Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

На правах рукописи

Густякова Дарья Юрьевна

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени
доктора культурологии

Научный консультант:
заслуженный деятель науки РФ,
доктор искусствоведения,
профессор
Злотникова Татьяна Семеновна

Ярославль
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

ГЛАВА I. БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ «РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА» – «СОВРЕМЕННАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА» КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА..... 61

1.1. Музыкальная классика в современной культуре: парадоксы интерпретации и репрезентации..... 61

1.2. Массовая культура в горизонте научных исследований 82

1.3. Методология изучения русской классической оперы в контексте современной массовой культуры 113

1.4. Глобальное и локальное в судьбе русской оперной классики 128

1.5. Опера в фокусе массовой культуры: метаморфозы репрезентации классики в Большом театре России 142

ГЛАВА II. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК ПРОДУКТ МНОГОУРОВНЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: П. ЧАЙКОВСКИЙ «ПИКОВАЯ ДАМА»..... 156

2.1. Интерпретационная деятельность как условие создания и репрезентации оперы..... 156

2.2. Сюжет и вербальный текст классического произведения в контексте интерпретационной деятельности 187

2.3. Музыкальный текст классической оперы как результат интерпретационной деятельности..... 240

2.4. Спекулятивный дискурс классической оперы как механизм актуализации признаков массовой культуры..... 277

ГЛАВА III. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК БРЕНД МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: П. ЧАЙКОВСКИЙ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» 313

3.1. Анахронистический дискурс русской классической оперы в пространстве массовой культуры 313

3.2. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры 339

3.3. Русская классическая опера в условиях глобальных вызовов 351

3.4. Репрезентация письма как эстетико-семантического элемента русской классики в современных оперных постановках 362

ГЛАВА IV. РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК ОБЪЕКТ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА: ОТ М. ГЛИНКИ ДО Д. ШОСТАКОВИЧА 374

4.1. Творец и классический персонаж в горизонте культуры повседневности 374

4.2. Русская классическая опера в ситуации взаимодействия постмодернизма и массовой культуры 403

4.3. Дихотомия «интерпретатор/автор» в контексте русской классической оперы 424

4.4. Постмодернистская игра с русской оперной классикой на поле массовой культуры 434

4.5. Русская классическая опера на границе искусств: киноверсия и театральная версия 444

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 458

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 464

Источники 464

Литература 487

ПРИЛОЖЕНИЕ 552

ВВЕДЕНИЕ

В ряде областей современного российского гуманитарного знания, а именно в культурологии, эстетике, искусствоведении, все большее значение приобретает проблематика функционирования массового сознания, процессов «омассовления» личности, а также обнаружения оснований и принципов существования массовой культуры. Мы считаем выявление классического дискурса массовой культуры эффективным и результативным подходом к решению вышеназванных проблем. В рамках обозначенного дискурса актуальным и принципиально важным исследовательским ракурсом видится анализ проблемы интерпретации классических художественных произведений как эстетически значимой тенденции современного искусства, с одной стороны, и как одного из маркирующих признаков массовой культуры, с другой стороны. Подчеркнем, что в данном случае имеется в виду не столько традиционное значение понятия интерпретации как герменевтической процедуры выявления смыслов и истолкования содержания, сколько интерпретация, понимаемая деятелями массовой культуры как утилитарная акция, близкая «присвоению» и эксплуатации.

Наше исследование позволяет утверждать, что оперный театр не остается в стороне от современных тенденций и периодически представляет вниманию аудитории классические оперы, в режиссерских трактовках которых явно прослеживаются признаки и принципы функционирования массовой культуры. Мы обнаруживаем и последовательно анализируем признаки массовой культуры в целостном оперном тексте при изучении практики интерпретации классических опер на театральной сцене. На самом деле, современный опыт развития художественной культуры предъявляет серьезные изменения, связанные с функционированием и социальной репрезентацией оперного жанра, а также с модификацией общеэстетических и драматургических особенностей конкретных опер. Основополагающим в данном процессе нам видится значимый также и для всего театрального

искусства, фактор режиссерской деятельности, когда в ходе постановки авторская (композиторская, главным образом) концепция переосмысливается, и классическая опера трансформируется в принципиально новое музыкально-драматическое произведение.

Актуальность. Мы отмечаем два пути решения проблемы взаимодействия классики и массовой культуры в современном мире. Подчеркнем, что оба пути, о которых далее пойдет речь, реализуются в современной культурной практике, мы же предлагаем их к использованию в научной культурологической парадигме изучения классического дискурса массовой культуры.

Первый путь предполагает исследование актов своего рода экспроприации у классических произведений искусства узнаваемых элементов, деталей, фрагментов и присвоения их на интертекстуальном уровне. Здесь массовая культура проявляет себя как «квазисубъект» или «модель субъекта», то есть объект, наделенный качествами субъекта, выступающий как агент активности, как фактор, оказывающий воздействие на какие-либо сферы культуры, в данном случае на художественную культуру и классическое искусство. В этом случае речь идет о *репрезентации классики массовой культурой*. Иными словами, на этом пути объектом изучения является массовая культура, а локальным предметом – отдельные произведения классического искусства, интегрируемые в массовую культуру в соответствии с присущим ей мозаичным принципом использования разнообразных культурных образцов.

Второй путь, в логике которого реализовано настоящее исследование, определяет актуальность и подчеркивает значимость проблемы исследования; он связан с функционированием целостного классического произведения искусства – оперы – в горизонте массовой культуры. В этом случае изучается *репрезентация классики в пространстве массовой культуры* (отметим, что слова пространство и горизонт в данном контексте употребляются как синонимы). Данный научный вектор направлен, в первую

очередь, на изучение классического произведения как сложной образно-смысловой системы культуры, уникального артефакта, обладающего художественной целостностью и эстетической ценностью, перенесенного из сферы «высокой» культуры в пространство массовой культуры и трансформирующегося под воздействием императивов и ценностей новой среды бытования.

Считаем, что именно в этом аспекте наиболее последовательно и убедительно может быть изучена сложная судьба и парадоксальная трансформация классики в современной социокультурной ситуации, а потому предложенная формулировка: репрезентация классики в пространстве массовой культуры – является актуальной, принципиально важной и соответствующей оригинальному ракурсу данного научного подхода.

Мы видим актуальным сделанный в нашем исследовании акцент на отечественной музыкальной культуре, а именно на русской (в том числе, советской) оперной классике. В историко-культурном, социокультурном, эстетическом и прикладном планах данный акцент детерминирован современными интегративными процессами, происходящими в художественной и массовой культуре, проявляющимися в искусстве в целом и в музыкальном (оперном) театре как его репрезентативной сфере в частности. Массовая культура активно «включает» отечественную музыкальную классику в свое пространство в качестве объекта интерпретации, аутентичного текста и источника цитат (интертекстуального элемента), а также в виде экономически востребованного «экспортного продукта» [399]. Яркий пример тому, в частности, оперные постановки, речь о которых пойдет далее в рукописи.

Но актуальным для современной массовой культуры в ее «социальной значимости и психологической конформности, а также эстетической многоликости» [383, С. 269] является не только глобальный, но и аутентичный дискурс функционирования ее культурных феноменов.

Глобальному дискурсу репрезентации классики в пространстве массовой культуры соответствует, в частности, следующий факт: во всем мире признаны и востребованы, прежде всего, те классические произведения, которые легко, «удобно» и обязательно с удовольствием воспринимаются массовой аудиторией. Именно поэтому массовая культура «выбирает» самые качественные оперные тексты с приятным звучанием и понятным сюжетом, руководствуясь тем, что музыка должна ласкать слух, содержать узнаваемые мелодии, которые хочется напевать (или даже подпевать, как в караоке), при этом история должна быть интересной, занятной, вызывающей ожидаемые эмоции: смех, удивление, сочувствие, слезы. Лирическое начало, мелодраматические сюжеты и едва ли не шлягерный характер мелоса таких произведений, как, например, классические оперные комедии и драмы В. Моцарта, лирические оперы Д. Верди или комические оперы Д. Россини, делают их популярными и востребованными в пространстве массовой культуры – это глобальный аспект проблемы репрезентации оперной классики. Вместе с тем, в нашем исследовании актуализируется аутентичный аспект проблемы, который локализован вокруг тех лучших для массовой культуры классических текстов, которые она получила от русской классической оперы: например, проникновенная лирика П. Чайковского, сказочная экзотика М. Глинки или самобытный историзм Н. Римского-Корсакова.

Длительные детальные наблюдения над работой оперных трупп, над поведением публики и проявлением ею интереса к отдельным произведениям и акциям, а также подробные исследования критики позволяют утверждать, что в актуальной социокультурной ситуации оперное искусство в массовом сознании остается элитарно ориентированным, консервативным, едва ли не рубежным феноменом. То есть классическая опера и массовая культура мыслятся разными, почти непересекающимися сферами культурного опыта.

Однако, характеризуя актуальность темы и проблемы нашего исследования, важно подчеркнуть, что представление об опере как об

элитарном жанре оформилось лишь в конце XX века [269], чему, на наш взгляд, способствовало несколько факторов. Во-первых, усложнение языка академических оперных сочинений и появление авангардных, действительно или спекулятивно экспериментальных произведений, ориентированных на искушенного (элитарного) слушателя-зрителя. Во-вторых, развитие так называемых легких вокально-музыкальных жанров, нацеленных на массовую аудиторию: в XIX веке – оперетта, в XX веке – мюзикл и, как это ни покажется странным и противоречащим изначальным установкам некоторых авторов, рок-опера. В-третьих, и для современной культурной ситуации этот фактор нельзя исключить из поля зрения, хотя к творческому процессу он имеет лишь косвенное отношение, – маркетинговая деятельность менеджмента и художественного руководства современных оперных театров, позиционирующих классическую оперу как дорогое, аристократически-утонченное развлечение, а значит, престижный, фешенебельный, элитарный сегмент entertainment-индустрии.

Сама опера за 400 лет существования не теряла своей актуальности: пережив много изменений в историко-культурных условиях бытования, опера небезуспешно приспосабливалась к ним, трансформируясь в широком диапазоне от аристократического жанра до демократического [296-302; 362-365; 416-422]. Региональная культурная специфика также влияла на жанр и его восприятие. В ряде стран Европы (во Франции, в Италии) опера была явлением массовой культуры. Своей независимостью Бельгия обязана революции, вызванной представлением 25 августа 1830 года в брюссельском театре де ла Монне оперы Д. Обера «Немая из Портичи». Можно также предположить, что «антивагнеровская» реакция в некоторых странах после Второй мировой войны связана не только непосредственно со взглядами Р. Вагнера (мистицизм, антисемитизм), повлиявшими на немецкий национализм, но и с тем, что в фашистской Германии оперы этого композитора были явлением массовой культуры.

