

БЕРОНИКА МАКСИМОВНА ДЕМЕНЮК

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики

Национально-исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)
demenyuk.veronika@mail.ru

Рец. на постановку оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка Нижегородского государственного академического театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, 2022.

Благодарности. Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 23-28-00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральных взаимосвязей».

Для цитирования: Деменюк В. М. Рец. на постановку оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка Нижегородского государственного академического театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, 2022 // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2024. Т. 46, № 1. С. 104–106. DOI: 10.15393/uchz.art.2024.998

Один из наиболее воспроизводимых в мировом искусстве мифологических сюжетов – античный миф о поэте Орфее, спускающемся в Аид в попытке вернуть к жизни свою умершую возлюбленную Эвридику. Опера К. В. Глюка на либретто Р. де Кальцабиджи «Орфей и Эвридика», с одной стороны, является традиционной интерпретацией этого сюжета: здесь центральной темой становится всепобеждающая сила любви, усиленная персонификацией в отдельном персонаже Амуре. Однако вразрез с классическим трагическим финалом мифа опера Глюка неожиданно завершается мажорным аккордом триумфа любви: именно Амур воссоединяет супругов, несмотря на то, что Орфей не выполняет условие Аида не оборачиваться на следующую за ним Эвридику. «Орфей и Эвридика» в принципе отличалась от доминирующих сценических тенденций популярной на тот момент оперы-серии, строящейся вокруг диктата виртуозного певца: делая хор активным спутником главного героя, она буквально выводила оперу в ранг античной трагедии и требовала не только вокальных, но и актерских навыков от исполнителей¹.

Постановка Нижегородского театра оперы и балета, ставшая в июне 2022 года открытием нового театрального сезона, в некотором смысле явилась продолжением задуманных Глюком реформ: это была одна из первых опер, исполняемых в театре на языке оригинала (итальянском), причем не в классическом пространстве театра, а в новом зале Пакгаузы на Стрелке. Кроме неожиданных технических решений постановки, как, например, активное использование проекционных сеток и сложной системы верхней театральной механики и акустического экрана, широкий резонанс вызвал

зеркальный переворот классического мифологического сюжета, придуманный режиссерами-постановщиками В. Игнатовым и М. Литвиновой². По концепции режиссеров, сформулированной в сопроводительном буклете и транслируемой в многочисленных интервью³, в нижегородской постановке умирает не Эвридика, а Орфей, и путешествие, которое он предпринимает, становится анабасисом из мира мертвых к живой возлюбленной в попытке призвать ее в загробный мир. В то же время текст либретто не менялся, хотя итоговая версия данной постановки стала результатом объединения существующих авторских редакций оперы – Венской, Парижской, Пармской и Неаполитанской и может считаться аутентичной, нижегородской.

Визуальное сопровождение нижегородской постановки составляет совершенно параллельный текст и скорее размывает границы потенциальной однозначности интерпретации, чем располагает к следованию за достаточно директивной интенцией режиссеров, в первую очередь за счет декораций и костюмов заглавных героев. Выполненные в едином футуристическом стиле, они препятствуют прямой атрибуции героев, и различие – даже по признаку мужское / женское – становится затруднительным: и Орфей, и Эвридика одеты в многослойные полупрозрачные кибернетические доспехи с непропорционально увеличенными конечностями, увенчанные объемными шлемами. Сама тема облачения становится центральным мотивом первого действия. В первой сцене Орфей предстает в полностью закрывающем тело белом трико, вся поверхность которого покрыта орнаментом микросхем. Постепенно артисты хора облачают его в новое, укрепленное и защищенное тело. Кульмина-

ционным моментом модернизации тела Орфея становится венчание его головы шлемом, после чего герой получает новую идентичность и готов отправиться в путешествие за возлюбленной.

