичный рассказ о человеческих нравах. А музыка Ж. Бизе получает свое осмысление на новом образно-содержательном уровне, и ее внутренние интонационные импульсы придают движение всей драматургии «балета в двух сериях».

Через образ Кармен, представленный в хореосюите «Кармен. Соло» (2007, проект «Короли танца» продюсера С. Даниляна) известный танцовщик и педагог Н. Цискаридзе стремился передать безграничность творчества, свободного и от гендерных стереотипов. Образ Кармен, воплощаемый в мужском танце, требовал от исполнителя не только высочайшего уровня хореопластики, но и особой гибкости в воссоздании женского образа. Кармен, воссозданная Н. Цискаридзе – это показ непрерывной изменчивости женщины, неподражаемо разной в любое мгновение. В этом образе Кармен нет сложной многоплановости, это скорее блестящий хореографический этюд, раскрывающий многогранные творческие возможности самого Н. Цискаридзе, и показывающий новые варианты использования трагедии в современной хореографии. Образ Кармен рождается не благодаря костюму, а через пластику движений танцовщика; о том, что это испанский образ, зрителю «поясняет» красный

воер и музыкальный материал оперы Ж. Бизе.

Образ Кармен, как сложный знаковый концепт, представлен в современной постановке «Травиаты» Дж. Верди (фестиваль в Зальцбурге, 2005 г.). Немецкий режиссер Вилли Деккеран создал спектакль, отказавшись от сценографии, приковав внимание зрителя к исполнителям, с одной стороны, а с другой – задействовав образ Кармен как гипертекст, явственно проступивший во втором акте второго действия (бал у Флоры). Вместо задуманных Дж. Верди танцев, исполняемых цыганами, в оперу введен образ испанской корриды, участники которой скрываются за многочисленными одинаковыми масками, которые «указывают» на образ Кармен (красный цветок, приколотый к волосам). Однако и коррида приобретает современные социально-психологические характеристики, превращаясь в сцену офисного буллинга. Таким невероятным образом выполняется авторский замысел Дж. Верди – показать современникам пороки общества, представив «Травиату» как зеркало времени. А зеркало, поднесенное зрителю Вилли Деккераном, изображает, насколько образ Кармен оказался характерным для современности, и, более того, насколько его осколки рассыпаны повсюду (подобно льдинкам Снежной королевы). Здесь и проявляется постмодернистская идея о том, что реальность, обладающая хоть каким-либо смыслом, уже не существует, а вместо нее функционируют в многочисленные версии и интерпретации бесконечных вариантов. Таким образом «бесконечное кодирование» образа Кармен становится через соизмерение интеллектуальных уровней и навыков анализа текстов искусства автором и зрителями [4].

Однако веское отличие современного искусства от других областей гуманитарного знания состоит в том, что арт-ризоморфность является интенсивно эволюционирующей системой выразительных средств искусства, отражающей полифоничность авторского замысла. С другой стороны, арт-ризома допускает спиралевидное возвращение к исторически апробированным формам и жанрам на новом смысловом уровне, в новых воплощениях и транскрипциях. С третьей стороны, арт-ризома допускает «слом» причинно-следственных связей в произведениях искусства, «ускользание» единства сюжета и персонажей, усиление момента «интеллектуальной игры» (ризо-игры, которая применима в искусстве).

«Кармен», созданная режиссером Карлосом Саура, показала пути интеграции хореографического искусства и искусства кино. Вместе с тем, самые конфликтные моменты фильма оказываются «пояснены» музыкой Ж. Бизе. Интересно отметить, что уже созданные композитором сцены из оперы, показаны как бы в процессе рождения музыкального материала. Так, например, мелодия Сегидильи Кармен (испанский народный песня-танец) как бы появляется в результате поиска наиболее верного образа Кармен, необходимого для планируемого хореоспектакля. Здесь же скрывается намек о том, что один из друзей Ж. Бизе – скрипач Пабло де Сарасате и Наваскуэс ознакомил композитора с мотивами сегидильи, которые были

необходимы для создания нужного испанского колорита в опере. А подчеркивая испанский колорит (который привлек и Ж. Бизе), режиссер К. Саура обращается к ритмам фламенко, выявляя тем самым многоуровневые образно-семантические доминанты музыкального тематизма. Иными словами, мелодия Сегидильи приобретает принципиально иное инструментальное сопровождение, но сохраняет взаимосвязь между сюжетом фильма и оперой Ж. Бизе, хотя автор оперы оказывается «отчужденным» от созданного им произведения, растворяясь в гипертексте и процессах «интеллектуальной игры» режиссера со зрителями (или ризо-игре) [4].