Современная критика, высказывающая беглые суждения и подчас буквально отражающая масскультовские ожидания, перестала учитывать то, что опера очень тесно переплетается с мелодрамой, если только правильно трактовать это понятие. Однако именно эта связь придает опере актуальность, делает ее популярной. Например, по словарю Ф. Брокгауза и И. Ефрона, мелодрама – «чтение текста с сопровождением музыки с целью усилить впечатление» [246]; в словаре Д. Ушакова указано несколько значений этого понятия, приведем два из них: устаревшее – «драма, соединенная с пением и музыкой»; литературное – «драматическое произведение с преобладанием в сюжете внешне ужасного и чувствительного» [666]. Мелодрама в понимании теории драмы XIX века – это сценическое действие, в котором вербальные диалоги перемежаются с вокальными номерами. Данные понятийные уточнения и разночтения свидетельствуют о близости оперы к мелодраме и тем самым сближают оперу с массовой культурой. На самом деле, опера не столь далека и от повседневной культуры, как может показаться на первый взгляд: напевное произнесение слов, напевание в процессе жизни свойственно многим национальным культурам, тем более русской. Из повседневной культуры в классическую оперу приходят фольклорные мотивы и речевые интонации, мелодекламация и речитатив.

Но актуальность исследования определяется не только и не столько особенностями восприятия оперной классики современным массовым сознанием, но и спецификой отношения к ней самих деятелей культуры. Конечно, классическая опера – академический, сложный жанр, требующий и от исполнителей, и от публики особого настроя, к тому же от последней – еще и определенных навыков его восприятия, но оперной постановке не нужен дословный «перевод», она говорит сама за себя богатейшим синтетическим музыкально-вербально-визуальным языком. Поэтому мы считаем, что некорректно рассматривать оперу так, как это делают некоторые поверхностно относящиеся к искусству режиссеры, мотивируя свой подход к

классике квазипросветительским (а на самом деле, скорее, коммерческим) стремлением приблизить к зрителю произведение, «объяснив» и «расшифровав» его.

Объемный корпус актуального эмпирического материала позволяет увидеть, что современные постановщики обновляют русскую оперу за счет постмодернистских приемов в надежде, что это привлечет в оперный театр массовую публику. Характерно, что представители так называемой «режиссерской оперы», фактически интегрируя оперную классику в пространство массовой культуры, основное воздействие оказывают на визуальный ряд спектакля, перенося время действия в современность, перестраивая мизансцены, меняя характеристики персонажей, добавляя перпендикулярные сюжету истории. При этом, за редким исключением, авторские партитуры, ноты, тексты остаются практически неизменными, музыкальный ряд оперного произведения звучит в основном без купюр и большей частью качественно: оркестр и хор по возможности слаженно исполняют партитуру, певцы (и спиной к залу, и лежа на животе, и вниз головой) поют свои партии. Даже в модернизированном виде, несмотря на замысловатость постановки и прихотливость сценографии, русская классическая опера живет и звучит, реализуя специфику жанра, сохраняя свою видовую принадлежность к музыкальному искусству и актуальность для современного художественного процесса.

Проблема исследования заключается в том, что, несмотря на многократные попытки популяризации оперной классики средствами кинематографа, а также многочисленные опыты по ее продвижению через инновационные каналы массовой коммуникации, в массовом сознании укоренился взгляд на классическую оперу как на нечто особо сложное, непонятное и удаленное от «простой» публики в силу элитарности этого явления. Мы же стремимся обнаружить и доказать, что отношение к данному феномену как к культурному анахронизму не оправдано и неправомерно.

Проблема репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры осложняется тем, что она до настоящего времени не получила фундаментального философско-научного осмысления, учитывающего необходимую интеграцию эстетических, культурологических, искусствоведческих идей и подходов. Зачастую исследователи занимаются проблемой массовой культуры в социокультурном контексте, анализируя ее как самостоятельный феномен, связанный с деятельностью массового сознания и оказывающий влияние на другие сферы культуры и общества. Но в отношении классики вообще и оперной классики в частности проблематика массовой культуры разработана незначительно. Наше исследование направлено на разрешение очевидной проблемы, связанной с недостаточной научной рефлексией над современным художественным процессом и отсутствием прецедентов изучения художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Очерченное проблемное поле предполагает непосредственный и широкий спектр вопросов, формирующий три основополагающие исследовательские грани и придающий нашему исследованию междисциплинарный характер.

Первая грань проблемы обращена к формированию теоретико-методологической базы исследования, предлагающей обоснование содержательных характеристик, а также эстетически и культурологически ориентированную интеграцию понятий, входящих в проблемное поле анализируемого материала и образующих тезаурус исследования.

Вторая грань проблемы исследования предполагает обоснование авторской исследовательской концепции, в рамках которой осуществляется экстраполяция признаков массовой культуры и принципов ее функционирования в сферу изучения эстетических особенностей репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры.

Третья грань проблемы ориентирована на актуализацию эмпирического опыта, во-первых, феноменологически детерминированного уникальностью российской проблематики, во-вторых, компаративно освещающего западную ситуацию, в-третьих, структурно-функционально выявляющего очевидную парадоксальность функционирования элитарного жанра в логике массовой культуры.

Все три вышеперечисленные грани проблемы образуют круг существенных для культурологии вопросов, решение которых предполагает верификацию и детальное изучение современных фактов репрезентации отечественной оперной классики в массовой культуре. С нашей точки зрения, такой комплексный взгляд на проблему исследования позволяет предложить инновационный – междисциплинарный, а не традиционный – узкоспециальный – подход к решению вопроса о закономерностях, принципах и тенденциях репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Именно это проблемное поле находится в центре внимания автора настоящей рукописи; оно обусловливает самобытный характер выявленной проблематики и подчеркивают актуальный научный дискурс исследования.

Цели исследования. Междисциплинарная (культурологическая – историко-культурная и социокультурная, эстетическая, искусствоведческая) методология изучения репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры предполагает смысловое двуединство массовой культуры и оперной классики. Поэтому в нашем исследовании реализованы две взаимосвязанные цели.

Первая цель: соотнесение такой сложной, амбивалентной и противоречиво оцениваемой сферы, как массовая культура, с традициями мировой культуры, в частности, с традициями художественной классики, в которой массовая культура нуждается, на которую опирается и влияет.

Вторая цель: выявление парадоксальных творческих решений, осуществляемых режиссерами современного оперного театра в стремлении

приблизить кажущуюся им архаичной русскую оперную классику современной публике, состоящей из знатоков и неофитов, тонких ценителей и случайных зрителей/слушателей.

Таким образом, первая цель связана с проблематикой массовой культуры, вторая – с проблематикой бытования русской классической оперы в пространстве современной (в том числе массовой) культуры.

Для достижения обозначенных целей были поставлены следующие **задачи**:

1. Обосновать бинарную оппозицию «русская классическая опера» – «современная массовая культура» как значимый фактор формирования классического дискурса современной массовой культуры, с одной стороны, и как результат функционирования актуального явления художественной культуры, получившего название «режиссерская опера», с другой стороны.

2. Сформировать теоретико-методологическую базу исследования, соотнеся содержательные характеристики и культурологически ориентированную интеграцию понятий, входящих в специфический для решения проблемы репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры тезаурус, опирающийся на эстетический и теоретико-культурный опыт.

3. Систематизировать историко-культурные, теоретико-культурные, а также критические публикации, отражающие различные грани проблемы изучения культурно-типологических и художественно-эстетических аспектов опыта репрезентации классики в пространстве массовой культуры.

4. Выявить в оперных спектаклях, представляющих современные интерпретации текстов классических музыкальных произведений, признаки массовой культуры и принципы ее функционирования, реализующиеся, в том числе, в контексте дихотомии «глобальное – локальное» как одного из факторов, определяющих парадоксы бытования классики в пространстве массовой культуры.

5. Верифицировать в ходе анализа корпуса оперных спектаклей, постановки которых были осуществлены на протяжении последних двух десятилетий, особенности функционирования «режиссерской оперы» как противоречивого художественного феномена, синтезирующего в себе элитарно и массово ориентированные интенции современной культуры.

6. Проанализировать многогранность процесса интерпретации композитором литературного произведения и театральными творцами музыкального произведения на примере междисциплинарного исследования историко-типологической и структурно-семантической специфики оперы «Пиковая дама» как продукта приобщения композитора П. Чайковского к массовой культуре его времени.

7. Установить типологические признаки рецепции и репрезентации классического произведения в пространстве массовой культуры, осуществив комплексный (историко-культурный, социокультурный, искусствоведческий) анализ подходов современных режиссеров к трактовке оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» как своего рода бренда современной русской культуры.

8. Раскрыть и доказать факт постмодернистского нивелирования русских классических опер, создававшихся на протяжении столетия и имеющих в своей основе различные эстетические принципы: сказки – «Руслан и Людмила» М. Глинки и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, историческая опера – «Хованщина» М. Мусоргского, психологические драмы «Игрок» С. Прокофьева и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича.

9. Фундировать приемы культурологического обобщения – теоретико-методологического, эстетического, опирающегося на искусствоведческий анализ, позволяющего выстроить перспективу изучения взаимодействия современной режиссуры с классическим (оперным) материалом, а также осуществить инновационное обоснование закономерностей, принципов и тенденций репрезентации по законам массовой культуры целостного классического произведения искусства.

Объект нашего исследования – классическое произведение как универсум культуры, а именно, русская классическая опера, чье культурно-историческое значение является общепризнанным в мире.

Предметом изучения мы определили осуществленные в России и за рубежом российскими и зарубежными режиссерами театральные постановки, в которых осуществлена репрезентация русской оперной классики и которые характеризуются откровенными «масскультовскими» смысловыми акцентами и стилистикой.

Территориальные рамки. Наша исследовательская работа многогранна, так как связана с парадоксальными во многом явлениями культуры, потому, говоря о территориальных рамках, мы учитываем не только географию постановок, но и географию создания оперных произведений, национальные ментальные культурные традиции, а также географию становления и распространения «режиссерской оперы» как специфического и симптоматичного культурного феномена. В этой связи, следует обратить внимание на особенность культурно-исторической ситуации, оформившейся в определенный и значимый круг явлений глобального мира.

Одна территориальная граница исследования обусловлена деятельностью западного оперного театра, который, взяв за основу, в частности, режиссерский опыт В. Мейерхольда («Пиковая дама», МАЛЕГОТ, 1934), имел возможность свободно экспериментировать с классикой на протяжении, по крайней мере, второй половины XX века. Строго говоря, «эксперимент» был запущен в 1976 году, когда на Вагнеровском фестивале в Байройте драматический режиссер П. Шеро поставил тетралогию Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (дирижер П. Булез). Именно эту постановку многие специалисты и критики считают рубежной между эпохой «старой (традиционной) оперы» и динамичной провокативностью «режиссерской оперы» [146; 468]. Теперь некоторые тенденции проявляются не столь определенно, как прежде, поэтому европейский театр (в меньшей мере) и

американский театр (в большей мере) тяготеет если не к «традиционным», то близким к композиторской концепции постановкам опер. Либо, как вариант, появляются постмодернистские эксперименты, связанные с переносом русской оперной классики в другую культурную среду, как, например, постановка «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова в стилистике классического японского театра кабуки (режиссер Э. Ичикава, театр «Шатле», Париж, 2002). Вместе с тем, в сфере современного западного театрально-постановочного опыта формируется актуальный для нашего исследования корпус оперных спектаклей, в которых художественно-образное преломление произведений русской классики ориентировано на парадигму массовой культуры.

