



# ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

УДК 782.072.3Бизе.Кармен:792.54.028.4

Л. А. Шкор

## Интерпретация образа Кармен в современном искусстве

*В данном исследовании раскрываются особенности интерпретации образа Кармен, ставшего вечно живым достоянием мировой культуры, в современных театральных постановках и кинематографе. Изображение Кармен, обладающее известной семантикой, эмоциональностью и сюжетной завершенностью, в различных постановках наполняется новым лирическим содержанием и переживанием. Автор приводит примеры межвидовой интеграции искусств на основе оперы Ж. Бизе «Кармен», анализируя трансформации образа ее главной героини в контексте постмодерна.*

Искусство рубежа ХХІ 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 [2]. 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, то есть произведение искусства приобретает интерактивность, которая не предполагалась композитором. Современный режиссер требует от реципиента-зрителя непрерывного цикла деконструкции и инстарации (нахождения точки отсчета для укрепления смысловых взаимосвязей), что обусловлено постмодер-

нистской концепцией «взрыва» эстетического ядра искусства, которое «словно взорвалось, рассыпав свои осколки по периферии» [1, с. 79].

А опера «Кармен», воссоздаваясь в различных интерпретациях, становится «клубком значений», своеобразной ризомой (фр. *rizome* – 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 в. является балет «Кармен-сюита» Р. Щедрина, который композитор посвятил М. Плисецкой. Балерина мечтала воплотить в синтезе музыки и танца не просто образ смелой и независимой женщины, бросающей вызов любому, а женское свободолобие, сопряженное с умением добиваться своих целей. Сама М. Плисецкая, понимая неординарность своего дарования, мечтала показать осмысление закулисных интриг в вызывающей пластике хореографического образа. Изначально поддержать балерину пытался кубинский 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. Щедрину, который, понимая творческую задачу, переработал многие страницы оперного клавира. Так, в 1967 г. 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 интриг и перипетий, вызванных противодействием небезызвестной Е. Фурцевой, каким в свое время 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 подержек, отсутствия юбки) [3]. М. Плисецкая также вспоминала, что на премьерах внезапно полностью выключали свет, чтобы принудительно прервать спектакль; «Кармен-сюиту» не выпускали на зарубежные гастроли, предрекая 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, приобрели особое значение для драматургии всего спектакля, в котором образ главной героини выглядел столь же завораживающим, как и в «Кармен-сюите».

Особого внимания заслуживает балет «Кармен. TV», представленный «Киев модерн-балетом» (2006 г., хореография и постановка Радуги Поклитару). Сразу отметим, что Р. Поклитару определил свое творение как «балет в двух сериях на музыку Ж. Бизе». Это интересное «двойное переосмысление» «Кармен» и «Кармен-сюиты» с позиций искусства XXI в. Действительно, тесная связь музыки и хореографии прослеживается на протяжении спектакля, пластика музыкальных образов находит непосредственное воплощение в рисунке танцев.

Спектакль начинается в духе фильма ужасов: девушка находит старый телевизор, включает его и видит образы из прошлого – контрабандистов, Кармен, Хозе. Глядя на них, она вспоминает, что у нее есть некое письмо, которое она должна отдать Хозе (и отдает, свободно перемещаясь в пространстве и времени), и зритель понимает, что Микаэла видит драму своей несбывшейся любви. Она не может помочь своему возлюбленному, а только смотрит это страшное для нее кино, объясняющее суть разрыва отношений между ней и Хозе (в этом заключается семантика образа девушки у телевизора в «Кармен. TV»). Персонаж тихой, нежной Микаэлы контрастирует с темпераментной Кармен, в спектакле она оказывается вне рамок происходящего, ненадолго появляясь только в первом и третьем действиях.

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 Хозе 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 хореографической сюите «Кармен. Соло» (2007 г., программа «Короли танца»), 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 хореографической пластики, но и особой гибкости в воссоздании женского образа. Кармен в исполнении Н. Цискаридзе – это изображение непрерывной изменчивости женщины, неподражаемо разной в любое мгновение. В этом образе Кармен нет сложной многоплановости, это скорее блестящий хореографический этюд, раскрывающий многогранные творческие возможности Н. Цискаридзе и представляющий новые варианты использования травести в современной хореографии. Образ Кармен рождается не благодаря костюму, а через пластику движений танцовщика; о том, что это испанский образ, зрителю «поясняют» красный веер и музыкальный материал оперы Ж. Бизе.

Образ Кармен как сложный знаковый концепт представлен в современной постановке «Травиаты» Дж. Верди (фестиваль в Зальцбурге, 2005). 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 В. 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 многочисленные версии и интерпретации бесконечных вариантов. Таким образом, «бесконечное кодирование» образа Кармен становится возможным 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 мо-

мента «интеллектуальной игры» (ризо-игры, которая применима в искусстве).

«Кармен», созданная режиссером К. 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* (испанский народный песня-танец) в «Кармен» как бы появляется в результате поиска наиболее верного образа Кармен, необходимого для планируемого хореоспектакля. Здесь же скрывается намек на то, что один из друзей Ж. Бизе – скрипач Пабло де Сарасате 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 обратился к ритмам фламенко, выявляя тем самым многоуровневые образно-семантические доминанты музыкального тематизма. Иными словами, мелодия сегидильи приобрела принципиально иное инструментальное сопровождение, но сохранила взаимосвязь между сюжетом фильма и оперой Ж. Бизе, хотя автор оперы оказался «отчужденным» от созданного им произведения, растворяясь в гипертексте и процессах «интеллектуальной игры» режиссера со зрителями (или ризо-игре) [Там же].

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

Совершенно неожиданный финал приобрела новелла П. Мериме в камерной опере «Кармен», созданной английским режиссером П. Бруком. Стремясь «освободиться» от смысловых наслоений и пышных декоративных сцен, П. Брук сделал купюры многих хороших 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 погружаться в проблемы человеческого бытия, осмыслить природу добра и зла. Когда же Эскамильо погиб на корриде (что не соответствует замыслу П. Мериме), Кармен просит Хозе убить ее. Резкий всхлип Кармен, падающей на песок, завершает оперу. «Кармен» П. Брука превращается в житейскую драму, стремительно разворачивающуюся



на песке. Даже песок приобретает полисемантизм, передавая непередаваемое, становясь еще одним ассоциативным «сцеплением» спектакля [Там же].

Итак, многоплановость интерпретации 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 привычный зрителю XXI в. 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 достаточно свободно интерпретирован известный сюжет, от него осталась 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 шоу-продукт в масскультуре.

1. Арсланов, В. В. История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В. В. Арсланов. – М. : Акад. проект, 2003. – 768 с.

2. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетей, 2000. – 307 с.

3. Плисецкая, М. М. Тринадцать лет спустя: сердитые заметки в тринадцати главах / М. М. Плисецкая. – М. : АСТ : Новости, 2007. – 158 с.

4. Шкор, Л. А. Интерпретация образа Кармен в современном искусстве / Л. А. Шкор // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда, г. Гродно, 5–6 апр. 2012 г. : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2012. – Ч. 1. – С. 358–362.

L. Shkor

#### **Interpretation of the image of Carmen in contemporary art**

*The given study reveals the interpretation features of the image of Carmen, which has become an ever-living heritage of world culture, in modern theatrical productions and cinematography. The image of Carmen, which has a well-known semantics, emotionality and plot completeness, is filled with new lyrical content and experience in different productions. The author gives examples of interspecies integration of art based on the Opera by J. Bizet "Carmen", analyzing the transformation of the image of its main character in the context of postmodernism.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 23.05.2018.