Отметим, что в истории постановок оперы Ж. Бизе «Кармен» неоднократно проявлялись интересные концепции. Так, например, немецкий режиссер Вальтер Фельзенштейн в своей постановке «Кармен» (1949 г.) стремился понять мотивы поступков Кармен, подчеркнуть повседневность людей, занимающихся контрабандой. Постановка Виланда Вагнера (начало 1960-х) опиралась на философию экзистенциализма. Шокирующей публику доминантой спектакля В. Вагнера стало описание бедности, причем бедности на грани нищеты. Именно она стала для В. Вагнера объяснением миропонимания главной героини, а знаменитая лейттема роковой страсти, приобретая оттенок фатализма, «перекодируется» режиссером в тему смерти.

Совершенно неожиданный финал приобретает новелла Проспера Мериме в камерной опере «Кармен», созданной английским режиссером Питером Бруком. Стремясь «освободиться» от смысловых наслоений и пышных декоративных сцен, П. Брук сделал купюры многих хоровых сцен и танцевальных номеров. Минимализация, предпринятая режиссером, привела к тому, что в опере принимало участие всего семь исполнителей. Отсутствие декораций (под ногами актеров был рассыпан песок) заставляло зрителей погрузиться в проблемы человеческого бытия, осмыслить природу добра и зла. Когда же Эскамильо погибает на корриде (что не соответствует замыслу П. Мериме), Кармен просит Хозе убить ее. Резкий всхлип Кармен, падающей на песок, завершает оперу, и в пространстве интертекстуальности протягивает нити к произведениям композиторов-веристов. «Кармен» П. Брука превращается в житейскую драму, стремительно разворачивающуюся на песке. Таким образом даже песок приобретает свой полисемантизм, передавая непередаваемое, становясь еще одним ассоциативным «сцеплением» спектакля [4].

Итак, многоплановость образа Кармен в современном искусстве неуклонно разрастается, подталкивая к образованию новых форм синтеза различных видов искусства. Примером может служить ледовый мюзикл «Кармен» И. Авербуха с элементами эстрадного танца, акробатического шоу, клоунады и конного балета (представленного на одном из помостов конструкции сцены). Теперь же на ставший привычным зрителю XXI века образ Кармен «нанизываются» достаточно разрозненные элементы

ледового шоу, которые объединяются хорошо узнаваемым тематизмом, сопровождающим сцену первого появления Кармен или куплетами Тореадора.

В принципе, в ледовом мюзикле настолько свободной интерпретирован известный сюжет, что от него остается только канва из ключевых сцен. Все остальное – карнавальное действо, в котором вставные номера стремительно сменяют друг друга, чтобы восхитить зрителя своим блеском. Но эта карнавальность носит условный характер, так как испанская культура растворилась в бесконечности потока героев, собранных вокруг «истории про Кармен». Основная характеристика этого ледового мюзикла – разрастающаяся гибридность, направленная на повышение эмоционального отклика у аудитории. И образ Кармен теперь превращается в хорошо узнаваемый «бренд от истории искусства», помогающий продвигать в масс-культуре шоу-продукт.

Литература:

1. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б.Маньковская. – Спб.: Алетейя, 2000. – 307 с.
2. Арсланов, В. В. История западного искусствознания XX века: учеб. пособие для вузов / В. В. Арсланов. – М.: Акад. проект, 2003. – 768 с.
3. Плисецкая, М.М. Тринадцать лет спустя: Сердитые заметки в тринадцати главах/ М.М. Плисецкая. – М. : АСТ, АСТ Москва, Новости, 2007. – 250 с.
4. Шкор, Л.А. Интерпретация образа Кармен в современном искусстве / Л.А. Шкор // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: М-лы междунар. науч. конф, посвященной памяти проф. У. Розенфельда/ редкол.: Т. Барановская [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2012. – с. 358-362.