Другой территориальный рубеж ограничен деятельностью российского оперного театра, которому авангардный режиссерский опыт трактовок классики стал доступен лишь в конце XX века, хотя новаторские режиссерские идеи имели локальный опыт реализации еще в 1970 годы, скажем, в постановках Б. Покровского. Заметим, что в советском драматическом театре опыты экспериментальных постановок классической драмы были более распространены, однако их возможный масскультовский дискурс не подвергался философско-научной (эстетической и культурологической) рефлексии. Современный отечественный оперный театр демонстрирует тенденцию роста «нетрадиционного» постановочного подхода к оперной классике, который проявляется, например, в спекуляции на времени действия, навязывании сюжету фальшивых психологических мотивов, об искусственном «вчитывании» в текст чужеродных интертекстуальных деталей и компонентов.

В целом, территориальные рамки исследования обусловлены глобальным характером массовой культуры как феномена, пронизывающего практически все сферы современного культурного пространства, но, вместе с тем, ограничены эмпирическим материалом, относящимся к сфере русской художественной культуры и имеющим устойчивые генетические историко-

культурные связи внутри мира западной культуры. Таким образом, территориальные границы исследования очерчены культурными локусами, связанными с созданием русской оперной классики и ее репрезентацией в России, Европе и США.

Хронологические рамки исследования имеют два аспекта. Первый аспект – это время осуществления постановок: с конца 90-х годов XX века и по настоящее время. Второй аспект – это период создания и существования/присутствия в мировой культуре русской оперной классики: без малого 200 лет.

Применительно к первому аспекту мы обращаем внимание на то, что последнее двадцатилетие – это период, когда особо активно осуществлялся дискурс массовой культуры в классической опере. Нами были отобраны и проанализированы спектакли, дающие представление о современном состоянии мирового оперного театра в сфере репрезентации русской классики и реализующие классический дискурс массовой культуры. Хронология этих постановок ограничена последними двадцатью годами, а культурно-эстетическая специфика воплощает тенденции «режиссерской оперы».

Применительно ко второму аспекту мы подчеркиваем, что для нас была необходима опора на историко-культурный пласт становления и развития русской оперы как феномена художественной культуры, в этой связи, нижняя граница хронологических рамок нашего исследования совпадает со временем появления русской классической оперы – 30-е годы XIX века. Мы полагаем важным и обязательным для понимания оперы как объекта репрезентации, включение в контекст изучения актуального художественного процесса вопросов, связанных со спецификой самих оперных произведений как результатов интерпретационного процесса. Такое расширение хронологических рамок, во-первых, предоставляет весомые аргументы в пользу утверждения, что массовая культура действительно существует

в культурном пространстве классики и, во-вторых, придает данному научному труду оригинальный характер.

Материал исследования чрезвычайно обширен, ибо детерминирован тем фактом, что мировая и равным образом отечественная культура в дискурсе массового сознания, нуждаясь в русской оперной классике, «присваивает» ее и актуализирует в своем пространстве. Корпус эмпирического материала нашего исследования содержит конкретные оперные постановки, которые можно условно разделить на группы.

Первая группа содержит ряд произведений русской классической оперы, попавших в сферу интереса современной российской режиссуры: «Пиковая дама» П. Чайковского в постановках А. Галибина (Мариинский театр, Санкт-Петербург, 1999), Ю. Александрова (Новая опера, Москва, 2013), а также Л. Додина (Большой театр, Москва, 2015), «Евгений Онегин» П. Чайковского в постановке Д. Чернякова (Большой театр, Москва, 2006), «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке К. Серебренникова (Большой театр, Москва, 2011), «Руслан и Людмила» М. Глинки в постановке Д. Чернякова (Большой театр, Москва, 2011). Данный материал, связанный с деятельностью современного отечественного оперного театра, позволил выявить установку «режиссерской оперы» на отторжение русской классики в пространстве массовой культуры, проявляющуюся, например, в скептическом отношении постановщиков к драматургии и художественной образности оперного текста, созданного композитором, а также в тревожно-негативном взгляде на оперную классику как на непонятный зрительской аудитории и неинтересный в своем аутентичном виде архаичный феномен, требующий модернизации в современном театре.

Вторая группа материала исследования включает оперные постановки, также осуществленные в отечественном театре, однако в меньшей мере, чем перечисленные выше, реализующие экспериментальные интерпретационные подходы к русской оперной классике. Это такие спектакли, как «Иоланта» П. Чайковского в постановке С. Женовача (Большой театр, Москва, 2015);

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича в постановке Р. Туминаса(Большой театр, Москва, 2016); «Каменный гость» А. Даргомыжского в постановке Д. Белянушкина (Большой театр, Москва, 2016); «Хованщина» М. Мусоргского в постановке А. Тителя (Музыкальный театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, Москва, 2016), а также фильм-опера «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, режиссер М. Шапиро, (Ленфильм, 1966). Характерно и показательно, что даже в этих, более «традиционных» оперных постановках также ощущается присутствие массовой культуры, только выраженное в меньшей степени и проявляющихся, например, в форме интенций, направленных в сторону массового сознания (хочется быть понятыми и принятыми).

Третья группа материала исследования связана с опытом западного театра в сфере сценической интерпретации и репрезентации русской классической оперы, она позволяет констатировать очевидное присутствие в этом опыте признаков массовой культуры, например, на уровне воплощения в оперном спектакле западных стереотипов восприятия русской национальной специфики. Достойными внимания примерами присвоения и репрезентации русской классической оперы в пространстве зарубежной (западной) массовой культуры, которые были взяты нами в качестве материала исследования, являются такие спектакли, как «Евгений Онегин» П. Чайковского в сценических интерпретациях Р. Карсена (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007), А. Бреат (Зальцбургский фестиваль, 2007), А. Жагарса (Латвийская Национальная опера, Рига, 2010), С. Херхайма (Нидерландская национальная опера, Амстердам, 2011); «Пиковая дама» П. Чайковского в трактовках Й. Шаафа (Штаатсопер, Штутгарт, 1999), А. Жагарса (Латвийская Национальная опера, Рига, 2005), Р. Карсена (Оперный театр Цюриха, 2014), С. Херхайма (Нидерландская национальная опера, Амстердам, 2016), Й. Вилера и С. Морабито (Штаатсопер, Штутгарт, 2017); «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича в постановке М. Кушея (Нидерландская национальная опера, Амстердам, 2006); «Игрок»

С. Прокофьева в постановке Д. Чернякова (Штаатсопер, Берлин, 2008). Такой глобально-поликультурный подход к подбору материала не случаен, ведь глобализация – это важнейший маркер и один из ключевых процессов современной культуры. Глобализация тесно связана с космополитизмом массовой культуры, которая может приспособиться к любым эстетическим вкусам и художественным предпочтениям. Массовая культура через средства массовой информации и коммуникации, через институты пропаганды и моды управляет вкусами и идеалами, трансформируя и усредняя их в интересах продвижения создаваемой продукции. Русская классическая опера в условиях глобализации современного мира воспринимается одинаково – неважно, российский театр реализует постановку или зарубежный, русский постановщик или иностранный. Современные оперные постановки, как зарубежные, так и отечественные, тяготеют к полюсам: нео-архаизация либо новаторство, реконструкция прошлого либо тотальная деструктивность по отношению к нему, традиция либо провокация.

Комментируя материал работы, отметим, что в контексте изучения деятельности российского оперного театра мы были вынуждены выйти за рамки русской классической оперы, обратив внимание на несколько отечественных режиссерских решений зарубежной классической оперы: «Аида» Д. Верди в постановке Д. Чернякова (Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, 2004), «Роделинда» Г. Ф. Генделя в постановке Р. Джонса (Большой театр, Москва, 2015), «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза в постановке П. Штайна (Большой театр, Москва, 2016), «Дон Паскуале» Г. Доницетти в постановке Т. Кулябина (Большой театр, Москва, 2016). Мотивация такого исследовательского «демарша» очевидна, так как с зарубежной классикой российский оперный театр, разумеется, тоже работает и также, как и в отношении русской классической оперы, реализует в своих постановках европейской классической оперы интерпретационные тенденции, детерминированные присутствием классического дискурса массовой культуры. Для нашего

исследования в данном случае была важна компаративная модальность, позволившая сравнить тенденции работы современных постановщиков с западным и национальным классическим оперным материалом в российском театре. Кроме того, большая часть вышеназванного материала исследуется в связи с анализом репрезентации оперной классики в конкретном оперном театре; полагаем, что без обращения к этому материалу анализ деятельности Большого театра в пространстве массовой культуры и в контексте оперного жанра был бы неполным.

В целом, материал исследования составили 25 оперных спектаклей, осуществленных 10 отечественными и 10 зарубежными режиссерами-постановщиками на 12 театральных и фестивальных площадках в 7 странах. Кроме того, контекстуально учтены и упомянуты по ходу анализа десятки других оперных постановок. Все вышеназванные постановки классических оперных произведений, составившие материал исследования проанализированы далее в главах настоящей рукописи. Важно, что опыт данных постановок являет собой достаточно разнообразный и при этом характерный и показательный материал исследования, выбор и компоновка которого отражает актуальный художественный процесс и, в то же время, создает объемную картину бытования русской оперной классики в современном мире и ее репрезентации в пространстве массовой культуры. Материал исследования позволил обнаружить панораму репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры и установить, что современный оперно-постановочный процесс не может обойтись без лучших образцов русской оперной классики, извлекая из них пользу (выгоду), а потому предприимчиво эксплуатируя и утилизируя их.

Источниковая база научной работы многообразна и обусловлена тем, что большинство из зарубежных и отечественных оперных постановок, анализируемых в настоящем исследовании, отчетливо вписываются в дискурс массовой культуры. Обозначенный дискурс реализуется как на уровне культурно-эстетических особенностей интерпретации и

репрезентации классической оперы, так и на уровне серьезного общественного резонанса, который получили некоторые из изучаемых нами спектаклей, как, например, работы ряда современных отечественных режиссеров, вызвавшие длительные обсуждения в прессе, теле- и радио-эфирах, в «блогосфере» и на веб-форумах. Таким образом, мы выявляем четыре основные группы источников, детерминированные спецификой поставленной в исследовании проблемы:

1. Важнейшей группой источников явились оперные спектакли, просмотренные автором лично в театре, а также в формате видеозаписей и видеоверсий театральных постановок, кроме того, к этой группе источников относятся фильмы-оперы.

2. Дополнительная и важная группа источников образована информационными сюжетами и информационно-критическими публикациями, которые представляют анализируемые оперные постановки в средствах массовой информации, а также опубликованные интервью с создателями этих спектаклей и другими творческими личностями – музыкантами, композиторами, режиссерами – рефлексирующими по поводу современного художественного процесса в сфере оперного жанра.