Такая кибернетическая трансформация Орфея, чье тело оказывается лишено каких бы то ни было антропоморфных признаков, становится возможной, во-первых, в силу демургического потенциала самого мифологического образа. Еще в эпоху Античности Орфей представлялся не только как классический мифологический герой, участник похода аргонавтов, но и основатель мистерий, поэт, имеющий власть над природой, людьми и даже богами. «Способный исцелять, использовать музыкальную магию, ассоциирующуюся с животными, и владеющий даром прорицания», мифологический образ Орфея размывал границу между человеком и природой⁴. Во-вторых, к ней располагает и история бесконечных редакций оперы Глюка, подтверждая неоднозначную, метущуюся позицию композитора как к тексту мифа, так и к центральному образу Орфея. Кроме множественных правок и огромного количества вариантов редакций партитуры, партия Орфея для премьеры в Вене писалась под известнейшего меццо-сопрано кастрата Гаэтано Гвадани. Затем, во Французской версии, трансформировалась в партию для тенора, а позднее – в прочтении интерпретатора Глюка Гектора Берлиоза – для женского сопрано. В результате с премьеры 1859 года в Париже исполнение партии Орфея закрепилось за женщиной, составляющей тем самым поистине симбиотическую пару другой женской фигуре на сцене – Эвридике, чья партия также написана для сопрано⁵.

В своем «Манифесте киборгов» Д. Харауэй пишет:

«Киборг – создание постгендерного мира; он не имеет ничего общего с бисексуальностью, предэдиповским симбиозом, неотчужденным трудом или прочими соблазнами органической целостности... киборг – это также чудовищный апокалиптический телос разогнанных западных овладений абстрактной индивидуации, конечная самость, оторванная, наконец, от всякой зависимости, человек в космическом пространстве»⁶.

Киборг в прочтении Харауэй не просто лишен гендерной принадлежности, но является своеобразным ее вырождением – «мозаикой и химерой» «монструозного мира без гендера»⁷ и самим существованием подрывает систему любых бинарных оппозиций, как она их обозначает, «тревожных дуализмов»: дух / тело, культура / природа, мужское / женское, цивилизованный / первобытный, реальность / видимость, целое / часть, Бог / человек и др.⁸

Главным орудием нового кибернетического Орфея на сцене становится лира, которую ему

дарует Амур. Лира выступает не столько в качестве мифологического фетиша, но как протез, который герой буквально надевает на руку, таким образом, играя в сцене «умиления фурий» перед входом в Аид на собственном теле и превращаясь в тотальный музыкальный инструмент. Кроме этого, именно с помощью своей руки с вживленной лирой Орфей освещает дорогу в темноте, когда за героем следует Эвридика, и тем самым превращает ее в фактическое орудие смерти. Психоаналитик и философ В. А. Мазин, анализируя историю взаимодействия человека и машины, как он обозначает этот симбиоз – техносубъекта, пишет, что именно благодаря орудию человек способен преодолеть свое органическое несовершенство и беспомощность, которое вместе с тем полностью преобразует его телесность, моторику и сенсорику, расширяя рамки органов с помощью различных технологий⁹. Техносубъект – это своеобразный бог на протезах, с которыми он не способен срастись до конца. Протез, таким образом, это прибавление, расширение органики, чувств и тела человека, фрагментированного внедренными технологиями, которые, как замечает М. Маклюэн, в конечном счете подчиняют себе самого субъекта.

Любопытно, что в качестве наглядной метафоры подобной трансформации Маклюэн использует миф о Нарциссе: с помощью зеркальной поверхности воды Нарцисс расширяет себя вовне, что вызывает реакцию оцепенения, этимологически заложенную в производящем слове «наркоз»,

«так что он стал, в конце концов, сервомеханизмом своего расширенного, или повторенного образа... Он был глух и нем. Он приспособился к собственному расширению самого себя и превратился в закрытую систему»¹⁰.

Сближение кибернетического Орфея с Нарциссом в нижегородской постановке происходит во многом за счет деконструкции образа Эвридики. Амур пророчествует музыканту воссоединение с любимой с самого начала:

«se placar puoi col canto le furie, i mostri e l'empia morte, al giorno la diletta Euridice farà teco ritorno...» / «если певучий голос твой утишит гнев фурий и чудовищ этого царства смерти, прекрасная возлюбленная Эвридика вернется вместе с тобой»,

– поет он в своей арии и вручает Орфею лиру¹¹. Амур в этой сцене выступает не в качестве абстрактной божественной силы, но как активный отправитель главного героя – он буквально выдает Орфею задание, справившись с которым герой получит свой приз – Эвридику. С этой точки зрения Эвридика лишается персонифицированных черт, вероятно, еще одним элементом, необходимым герою для выхода на новый уровень трансформации. Здесь не идет больше речь о воссое-

