

Жест, свет и «абсолютная ценность музыки» в опере «Травиата» Джузеппе Верди в постановке Роберта Уилсона

Бурлакова Вера Алексеевна

Студент (бакалавр)

Петрозаводская государственная консерватория (академия) имени А.К. Глазунова,
Теоретико-дирижерский факультет, Петрозаводск, Россия

E-mail: sopranoverabu@gmail.com

«Травиата» в постановке Роберта Уилсона была представлена в 2016 году на «Дягилевском фестивале» под руководством Теодора Курентзиса в Перми. Роль Виолетты Валери в первом составе исполняла солистка Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского Надежда Павлова. Партию Альфреда в первом составе исполнил испанский певец Айрам Эрнандес, а Жоржа Жермона все премьерные дни пел греческий баритон Димитрис Тилиакос. Театр Роберта Уилсона соотносится с эстетикой постмодернизма. По словам музыковеда Т.А. Крюковой, он построен «на деконструкции привычных форм театрального действия» [2, с. 12]. Примеров деконструкции в уилсоновской «Травиате» очень много. Режиссёр показывает не персонажей, а их проекции. Пластика тела для уилсоновских персонажей в состоянии покоя очень напряжённая: они стоят, опершись на одну ногу и держат руки вдоль и слегка поодаль корпуса ладонями параллельно полу.

Особую роль в постановках Роберта Уилсона играют жест и свет. Судя по выражению самого режиссёра, они подчёркивают партитуру Верди: «Моя задача — придумать такое пространство, создать такой прозрачный холодный сценический текст, при котором зритель мог бы свободно переключаться на восприятие музыки. Я ничего не иллюстрирую; я задаю статику, чтобы зритель лучше расслышал абсолютную ценность музыки» [3].

Как пример деконструкции можно привести решение знаменитого номера «Brindisi» из I акта. Здесь персонажи лишь механически кивают друг другу, иллюстрируя общение, в то время как в классических постановках пластика артистов повторяет движения, которые используются в обычной жизни при общении. Важные события и сильные переживания персонажей Роберт Уилсон подчёркивает резкими неестественными движениями и зритель невольно концентрируется на этом и уже воспринимает ту или иную ноту острее. Один из таких моментов отметила Е.В. Кривоногова в своей диссертации: «...каденционная нота перед репризой выделена утрированным вибрато и фермой — предельным напряжением души» [1, с. 7]. Здесь речь идёт о ноте перед «Sentia che amore». Во время её исполнения рука Надежды Павловой взлетает в небо, сжатая в кулак, и трясётся в такт умышленно форсированному звучанию, потом артистка возвращается в кантилену белькантовым голосом.

Другой пример деконструкции: когда Виолетте становится плохо, резко тускнеет свет и остаётся только на ней с Альфредом, Виолетта нагибается в бок достаточно скованно и резко, как внезапно сломавшаяся кукла. Свет моргает в зависимости от того, согнулась Виолетта или выпрямилась (когда ей становится лучше). Когда она нагибается, все остальные персонажи резко поднимают руки. Таких выверенных реакций тела на боль нет в жизни, режиссёр гиперболизирует и структурирует ощущения главной героини. Роберт Уилсон таким образом использует жест по принципу «микки-маусинга» — приёма, изначально ассоциируемого с диснеевскими мультфильмами и предполагавшего максимально точную, тавтологичную имитацию всех визуальных событий в музыке [5, р. 540].

Вместо привычного вручения вердиевской Виолеттой цветка Альфреду в I акте уилсоновская Виолетта протягивает руку с воображаемым цветком в сторону Альфреда, тот

подходит к ней навстречу (но между ними всё ещё несколько метров) и протягивает руку в ответ. В это время их взгляды обращены на зрителя. Телесного и зрительного контакта у них не будет на протяжении всего спектакля. Такое решение абсолютно не свойственно классическим постановкам: как правило, Виолетта с Альфредом находятся в близком телесном и зрительном контакте друг с другом. А здесь нет их объятий даже в самых ожидаемых местах: ни после кульминационной сцены письма Виолетты во II акте, ни во время дуэта «Parigi, o saga» в III акте.

Пример идеального баланса экспрессии и поверхностности для Роберта Уилсона показан в пластике проекции персонажа Виолетты в «*Sempre libera*». На слове «gioia» она делает своеобразные движения рукой: сначала указывает пальцем в небо, затем - в сторону, после - вниз (возможно, это как-то связано с «безумием», которое несёт в себе итальянское слово «gioia» помимо значения «радость»). Также примером невербального выражения чувств и исключительного акцента на пластике служит эпизод, когда в арию Виолетты «*Sempre libera*» вторгается голос Альфреда. Услышав его, она делает волну плечами, а когда произносит «oh» (перед «amore»), совершает руками резкий жест, будто демонстрирующий нежелание быть причастной к этому. Но на слове «amore» прикладывает ладони к груди. «*Addio del passato*» Надежда Павлова исполняет на предельном пианиссимо — голос Виолетты звучит уже будто из потустороннего мира. С последним аккордом первого куплета артистка выпускает из поднятой к небу руки белую «простыню», которая изначально укрывала Виолетту. Это может быть метафора и её чувства одиночества среди всеобщего веселья, и конца жизни, и невозможности воссоединения с человеком, которого она любит.

По словам Т.А. Крюковой, «отличительная особенность режиссера [Уилсона] — поиск таких средств выражения, которые тяготеют к невербальному переживанию реальности, свойственному, например, изобразительному искусству» [2, с. 12]. Сам режиссёр подтверждает это: «Сложность заключается в том, — размышлял Уилсон, — чтобы найти глубину эмоций в музыке, не быть поверхностным, но и слишком экспрессивным тоже. Когда что-то переживается глубоко, экспрессия не нужна. Эмоция — это не то, что должно быть описано. Если она истинна, она очевидна» [4, с. 23]. Таким образом, Роберту Уилсону важно донести до зрителя «абсолютную ценность музыки» [3], именно поэтому его постановку можно трактовать как самостоятельный визуальный ряд, усиливающий воздействие вердиевской партитуры.

Источники и литература

- 1) 1. Кривоногова Е.В. «Театр художника» Роберта Уилсона в пермской «Травиате» // Музыкальная академия. 2016. №4. Екатеринбург. 7
- 2) 2. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве. 2006. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург. - 28 с.
- 3) 3. Садых-заде Г. «Мы всё время ошибаемся в вещах, про которые думаем, что хорошо о них знаем». Теодор Курентзис о Малере, Уилсоне, Зальцбурге, о Перми. 2016. URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/11625
- 4) 4. «La Traviata»: [буклет постановки] / Пермский академический театр оперы и балета имени П.И. Чайковского. Пермь, 2016. - 88 с.
- 5) 5. Beller H. Between the Poles of Mickey Mousing and Counterpoint // See This Sound: Audiovisuology, A Reader / ed. Dieter Daniels, Sandra Naumann. In 2 vol. Vol 2: Essays. Köln, 2015. P. 536-553.