3. Поскольку наше исследование затрагивает историко-культурный пласт проблемы бытования русской классической оперы как результата и пространства интерпретационной деятельности, важное место в источниковой базе занимают публикации о композиторах биографического и автобиографического характера, а также эпистолярное наследие.

4. Социокультурный аспект проблемы, обусловленный представленностью оперы и оперного театра в культурном поле повседневности и в медиа-пространстве, потребовал привлечь к исследованию необходимую группу источников, образованную многообразным Интернет-контентом: сайты, форумы, социальные сети, а также аудио- и видеоконтент.

Теоретико-методологическая основа исследования. Научное осмысление современных интерпретаций оперной классики связано с необходимостью анализа живого художественного процесса, происходящего «здесь-и-сейчас», не получившего еще устойчивых оценок в критике и искусствоведческих дисциплинах, носящего противоречивый характер культуры лиминального периода, когда прошлое консервируется, а чаще подвергается самым разным «креативным» экспериментам. В таких условиях возникают вопросы о различиях творчества и эпатажа, о границах интерпретации, за пределами которых она становится деструктивной. На эти вопросы приходится отвечать, исследуя различный материал, зачастую носящий, мягко говоря, вызывающий характер.

Разрабатывая обозначенную нами проблему в теоретико-культурном, историко-культурном, социокультурном ключе и осуществляя наше исследование в соответствии с системным подходом, мы основывается на междисциплинарном комплексе методов, в котором выделяются два основных методологических подхода.

1. Эстетический методологический подход, включающий в себя, во-первых, применение междисциплинарных методик в области философских теорий творческой деятельности (С. Аверинцев [182-183], А. Бергсон [221], Н. Бердяев [222-226], Г. Вельфлин [266], Г. Гегель [290-292], Э. Гомбрих [308], Д. Дидро [350-351], Л. Закс [376-377], Г. Зедльмайр [378], А. Зись [382], М. Каган [409-410], И. Кант [411], Э. Кассирер [413-414], А. Лосев [494-495], Ф. Ницше [545-547], Х. Ортега-и-Гасет [554-555, 791], П. Пави [559], Э. Панофский [560], Ж. Сартр [618-619], П. Флоренский [676], М. Хайдеггер [684], С. Хоружий [688], Ф. Шеллинг [742], Ф. Шиллер [746], Ф. Шлегель [749]), во-вторых, герменевтический метод (М. Бахтин [216-217], В. Библер [233-234], Г. Гадамер [279-280], В. Дильтей [352], П. Рикер [548, 604], Ф. Шлейермахер [750]), в-третьих, семиотический метод (Р. Барт [213-214, 776], Ж. Делез [343, 779], Ж. Деррида [348, 780-781], К. Леви-Стросс [477], Ю. Лотман [496-500], Ч. Пирс [572], Г. Почепцов [578],

Ф. де Соссюр [640], Ю. Степанов [647], Г. Фреге [678], У. Эко [757]), в-четвертых, конкретно-эмпирические методы, в первую очередь, искусствоведческие (музыковедческие, театроведческие) и филологические (Б. Асафьев [199-204], А. Гозенпуд [296-302], Н. Дмитриева [359], М. Друскин [362-365], Б. Зингерман [381], Т. Злотникова [383-402], Ю. Келдыш [416-422], Л. Корабельникова [417-420], Т. Левая [421], Т. Ливанова [488-490], К. Мочульский [536], В. Орлов [550], А. Парин [561-567], В. Протопопов [580-581], Л. Рапацкая [600-601], Е. Ручьевская [613-615], Д. Сарабьянов [617], И. Соллертинский [628-631], Г. Стернин [648-649], Б. Шкловский [748], А. Эткинд [759], Е. Эткинд [760], Б. Ярустовский [770-773]), детерминированные, прежде всего, потребностью эмпирического исследования современного опыта репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры, а также связанные с необходимостью анализа художественного текста и художественного образа.

2. Культурно-типологический методологический подход, подразумевающий метод системного анализа (М. Каган [409-410], В. Садовский [616]), структурно-типологический метод (И. Кондаков [436-444], Б. Гаспаров (мотивный анализ) [287]), культурфилософский (И. Кондаков [436-444], Е. Шапинская [729-740]) и культурантропологический (А. Азов [187], М. Бахтин [216-217], В. Библер [233-234], Н. Воронина [277], Г. Гачев [288-289], И. Едошина [367], Е. Ермолин [370], В. Зеньковский [380], Л. Киященко [384, 388, 394], А. Мень [528], В. Соловьев [637-638], П. Флоренский [676], С. Хоружий [688]) методы, метод философской рефлексии, имея в виду также философские теории творческой деятельности (Н. Бердяев [222-226], Г. Гегель [290-292], И. Кант [411], В. Кантор [412], Ф. Ницше [545-546]), культурно-исторический метод (А. Ахиезер [206], Ф. Бродель [245], Ж. Ле Гофф [475], А. Тойнби [657], Й. Хейзинга [685], О. Шпенглер [753]), социокультурный и социально-психологический анализ с опорой на социопсихологические и эстетические подходы к изучению творческой

деятельности (Т. Адорно [184-186, 774, 785], М. Бахтин [216-217], Э. Берн [228], Л. Выготский [278], Г. Гегель [290-292], Э. Дюркгейм [366], Б. Ерасов [368], Л. Ионин [406-407], Д. Келли [423], И. Кон [434-435], И. Кондаков [436-444], О. Конт [445], Г. Лебон[476], Г. Маркузе [517], М. Мид [530], А. Моль [534], Ф. Ницше [545-547], В. Петров [569], Г. Спенсер [643], Н. Хренов [651, 689-693], Е. Шапинская [729-740], Т. Шибутани [745], А. Шопенгауэр [752], Э. Эриксон [758], К. Юнг [762]).

Вышеуказанные методологические подходы позволили выявить и решить вопросы о тезаурусе исследования. В связи с тем, что в отношении оперной классики проблема массовой культуры разработана мало, существенным является вопрос о тезаурусе, с помощью которого она будет исследоваться, особенно, если учитывать синтетический характер оперы: музыкальное искусство, театральное искусство, процедура интерпретации. Принимая во внимание ситуацию, связанную с актуализацией классического (оперного) дискурса в современной массовой культуре, а также учитывая синтетический характер оперы, мы формируем тезаурус исследования, включающий в себя комплекс понятий: «русская классика», «опера», «пространство массовой культуры», «интерпретация», «репрезентация», «художественная культура», «глобализация», «повседневность», «постмодернизм», «искусство», «музыка», «театр», «элитарный жанр», «синтетический жанр», «авторская концепция», «творчество», «автор», «композитор», «дирижер», «режиссер», «режиссерская опера», «либретто», «сюжет», «драматургия», «сценография», «стиль», «эклектика». В ряду терминов данного тезауруса мы выявляем ключевые позиции, осмысленные в междисциплинарной методологической парадигме и занимающие фундаментально значимое место в исследовании, которые необходимо специально прокомментировать в контексте методологии исследования: интерпретация, репрезентация, пространство массовой культуры.

Первое – эстетическое понятие *интерпретация*, традиционно используемое для характеристики взаимодействия оперного (музыкального)

материала, с одной стороны, и театрального (режиссерского, дирижерского, певческого) творчества, с другой стороны. Под интерпретацией мы, как это уже принято, понимаем процедуры истолкования и объяснения, то есть совокупность значений (смыслов), придаваемых каким-либо элементам определенной теории. Данное понятие в первую очередь нашло применение в естественнонаучных и технических дисциплинах и только потом экстраполировано в сферу гуманитарного знания: В. Асмус [205], М. Бахтин [216-217], В. Белинский [218], В. Библер [233-234], Г. Гадамер [279-280], П. Гайденко [281], Г. Гегель [290-292], Д. Дидро [350-351], В. Дильтей [352], И. Кант [411], Ф. Шеллинг [742], Д. Юм [761].

В современной культурологии понятие интерпретации применительно к процессам, происходящим с классикой в пространстве массовой культуры, актуализировано, в частности, в работах Т. Злотниковой. Разделяя понятия классический текст и текст классического произведения, исследователь, в частности, отмечает, что с точки зрения массового сознания «классический текст давно уже не дифференцируется по отношению к тексту классического произведения», однако «учет соотношения этих двух понятий позволяет коррелировать представления о классических текстах, которые превращаются в образцы для тиражирования их массовой культурой, и о текстах классических произведений, которые интерпретируются, трансформируются, однако простому тиражированию не “поддаются”» [391, с. 24–25]. Экстраполируя культурологический подход, предложенный Т. Злотниковой, в изучение современной ситуации работы с оперной классикой, мы можем говорить о классических текстах – ариях, хорах, симфонических увертюрах, которые тиражируются массовой культурой и функционируют как оперные «шлягеры». Однако если речь идет о текстах классических произведений (как в настоящем исследовании), предполагается изучение классических опер во всей их текстуальной полноте и целостности (иногда, конечно, с учетом купюр), подвергающихся режиссерской

интерпретации и репрезентируемых в пространстве современной массовой культуры.

Вместе с тем, поскольку для массовой культуры характерен не просто герменевтический опыт интерпретации как «вчитывания» и проникновения в смысл, но еще и забота о субъекте восприятия, в тезаурус необходимо ввести второе, междисциплинарное понятие – *репрезентация,* – которое может пониматься как «представление, представительство, изображение» и часто употребляется в психологии как вспомогательный термин, служащий для выяснения сущности представления. В настоящее время понятие репрезентации прочно введено в тезаурус социологии культуры: П. Бергер [777], Э. Гуссерль [315], Л. Ионин [406-407], Т. Лукман [777], Ф. Тенбрук [653, 795], М. Хайдеггер [684], А. Шюц [755]. Так, например, Ф. Тенбрук, характеризуя репрезентативную культуру, подчеркнул, что она «является социальным фактом, так как… репрезентативна, то есть производит идеи, значения и ценности, которые действенны в силу их фактического признания. Она охватывает те убеждения, представления, картины мира, идеи и идеологии, которые влияют на социальное действие, так как активно разделяются или пассивно принимаются» [795, с. 101]. Разрабатывая тезис Ф. Тенбрука, Л. Ионин подчеркивает, что культура «перестает быть феноменом, пассивно “сопровождающим” общественные явления, которые при этом протекают как бы вне и помимо культуры, объективно и независимо от нее», если она трактуется как репрезентативная культура: «Репрезентативная культура репрезентирует, представляет в сознании членов общества все и любые факты, которые что-либо означают для действующих индивидов. И означают они для них именно то и только то, что дано в культурной репрезентации. Только это существует для членов общества и только в этом, то есть в культурной репрезентации, и существует общество» [407, С. 68].