динении двух половин целого, но о достижении нового расширяющего пределы субъектности артефакта. Об этом пассивном статусе Эвридики свидетельствует само появление ее на сцене во второй части оперы: обездвиженную и парализованную, ее вывозят на инвалидном кресле артисты хора. На этот вторичный потенциал образа Эвридики обращает внимания Славой Жижек: она провоцирует Орфея, жертвует собой, чтобы дать ему настоящую творческую свободу¹². Важнейший момент в постановке, как и в классическом мифе, – сцена невыполнения Орфеем запрета оборачиваться, наложенного Аидом, – завершает деконструкцию образа Эвридики и исключает для зрителя возможность различения и разделения возлюбленных на самостоятельных персонажей. С одной стороны, Эвридика идет за Орфеем по кромке сцены, но, отходя в глубину, действительно вынуждает его обернуться, ровно так же, как Орфей вынуждает ее следовать за собой и в итоге смотрит на нее в упор. Оба героя в результате совершают жест оборачивания и встречаются в прямом взгляде друг на друга. Умиравшая Эвридика падает, ее подхватывают артисты хора и уводят со сцены, чтобы затем вывести к Орфею для финальной партии в обнов-

ленном костюме, повторяющем кибернетический доспех самого поэта. Трансформация человека в техносубъекта наконец-то полностью завершена.

Интересно в этой связи отметить и возможную интерпретацию темного облачения Амура, в противовес стерильно-белым костюмам главных героев, который и функционально, и визуально в таком случае выступает не столько богом любви, сколько богом смерти Танатосом. Его появление на сцене всегда дополняется визуализируемым расширением – на заднике вокруг его фигуры расходятся будто бы светящиеся щупальца неоновом свете, превращающие всю сцену и пространство затемненного зала в его технологические владения неразличения то ли любви, то ли смерти. Тем самым происходит не воссоединение возлюбленных, но постчеловеческое слияние Нарцисса-Орфея и его расширения – Эвридики: герой выполняет полученное задание и поглощает ее субъектность, внедряет в собственное тело, под эгидой неразличения смерти и любви. Смерть человека Орфея в нижегородской постановке становится гимном перерождения в новое постчеловеческое техногенное существо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. 304 с.

² Буланов С. Ад у каждого свой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/ad-ukazhdogo-svoy/> (дата обращения 18.08.2023).

³ Крылова М. Амур и Омар [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.classicalmusicnews.ru/reports/cupid-and-lobster/?fbclid=IwAR3_0cdHIQfqwCy6LruUVF29sc1nrhMI_QIUqv92NRC13fk-KBRSMdvWTVy (дата обращения 18.08.2023).

⁴ Marchenkov V. The Orpheus myth and the powers of music. Hillsdale, NY, 2009. P. 3.

⁵ Барбье П. История кастратов.

⁶ Харауэй Д. Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х. М., 2017. 128 с.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 73.

⁹ Мазин В. А. Машина влияния. М., 2018. 256 с.

¹⁰ Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский, 2003. С. 50.

¹¹ Orfeo ed Euridice. Azione teatrale [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf (дата обращения 18.08.2023).

¹² Zizek S., Dolar M. Opera's second death. London, 2002. 246 p.

Поступила в редакцию 22.08.2023; принята к публикации 07.12.2023

Review

Veronika M. Demenyuk, Cand. Sc. (Philology), Senior Lecturer, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation)
demenyuk.veronika@mail.ru

Theatrical review: Christoph Willibald Gluck's opera *Orpheus and Eurydice* staged by the Nizhny Novgorod State Academic Opera and Ballet Theater named after A. S. Pushkin (2022).

Acknowledgements. The research was supported by the Russian Science Foundation as part of the project No 23-28-00559 "Ancient code in the problematic field of Russian-German theatre interconnections".

For citation: Demenyuk, V. M. Theatrical review: Christoph Willibald Gluck's opera *Orpheus and Eurydice* staged by the Nizhny Novgorod State Academic Opera and Ballet Theater named after A. S. Pushkin (2022). *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2024;46(1):104–106. DOI: 10.15393/uchz.art.2024.998

Received: 22 August 2023; accepted: 7 December 2023