Сам факт воздействия на социальное поведение, который вообще существенен для массовой культуры, требует того, чтобы в тезаурус

исследования взаимодействия классики и массовой культуры ввести понятие репрезентации. В философии культуры и искусства понятие репрезентации широко использует Е. Шапинская, придерживаясь концепции, что в актуальной культурной ситуации, в том числе и в сфере художественной культуры, реальность являет себя именно в пространстве репрезентации. Также важно для нас, что Е. Шапинская объединяет понятия текста и репрезентации: «текст – это, прежде всего, пространство репрезентации, в котором соседствуют самые разные образы» [729, с. 23]. Исходя из вышесказанного и в соответствии с проблемой исследования, под репрезентацией мы имеем в виду потребность музыкального искусства обратиться к широкой аудитории и стремление воздействовать на эту широкую аудиторию в том же модусе, в каком это воздействие осуществляют другие, уже нашедшие свое место в этой сфере явления искусства. Именно по этой причине центральным понятием, вынесенным в формулировку «Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры», является не традиционное представление об интерпретации, которое, естественно, будет имплицитно присутствовать в исследовании, а инновационное для характеристики музыкальной классики понятие репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Третье понятие, требующее комментариев, – *пространство массовой культуры*. Это пространство мы понимаем двояко: как физически и технологически верифицированное, с одной стороны, и как духовно-нравственно и эстетически детерминированное, с другой стороны. В контексте первого значения пространство массовой культуры – это та сфера, где, собственно говоря, сегодня осуществляется репрезентация, и чего не было прежде. Если раньше в распоряжении зрителя-слушателя был только театр, то уже в XX веке трансляция оперных спектаклей могла осуществляться по радио (и люди, действительно, приникали к радиоприемникам), оперные спектакли в виде записей могли быть

представлены на телевидении. Пространством массовой культуры, включившим в себя оперу, стал кинематограф. Для западного опыта это «Аида» с С. Лорен в кадре и Р. Тибальди за кадром (режиссер К. Фракасси, 1953), это экранизации Ф. Дзефирелли опер «Богема» (1965), «Травиата» (1982), «Отелло» (1986), это знаменитая работа И. Бергмана «Волшебная флейта» (1975). Для советского зрителя – «Евгений Онегин» (1958), «Пиковая дама» (1960), «Князь Игорь» (1969) режиссера Р. Тихомирова, «Катерина Измайлова» М. Шапиро (1966). Сейчас пространством массовой культуры стали все те каналы, которые выводят оперный спектакль за пределы оперной сцены и расширяют аудиторию. То есть, это пространство вполне конкретное, вполне реальное, это пространство других видов искусства и средств массовой информации и массовой коммуникации (Интернет).

Но для нашей работы также принципиально важно и второе – эстетически детерминированное – понимание пространства массовой культуры как сферы специфических интеллектуальных и эмоциональных ожиданий и проявлений, как творцов, так и публики, по сути дела – среды массового сознания, если угодно. И в этом пространстве опера многими субъектами культурных процессов принимается как нечто маргинальное и рудиментарное, а потому требующее обновления, «освежения». Опера в пространстве массовой культуры понимается как явление, требующее применения разного рода средств и приемов, которые бы сделали эту «архаичную» оперную классику не просто доступной, а занятной, приятной и, в конечном счете, востребованной со стороны массовой аудитории – желанным развлечением, продаваемым продуктом. Значит, пространство массовой культуры это уже не телевидение, радио, кино, Интернет, это то, что называется субъективно детерминированная творческая личность: режиссеры, дирижеры, сценографы (как тут не вспомнить пассаж булгаковского профессора про «разруху в головах»), а также сфера представления и восприятия классической оперы. В этих условиях и с этой

точки зрения пространством массовой культуры следует полагать сознание или бессознательное тех людей, которые осуществляют интерпретацию классической оперы с учетом требований массового сознания и на основе характерных для массовой культуры клише: простота, доступность, эффектность, зрелищность, где-то элементы агрессии, где-то элементы конформности.

Непосредственной исследовательской базой работы является ведущая научная культурологическая школа России «Методология изучения теории и истории культуры» при Ярославском государственном педагогическом университете им. К. Д. Ушинского.

Степень научной разработанности проблемы выявлена нами в четырех направлениях: 1. Культурологические и междисциплинарные основания и принципы изучения массовой культуры. 2. Культурологическая и эстетическая проблематика изучения классики. 3. Историко-культурный и искусствоведческий научный дискурс отечественной оперной классики. 4. Культурные практики современных театральных постановок русской классической оперы в междисциплинарном контексте.

1. Культурологические и междисциплинарные основания и принципы изучения массовой культуры.

В России на рубеже XIX-XX веков мыслители обратились к вопросу демократизации культуры и общества (Н. Бердяев [], В. Розанов []), который в своей основе – отношение к личности человека – предвосхищает ставшую в настоящее время остроактуальной проблему массовой культуры.

В начале XX века в Европе были осуществлены первые фундаментальные исследования, в центре которых находилась проблема «массы» (Г. Лебон [476], Ф. Ницше [545-547], Х. Ортега-и-Гассет [554-555, 791], З. Фрейд [679-680], К. Юнг [762]). Г. Лебон [476] и З. Фрейд [679-680], каждый в свое время, обратились к обоснованию психологии масс с точки зрения взаимоотношений «массы» и личности и вывели типичные признаки человека «массы»: агрессивность, деструктивность, снижение уровня

реакций, примитивность стремлений, пониженная интеллектуальность вкупе с гиперэмоциональностью, спонтанность, неукорененность, стадная архаичность, неспособность к умеренности и отсрочке действий. В настоящее время эта проблема также остается в поле деятельности ученых, например, современный исследователь Э. Аронсон [195] отмечает парадоксальную закономерность массового сознания: награда за результат приятной работы снижает удовольствие от ее процесса.

Анализу «человека массы» посвящена работа Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» [554], в которой он обосновывает такой тип личности, как носителя особого типа сознания – массового сознания, и формулирует его главную определяющую черту – усредненность. Он же подчеркивает прагматически-потребительский характер человека массы.

М. Вебер [262-263] и А. Моль [534], не обращаясь напрямую к изучению проблемы массовой культуры, тем не менее, выделяют еще один ее аспект – преобладание статики (массовое начало) над творческой динамикой (личностное начало). Позднее тот же момент взаимодействия личности и массовой культуры подчеркивает П. Гуревич [311-314].

С точки зрения ее социального генезиса, непосредственной связи с обществом потребления рассматривают массовую культуру такие исследователи, как, в частности, Т. Веблен [264], Д. Макдональд [788], Б. Розенберг [789], Д. Рисмен [793].

В ракурсе взаимодействия классики как подлинно духовного творчества и массовой культуры, В. Вейдле [265] констатировал еще одно ее существенное качество – «суррогатный» характер, – которое значительно опаснее в эстетическом и общекультурном смысле, чем даже прямое отрицание искусства. В консонанс утверждению о «суррогатности» масскультовских продуктов, звучит метафорическое сравнение массовой культуры, как средоточия «мифа об имитации», с пластмассой, приведенное Р. Бартом [214].

Исследователи современной массовой культуры (Э. Аронсон [195-196], Г. Блуммер [235], У. Эко [757]) обращали особое внимание на такие ее специфические формы, как реклама и пропаганда, опирающиеся на еще одно важное свойство массовой культуры – ее физиологизм. Различные стороны физиологизма как свойства массовой культуры также оказывались в сфере научного интереса Р. Барта [213-214, 776], Г. Лебона [476], Ж. Маритена [514], С. Московичи [535], Х. Ортеги-и-Гассета [554-555, 791].

К вопросам иерархии и взаимодействия культуры повседневности, массовой и популярной культуры в философско-антропологическом, культурно-типологическом, социально-историческом, эстетическом аспектах обращались Д. Фиске [782], С. Холл [784], Д. Чейни [778], Е. Шапинская [729-740].

В социокультурном ракурсе, включая социологию искусства, проблема массовой культуры отражена в исследованиях К. Гринберга [309, 783], Р. Коллингвуда [429], Н. Хренова [444, 531, 651, 689-693].

В контексте исследуемой проблемы существенное значение имели исследования представителей ярославской культурологической научной школы Т. Ерохиной [371-372, 383, 387, 391, 428, 609], Т. Злотниковой [372, 383-402, 428, 524, 609], Н. Летиной [372, 485-487]. В частности, в работах Т. Злотниковой на примере явлений художественной культуры, а также на основе анализа актуального художественного процесса, системно и всестороннее выявляется классический дискурс современной массовой культуры.

2. Культурологическая и эстетическая проблематика изучения классики.

Данное научное направление связано с исследованием различных уровней процесса интерпретации классики. В этой связи особую роль приобретают, во-первых, разработки категории «классика» в трудах таких исследователей, как М. Бахтин [216-217], Н. Бердяев [222-226], Г. Гадамер [279-280], Г. Гегель [290-292], Д. Дидро [350-351], Т. Злотникова [383-402],

М. Каган [409-410], И. Кант [411], А. Лосев [494-495], Ю. Лотман [496-500], М. Мамардашвили [511], Ф. Шеллинг [742], Д. Юм [761]; во-вторых, подходы к решению проблемы интерпретации классики, разные ракурсы которой нашли отражение в работах Т. Адорно [184-186, 774, 785], В. Асмуса [205], В. Бехтерева [230-231], В. Библера [233-234], П. Гуревича [311-314], Д. Дидро [350-351], Т. Злотниковой [383-402], П. Пави [559], В. Франкла [677], Э. Фромма [682]; в-третьих, вопросы деятельности творческой личности: в различных – социокультурных, эстетических, психологических – аспектах к решению проблемы творческой личности обращались А. Арто [197], Р. Барт [213-214, 776], М. Бахтин [216-217], Н. Бердяев [222-226], Э. Берн [228], Е. Быстрицкий [251], Л. Выготский [278], А. Зись [382], Т. Злотникова [383-402], В. Кемеров [424], И. Кон [434-435], А. Лазурский [469], А. Леонтьев [484], Ч. Ломброзо [493], А. Моль [534], Ф. Ницше [545-547], А. Потебня [577], И. Резвицкий [603], П. Симонов [624-625], В. Соловьев [637-638], П. Тейяр де Шарден [652], Ю. Тынянов [665], П. Флоренский [676], В. Франкл [677], З. Фрейд [679-680], Э. Фромм [682], Й. Хейзинга [685], Т. Шибутани [745], У. Эко [757], К. Юнг [762]; в-четвертых, аспекты художественной культуры, включая классику, в контексте проблем постмодернизма: Ж. Делез [343, 779], Ж. Деррида [348, 780-781], Ч. Дженкс [787], Н. Кривицкая-Барабаш [209, 456], Ю. Кристева [457], И. Кондаков [436-444], И. Леонов [481-483], Ж. Лиотар [491], М. Липовецкий [492], Н. Маньковская [512-513], М. Раку [594-599], М. Фуко [683], Е. Шапинская [729-740].

Из приведенного обзора степени научной разработанности проблемы по первым двум выявленным нами направлениям следует, что в поле зрения исследователей достаточно часто попадали вопросы, связанные с массовой культурой, интерпретацией классики и деятельностью творческой личности. Вместе с тем приходится констатировать, что проблема взаимодействия классического искусства и массовой культуры исследована недостаточно.

3. Историко-культурный и искусствоведческий научный дискурс отечественной оперной классики.

Синтетическая природа оперного жанра обусловливает тематически широкий круг исследований, связанных с эстетической и историко-культурной спецификой отечественной классики.

Отечественная историко-культурная традиция изучения, в том числе, оперного жанра, находит отражение в фундаментальных трудах представителей разных научных дисциплин (философии, культурологии, искусствоведения): Б. Асафьева [199-204], Ю. Келдыша [416-422], И. Кондакова [436-444], Л. Корабельниковой [417-420], Т. Ливановой [488-490], Н. Мышьяковой [539], Л. Никитиной [543], В. Протопопова [580-581], Л. Рапацкой [600-601], Р. Роллана [607], А. Сохора [641-642], Г. Стернина [648-649], В. Цуккермана [718-720].

Среди авторов, исследования которых посвящены более конкретной проблеме – собственно отечественной оперной классике, следует назвать А. Альшванга [190-191], Б. Аншакова [193], Н. Аршинову [198], Б. Асафьева [199-204], И. Балашша [208], М. Бонфельд [240], А. Бретаницкую [244], А. Гозенпуда [296-302], Г. Головинского [305-307], Е. Качанову [415], Ю. Келдыша [416-422], Л. Корабельникову [417-420], Л. Красинскую [455], Г. Кулешову [463-464], Г. Лароша [471-474], Т. Ливанову [488-490], В. Мартынова [519-520], А. Орлову [551], Е. Орлову [552-553], А. Парина [561-567], В. Протопопова [580-581], А. Рабиновича [583], М. Рахманову [419-421], Е. Ручьевскую [613-615], А. Серова [620-623], И. Соллертинского [628-631], А. Соловцова [632-636], В. Стасова [645-646], В. Фермана [667-668], Н. Финдейзена [669-670], А. Шольп [751], Н. Шумскую [754], В. Яковлева [764-769], Б. Ярустовского [770-773]. Названные работы составили методологическую основу исследования в нашей работе собственно русской оперной классики.

Проблематика драматургии в ее вербальном воплощении, а также вопросы, связанные с эстетическими закономерностями интерпретации

в опере произведений литературы, также были важны в контексте анализа художественно-эстетических характеристик примеров репрезентации русской оперной классики. В этой связи востребованными оказались работы, как искусствоведов (прежде всего, музыковедов и театроведов): Е. Акулов [188], Б. Аншаков [193], Б. Асафьев [199-204], Е. Берлянд-Черная [227], П. Вайдман [225], В. Ванслов [256-260], В. Волькенштейн [276], С. Денисенко [345-346], М. Друскин [362-365], Т. Злотникова [383-402], Г. Иванченко [403], Г. Кулешова [463-464], И. Соллертинский [628-631], В. Ферман [667-668], А. Цукер [713-717], Б. Ярустовский [770-773], так и режиссеров: В. Мейерхольд [527], Б. Покровский [573-575], К. Станиславский [644].

В традиционной версии музыкознания при изучении произведений оперного жанра обсуждение либретто в основном ограничивается лишь краткими формальными сведениями общего характера. При этом часто проявляется тенденция рассматривать оперное либретто в отрыве от музыкального контекста и в основном в критическом ключе. Но следует отметить, что работы В. Богданова-Березовского [236-239], А. Острецова [556], А. Соловцова [632-636], С. Цветаева [694-696] вносят существенный вклад в методологию нашего исследования современных интерпретаций классики, так как содержат глубокий анализ собственно литературной составляющей классических оперных текстов. Вместе с тем уже достаточно давно в музыковедении развивается такое научное направление, как либреттология (Э. Барутчева [215], Г. Ганзбург [283-286], Ю. Димитрин [353-358], Е. Лаптева [470], И. Пивоварова [571], Р. Роллан [607], Е. Ручьевская [613-615], И. Соллертинский [628-631], Т. Солостюк [639]), в рамках которого исследуются проблемы оперных либретто, вырабатываются принципы их оценки, что во многом способствует устранению проблем, связанных с односторонностью оценки феномена оперного либретто.

Изучение культурологически и эстетически детерминированного процесса интерпретации классических и, в частности, оперных произведений осуществляется в весьма разнородных по своей научной специфике исследованиях, охватывающих социологию музыки, традиционное музыковедение, теорию и практику режиссуры оперного театра, а также вопросы бытования оперного жанра в музыкальном театре. Так, в исследованиях и критических публикациях Т. Адорно [184-186, 774], Е. Акулова [188], В. Ванслова [256-260], К. Веселаго [267], В. Журавлева [66], С. Лысенко [502-506], Н. Маркарьян [515-516], Б. Покровского [573-576], М. Раку [594-599], Н. Туманиной [662-663], А. Хомутова [686-687], Е. Цодокова [697-712] поднимаются важные и актуальные проблемы, связанные с интерпретацией оперы в театре. Вместе с тем мы можем указать лишь одно издание, посвященное подробному описанию «нетрадиционной» постановки конкретной классической оперы – «В. Э. Мейерхольд. Пиковая дама: Замысел. Воплощение. Судьба» [31]. Однако, указанное издание не является научно-теоретическим трудом, а содержит документальные свидетельства об одном из известнейших и смелых в своем новаторстве спектаклей режиссера В. Мейерхольда.

Ретроспективный анализ исследований, осуществленных в разных научных парадигмах и посвященных опере, показывает многие стороны генезиса и функционирования данного жанра, однако почти все труды, авторы которых были указаны выше, осуществлены еще в XX веке. Кроме того, разработанность и изученность проблем истории самого оперного жанра, с одной стороны, и истории интерпретации оперных произведений в театральной практике, с другой стороны, осуществлены неравнозначно, с явным перевесом в сторону первого аспекта. Поэтому мы полагаем, что междисциплинарный методологический подход, предлагающийся в настоящей рукописи, учитывающий влияние эпохи, новых эстетических и технологических открытий и, наконец, социокультурные влияния на процесс

репрезентации русской музыкальной (оперной) классики в культуре конца XX – начала XXI века, носит инновационный и актуальный характер.

4. Культурные практики современных театральных постановок русской классической оперы в междисциплинарном контексте.

Обозначенная в нашей работе проблема осложняется крайне незначительным присутствием в научном дискурсе опыта изучения современных постановок отечественной оперной классики. Однако в распоряжении исследователя, помимо непосредственного изучения конкретного эмпирического материала (оперных спектаклей), оказываются высказанные в интервью мнения самих творческих личностей (музыкантов, режиссеров, художников), в том числе, осуществляющих свою деятельность в русле «режиссерской оперы», а также современная критическая практика и аналитика, представленная в соответствующих публикациях.

Постановки оперной классики, реализованные в пространстве массовой культуры, привлекают внимание общественности и журналистов, мы отмечаем значительное количество критических публикаций таких авторов, как, например, М. Бабалова [5-6], Ю. Бедерова [7-12], С. Бирюков [16-18], Е. Бирюкова [19-25], М Бялик [29-31], Ю. Векслер [33-34], К. Веселаго (К. Шевченко) [35, 166-168], М. Гайкович [43-49], Е. Губайдуллина [55], Л. Гучмазова [56-60], В. Журавлев [66], Н. Зимянина [68-71], А. Карась [72-73], Ю. Коваленко [77], Е. Кретова [79-80], М. Крылова [81-84], А. Курмачев [86], Ш. Меш [91], А. Парин [106-107], П. Поспелов [109-115], Д. Ренанский [123-124], Г. Садых-заде [129-130], Я. Тимофеев [137], М. Токарева [142], Е. Третьякова [143], А. Туренко [144], С. Ходнев [148-150], Е. Цодоков [151-156], С. Элькин [170]. Мы учитываем, как конкретную жанровую, так и более широкую культурную специфику данных материалов, понимая, что ряд из них могут носить сугубо рекламный характер. Однако критические публикации чаще всего нацелены на широкую аудиторию и попадают в публичное информационное поле, а потому могут оказать влияние на настроение публики и повлиять на восприятие спектакля, кроме

того, они иногда содержат интересные наблюдения, следовательно, анализ этого материала может способствовать уточнению тенденций, характерных для развития современной практики оперных постановок.

При изучении современных культурных процессов в качестве источника информации можно рассматривать опубликованные интервью. Многие из современных российских режиссеров, дирижеров, композиторов, артистов, деятелей оперного и театрального искусства, как поддерживающих опыт «нетрадиционных» оперных постановок, так и придерживающихся противоположного творческого кредо, открыто выражают свои взгляды на театральный творческий процесс и обосновывают мотивацию выбора ими направления творческой деятельности. Ряд опубликованных интервью театральных деятелей – режиссеров, дирижеров, артистов, – например, В. Ашкенази [4], Д. Белянушкина [13], Д. Бертмана [14-15], А. Ведерникова [32], Г. Вишневской [36-41, 51], А. Галибина [50], В. Гергиева [52-53], В. Дашкевича [62], Л. Десятникова [63], Л. Додина [64-65], Р. Карсена [74], Е. Князева [76], П. Когана [78], В. Мартынова [88], И. Масленникова [89], Е. Нестеренко [99-101], К. Серебренникова [133], В. Синайский [134], А. Тителя [138-141], М. Фихтенгольца [145-146], П. Фоменко [147], Д. Чернякова [163-164] содержат важную для нашего исследования уточняющую информацию, являя собой взгляд, так сказать, изнутри постановочного процесса. В этой же связи подчеркнем, что в ряде источников (научных и, что характерно, публицистических) содержится подтверждение уже выдвинутого нами выше тезиса о восприятии массовым сознанием оперы как элитарного жанра [12; 243; 28; 247; 108; 128; 698, 700-701, 705, 707-708, 711; 736; 178], что может служить одной из отправных точек изучения классического (оперного) дискурса массовой культуры.

В контексте научной разработанности проблемы отметим, что в современном театре мы можем наблюдать некоторое «размывание» тенденций «режиссерской оперы», по всей видимости, связанное с усталостью от радикального эпатажа постмодернистских интерпретаций

оперной классики. Однако в современном российском театроведении сам феномен «режиссерской оперы» начинает вводиться в теоретико-аналитическое русло. В частности, мы наблюдаем попытки систематизации постановочных подходов к оперной классике на основе преобладания, например, аналитических, визионерских, хореографических, художественно-визуальных тенденций, на фоне которых выявляются такие виды современных режиссерских решений классических оперных произведений, как «волшебная опера», «опера как шоу-бизнес» и даже «антиопера» [468]. Не оценивая правомерность данной классификации, заметим, что сам факт ее появления свидетельствует о наличии классического дискурса массовой культуры в контексте репрезентации оперных произведений. Подчеркнем также, что большинство из перечисленных постановочных тенденций и решений носят глобальный характер, соответствуют выявляемому в нашей работе классическому дискурсу массовой культуры (либо соотносятся с ним) и могут экстраполироваться в сферу изучения репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Обобщая различные направления и уровни изученности поставленной нами проблемы, приходится констатировать отсутствие концептуальных исследований актуального эмпирического материала, что позволяет еще раз подчеркнуть: целостного, комплексного, междисциплинарно ориентированного изучения репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры до сих пор не существовало. Чаще всего внимание исследователей обращается к проблеме массовой культуры как самостоятельному и важному социокультурному пласту, детерминированному действием массового сознания. Достаточно часто исследования взаимодействия искусства и массовой культуры осуществляются в ракурсе, связанном с литературным и кинематографическим материалом или с популярной музыкой. Однако проблема репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры в полной мере еще не поставлена и не отрефлексирована

и, тем более, не является объектом постоянного научного исследования, что придает особый смысл настоящему исследованию.

Научная гипотеза нашего исследования базируется на ряде взаимосвязанных предположений.

Мы полагаем, что последние два десятилетия как в мировой, так и в отечественной культурной практике сформировали парадоксальный культурный феномен, который мы определяем как «русская классическая опера в пространстве массовой культуры». Для современной массовой культуры оперная классика – это желанный источник психоэмоциональных впечатлений и прагматических эффектов, начиная с возможности включить аудиозапись в ходе любого повседневного действия (например, во время поездки в автомобиле или занятий фитнесом) и заканчивая оперным фрагментом в качестве телефонного рингтона. Так массовая культура оказывается имплицитно включающим в себя оперную классику пространством, поневоле способствуя популяризации оперной классики и ее закреплению в массовом сознании.

По нашему предположению, репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры обусловлена парадоксальной модальностью «присвоение-отторжение». Русская классическая опера нужна, полезна, приятна «потребителям» массовой культуры в силу таких своих свойств, как мелодичность, лиричность, мелодраматичность, антропологическая конформность. Можно сказать, что благодаря этим качествам русской классической оперы, массовая культура «видит» себя в ней, как в «зеркале», которое ей «льстит». Русская оперная классика привлекательна, так как хочется приобщиться и приобщить, хочется взаимодействовать с высочайшими образцами, присвоить их и самоутвердиться на устойчивой почве классики. Вместе с тем, в пространстве массовой культуры русская оперная классика маргинализируется и отторгается потому, что понимается как анахроничное и старомодное явление.

На основании вышесказанного мы предполагаем и то, что современные режиссеры видят оперную классику одновременно как заманчивый и архаичный материал, требующий модернизации. Поэтому в существующей театральной среде, наряду с потребностью работать с классической оперой, также наблюдается стремление обновлять, преобразовывать, «актуализировать» этот материал. Постановщики обновляют классическую оперу путем применения постмодернистских приемов, нацеленных на то, чтобы сделать эту, с их точки зрения «архаичную» оперную классику не просто понятной, но принятой и востребованной массовой аудиторией. Таким образом, постмодернистская игра с классическим текстом и с текстами классических произведений зачастую деструктивна в эстетическом плане, но конформна в психологическом плане для публики.

Согласно нашему предположению, театрально-музыкальные интерпретации русской оперной классики имплицитно выявили корпус наиболее популярных, востребованных произведений, причем представители так называемой «режиссерской оперы», невольно копируя друг друга, часто выбирают для постановки одни и те же произведения, создавая заколдованный круг «опера – популярность – зритель». Причем существенных различий в создании оперных спектаклей на территории России или за ее пределами уже не существует, и «экспортное» исполнение русской оперы с использованием визуальных и психоэмоциональных клише характеризует глобальный характер бытования русской оперной классики в пространстве массовой культуры.

Полагаем, что парадоксальный культурный феномен, каким в пространстве массовой культуры стала русская классическая опера, нуждается в междисциплинарном методологическом подходе. Компонентами этого подхода является культурологическая – историко-культурная и социокультурная,– эстетическая и искусствоведческая методология. Именно междисциплинарный научно-исследовательский подход может обеспечить понимание сложных явлений современной культуры и в каждом отдельном

случае позволит дать строго базирующуюся на комплексной методологии оценку парадоксальных творческих решений, избегая любого отношения в спектре от неприятия до восхищения.

Наконец, мы высказываем предположение, что такие, на первый взгляд, экстремально-деструктивные процессы, как «приближение» современными режиссерами сюжета и действия оперы к массовому зрителю, выдвижение «режиссерской оперой» на первый план визуальной составляющей синтетического текста, которая зачастую отодвигает музыку и слово на второй план, и даже трансформация оперы в специфическую форму массовой культуры по причине ее доступности в самых разных видах популяризации, не могут иметь однозначных оценок и трактовок, поскольку сам факт их присутствия в современной культуре показывает, что интерес к опере не угасает, а стратегии ее вхождения в пространство масскульта не всегда означают разрушение традиции.

Научная новизна состоит в том, что в нашем исследовании:

1. Впервые реализован инновационный для отечественной культурологии междисциплинарный (а не традиционный – узкоспециальный) подход к решению вопроса об эстетических закономерностях репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры, позволяющий выстроить методологическую систему междисциплинарного – культурологического, эстетического, искусствоведческого – изучения взаимодействия оперы и массовой культуры в актуальном художественном процессе.

2. Впервые осуществлено инновационное обоснование принципов и тенденций репрезентации по законам массовой культуры целостного классического произведения искусства, а также сформулированы специфические историко-типологические и структурно-семантические закономерности функционирования русской оперной классики в пространстве массовой культуры, в числе которых мы обнаружили простоту, доступность, удобство восприятия, необременительность и привычность, –

выявляющие очевидную парадоксальность существования элитарного жанра в массовой культуре.

3. Впервые на базе инновационной методологической концепции выявлены и систематизированы применительно к сценической интерпретации и репрезентации русской классической оперы признаки массовой культуры, в том числе: преобладание репродуктивного начала над творчеством, «суррогатность»; актуализация характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность, опирающиеся на физиологизм восприятия «человека массы»; отсутствие стилистической целостности и концептуально-драматургической последовательности режиссерского решения; тенденции упрощения авторских смыслов и в целом, агрессивного влияния массовой культуры на репрезентацию классического оперного произведения.

4. Впервые введен в научный оборот значительный корпус эмпирического материала, не имеющего традиции системного эстетического и культурологического обобщения, а именно постановки отечественных классических оперных произведений «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Хованщина» М. Мусоргского, «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта» П. Чайковского, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Игрок» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, как российскими: Ю. Александровым, Д. Белянушкиным, А. Галибиным, Л. Додиным, С. Женовачом, К. Серебренниковым, А. Тителем, Р. Туминасом, Д. Черняковым, так и зарубежными: А. Бреат, Й. Вилером, А. Жагарсом, Р. Карсеном, М. Кушеем, С. Морабито, С. Херхаймом, Й. Шаафом, режиссерами.

5. Впервые в отечественной культурологии осуществлен компаративный анализ американского (Метрополитен-опера, Нью-Йорк) и европейского (Нидерландская национальная опера, Амстердам; Оперный театр Цюриха; Штаатсопер, Берлин; Штаатсопер, Штутгарт; Латвийская

Национальная опера, Рига; Зальцбургский фестиваль) опыта современных постановок российской классики в аспекте влияния его на ситуацию в России (Большой театр, Москва; Мариинский театр, Санкт-Петербург; Новая опера, Москва; Музыкальный театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, Москва).

6. Впервые в контексте классического дискурса массовой культуры обобщены эстетические и опирающиеся на них культурологические аспекты изучения взаимодействия современного интерпретатора (режиссера) с классическим (оперным) материалом за последние 20 лет, а именно постановки опер П. Чайковского «Пиковая дама»: 1999-й год – А. Галибин (Мариинский театр), Й. Шааф (Штаатсопер, Штутгарт); 2005-й год – А. Жагарс (Латвийская Национальная опера); 2013-й год – Ю. Александров (Новая опера); 2014-й год – Р. Карсен (Оперный театр Цюриха); 2015-й год – Л. Додин (Большой театр); 2016-й год – С. Херхайм (Нидерландская национальная опера), 2017-й год – Й. Вилер и С. Морабито (Штаатсопер, Штутгарт), «Евгений Онегин»: 2006-й год – Д. Черняков (Большой театр); 2007-й год – Р. Карсен (Метрополитен-опера), А. Бреат (Зальцбургский фестиваль); 2010-й год – А. Жагарс (Латвийская Национальная опера); 2011-й год – С. Херхайм (Нидерландская национальная опера) и «Иоланта» 2015-й год – С. Женовач (Большой театр); а также оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» 2006-й год – М. Кушей (Нидерландская национальная опера) и «Катерина Измайлова» 2016-й год – Р. Туминас (Большой театр), С. Прокофьева «Игрок» 2008-й год – Д. Черняков (Штаатсопер, Берлин), М. Глинки «Руслан и Людмила» 2011-й год – Д. Черняков (Большой театр), Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» 2011-й год – К. Серебренников (Большой театр), А. Даргомыжского «Каменный гость» 2016-й год – Д. Белянушкин (Большой театр) и М. Мусоргского «Хованщина» 2016-й год – А. Титель (Музыкальный театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко).

7. Впервые получены и внедрены в научно-образовательную сферу новые результаты: фундаментальные (методологическая система междисциплинарного изучения взаимодействия оперы и массовой культуры в актуальном художественном процессе) и конкретные (закономерности функционирования русской оперной классики в пространстве массовой культуры; специфический тезаурус для решения конкретной проблемы; признаки массовой культуры в постановке классического произведения искусства; современный опыт репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры; обоснование закономерностей, принципов и тенденций репрезентации по законам массовой культуры целостного классического произведения искусства).

На основании вышеперечисленных тезисов можно утверждать, что в результате проведенного исследования были достигнуты инновационные цели, получили разрешение принципиально новые задачи, а также была сформирована междисциплинарная (культурологическая – историко-культурная и социокультурная, эстетическая, искусствоведческая) методологическая концепция изучения культурно-типологических и художественно-эстетических аспектов опыта репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Теоретическая значимость обусловлена формированием и методологическим обоснованием междисциплинарной – культурологической, эстетической, искусствоведческой – концепции изучения культурно-типологических, историко-культурных, социокультурных, художественно-эстетических и структурно-функциональных аспектов опыта репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

В нашем научном труде выработана теоретико-методологическая база комплексного междисциплинарного изучения репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры, связанная с обоснованием содержательных характеристик, а также культурологически,

эстетически и искусствоведчески ориентированной интеграцией ключевых понятий, образующих тезаурус исследования. В контексте данной междисциплинарной методологии оперная классика рассматривается нами как парадоксальный феномен: элитарный жанр художественной культуры, бытующий в пространстве массовой культуры на границе процессов «присвоение» – «отторжение». При этом дефиниция «пространство массовой культуры» определена нами в двух аспектах. Первый аспект представляет собой физически-технологическую и художественную сферу репрезентации классической оперы – это другие виды искусства (в том числе массового, например, кино), средства массовой информации и массовой коммуникации, то есть все те каналы, которые выводят оперу за пределы театра. Второй аспект – это среда массового сознания, определяющая восприятие классической оперы и формирующая представления о ней, это среда функционирования субъективно детерминированной творческой личности, осуществляющей интерпретацию классической оперы. Еще один из ключевых терминов нашего тезауруса – репрезентация – не просто междисциплинарное понятие, но, в первую очередь, процедура. Причем, если интерпретация – это однонаправленный процесс, то репрезентация – это интегративный, комплексный процесс, объединяющий в себе элитарные и массовые, историко-культурные и новейшие, социокультурные и личные, художественные и прагматические интенции современной культуры.

В ходе анализа эмпирического материала на основе культурологических, эстетических и искусствоведческих методологических концепций изучения классики и массовой культуры установлены закономерности, обобщены и структурированы новые научные данные о проблеме репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Для формирования комплексных междисциплинарных представлений, отражающих взаимосвязь классического искусства с практиками современной массовой культуры нами на основе анализа эмпирического

материала разработан, верифицирован и введен в научный обиход корпус категорий: «анахронистический дискурс классической оперы», «спекулятивный дискурс классической оперы», «оперная классика в культуре повседневности», «дихотомия “интерпретатор – автор” в оперной постановке», «игра с оперной классикой», «оперная классика в условиях глобальных вызовов», «оперный спектакль как модель взаимодействия классики и массовой культуры»; «классическая опера в ситуации взаимодействия постмодернизма и массовой культуры»; «классическая опера на границе искусств». Названные категории уточняют и дополняют систему культурно-эстетических особенностей, типологических признаков и функциональных принципов постановок оперной классики, осуществленных в логике массовой культуры, а также реализуют междисциплинарный дискурс нашего исследования.

Таким образом, в исследовании расширены теоретические знания о культуре, искусстве и научных парадигмах их изучения, а также на теоретическом уровне выстроена и введена в научный обиход система междисциплинарного (культурологического – историко-культурного и социокультурного, эстетического, искусствоведческого) изучения взаимодействия современной режиссуры с классическим материалом, представляющая собой инновационное методологическое обоснование закономерностей, принципов и тенденций репрезентации целостного классического произведения (русской оперы) в пространстве массовой культуры.

Практическая значимость исследования определяется тем, что в результате научной работы получен инновационный интеллектуальный продукт, содержащий материалы, готовые для дальнейшего научного применения в сфере фундаментальных гуманитарных исследований в виде сформированных теоретико-методологических принципов междисциплинарной научной концепции изучения в художественно-эстетическом и культурно-типологическом аспектах опыта репрезентации

русской классической оперы в пространстве массовой культуры как симптоматичного и закономерного феномена современной культуры.

Уровни практического использования материалов проведенного исследования:

1. Теоретико-методологический уровень – разработка междисциплинарного подхода к теоретико-методологической базе специфических (культурологических, искусствоведческих) исследований, а также общенаучных гуманитарных (философских, эстетических, социопсихологических, социокультурных, историко-культурных) концепций, позволяющих создать методологическую поддержку изучения репрезентации по законам массовой культуры целостного классического произведения искусства.

2. Конкретно-аналитический уровень – осуществление автором комплекса научных исследований фундаментальных культурологических проблем в междисциплинарном культурологическом дискурсе.

3. Практико-ориентированный уровень – в рамках курсов лекционных и практических занятий, отражающих тематику настоящего исследования, формирование методологических и эмпирических умений студентов-культурологов в сфере изучения актуальных по своему социокультурному модусу и парадоксальных по научной специфике явлений художественной культуры.

4. Прогностический уровень – расширение и закрепление принципов взаимодействия научных идей, подходов и концепций в рамках определения перспектив исследовательской, образовательной и научно-просветительской деятельности.

Области практического применения научных результатов следующие: научно-исследовательская сфера: развитие системы фундаментальных исследований в междисциплинарном научном поле культурологии, философии, эстетики, искусствоведения, социологии, психологии; образование: послевузовское, высшее, общее – в части профилей

гуманитарного образования; культура: культурно-просветительская система, система дополнительного образования; система средств массовой информации и коммуникации: работа служб по связям с общественностью, редакций, социокультурная просветительская и исследовательская работа.

Внедрение результатов исследования может способствовать расширению базы межнаучной интеграции как основы современного гуманитарного культурологического знания; осуществлению научно-исследовательских и научно-просветительских мероприятий на основе культуросообразной коммуникации и в интересах культуросообразного образования; внедрению в учебный процесс педагогического вуза новых научных представлений и методов междисциплинарного изучения функционирования классики в пространстве современной массовой культуры как репрезентативного и системообразующего феномена в виде логически структурированных фрагментов.

Личный вклад. В настоящем исследовании выявлена проблема, ранее не подвергавшаяся целенаправленному комплексному анализу в междисциплинарном научном дискурсе, которая сводит представления о классической опере применительно к современным культурным практикам. Личный вклад заключается в том, что вместо того, чтобы показывать конфронтацию классической оперы и массовой культуры и подчеркивать дихотомичность их бытия в актуальном культурном пространстве, в исследовании подчеркивается теснейшая интеграция этих явлений. Личный вклад раскрывается и детализируется рядом составляющих:

1. В центр исследования поставлена актуальная для современной культурной практики, но мало разработанная в гуманитарном знании процедура репрезентации русской классической оперы в пространстве современной массовой культуры.

2. Осуществлено обращение к массовой культуре как современному культурному пространству, которое с огромной активностью, желанием и

благодарностью «поглощает» опыт мировой, в частности русской классики, производя на его основе внушительный объем продукции, адресованной массовому сознанию.

3. Выявлен и отсмотрен огромный массив выдающихся и вторичных, малоизвестных и широко разрекламированных постановок русской классической оперы, из которых отобраны те, которые чаще всего по нами установленным причинам вызывают интерес, как режиссеров, так и публики. В результате была собрана большая источниковая база, на основе которой сформирован тот корпус эмпирического материала, который является репрезентативным для нашего исследования. Корпус оперных спектаклей, состоящий из постановок российских и зарубежных режиссеров, осуществленных и на территории России, и за рубежом, детально осмыслен и подробно проанализирован в нашем исследовании.

4. Сформирована инновационная междисциплинарная методология изучения специфических, историко-типологических и структурно-семантических закономерностей функционирования и репрезентации целостного классического произведения искусства – русской оперы – в пространстве массовой культуры, явившаяся результатом постановки культурно-эстетической проблемы, развития теоретико-методологической базы исследования, выработки и фундирования корпуса теоретических представлений и терминов, обоснованных и примененных по ходу анализа конкретных постановок.

5. На основе актуализации в исследовательском контексте репрезентативных постановок современных режиссеров, осуществленных на материале отечественной классической оперы, а также в ходе выявления закономерностей и принципов функционирования массовой культуры в оперном спектакле, выстроено панорамное видение современного художественного процесса, связанного с бытованием русской оперной классики в пространстве массовой культуры.

6. Структурировано методологическое обоснование эстетических и опирающихся на них культурологических аспектов изучения взаимодействия современного режиссера с классическим (оперным) материалом и, как результат, создана научная база для дальнейшего изучения бытования классического произведения искусства в пространстве современной культуры.

Таким образом, автором исследования лично впервые интегрированы научные подходы к культурологически значимой проблеме, не имеющей традиции системного изучения, и актуальные культурные практики. На этой основе осуществлено систематическое междисциплинарное изучение эмпирического опыта массовой культуры как субъекта репрезентации русской оперной классики, а также создан инновационный интеллектуальный продукт в виде сформированных теоретико-методологических принципов междисциплинарной концепции изучения художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов опыта репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обусловлены новизной и актуальностью постановки проблемы, научной фундированностью и многоаспектностью ее решения в контексте актуальных теоретико-методологических установок; обширной репрезентативной эмпирической базой и комплексной междисциплинарной методологией, обеспечившей решение поставленных в работе целей и задач; системным и многоаспектным обобщением опыта взаимодействия современного режиссера с классическим оперным материалом, позволившим создать инновационный интеллектуальный продукт в виде сформированных теоретико-методологических принципов междисциплинарной концепции изучения художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов опыта репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры как симптоматичного и закономерного феномена.

Положения, выносимые на защиту:

1. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры является уникальным, парадоксальным, неизученным, но весьма значимым культурным явлением.

2. В культуре последнего 20-летия сложилась бинарная оппозиция «русская классическая опера» – «современная массовая культура», которая в нашем исследовании верифицируется и изучается как культурологическая проблема, свидетельствующая о наличии классического дискурса массовой культуры в контексте репрезентации оперных произведений.

3. Потребность массовой культуры в обращении к классической опере обусловлена синтетической природой оперного жанра, актуализирующейся в процессе двухуровневой интерпретации, которую на первом уровне осуществляет композитор (чаще в сотворчестве с либреттистом), объединяющий музыку и слово в целостный оперный текст, а на втором уровне – исполнители, реализующие свою трактовку композиторского текста, и театральные постановщики, добавляющие сценическое действие и зрелищность.

4. Пространство массовой культуры с точки зрения репрезентации русской оперной классики – это, во-первых, то художественное и медийное пространство, в котором опера, находясь за пределами оперного театра как своей «привычной» территории, представлена вниманию современной массовой аудитории, во-вторых, то интеллектуально и эмоционально детерминированное пространство, которое формирует представления о классической опере, обуславливает специфику ее интерпретации и направляет восприятие этого культурного феномена современным массовым сознанием.

5. Парадоксальность бытования русской оперной классики в современной культуре связана с тем, что классическое произведение жанра, прежде относимого специалистами и публикой к числу элитарных, претерпевая метаморфозы под воздействием режиссуры, считающей себя

постмодернистской, трансформируется в продукт, присутствующий и функционирующий в пространстве массовой культуры.

6. Репрезентация русской классической оперы современным театром детерминирована парадоксальной модальностью «присвоение-отторжение», раскрывающейся в двух направлениях: первое направление связано с существованием оперного жанра в пространстве современной массовой культуры – опера востребована массовой культурой в силу высокого качества классических текстов (присвоение), но при этом воспринимается массовым сознанием как сложное и архаичное явление, требующее обновления (отторжение); второе направление связано с бытованием классических оперных текстов в современном глобальном культурном пространстве, где, фактически, происходит отторжение русской классики в отечественной массовой культуре и присвоение русской классики в зарубежной массовой культуре.

7. П. Чайковский, работая над оперой «Пиковая дама» выступил в качестве субъекта современной ему массовой культуры: безошибочно выбирая национальный литературный и интернациональный музыкальный материал, который будет особенно интересен и привлекателен для публики, а также учитывая и используя в своем творчестве опыт столь популярной у его современников итальянской и французской оперы, композитор создал произведения, обладающие приятным мелодизмом и понятным лирическим (лирико-психологическим) сюжетом; в современной культуре, наряду с «Пиковой дамой», опера «Евгений Онегин» стала наиболее узнаваемым и востребованным «брендовым» произведением русской музыкальной классики; обе названные оперы П. Чайковского часто подлежат репрезентации в пространстве как российской, так и зарубежной массовой культуры.

8. В процессе репрезентации русской классической оперы происходит взаимодействие массовой культуры и постмодернизма, которые опираются на общие основания (множественность трактовок, интертекстуальность

и реинтерпретация, нигилизм по отношению к авторитету творца и к самоценности его творения, восприятие классического художественного текста как пространства сочинения и внедрения новых смыслов) и детерминируют постмодернистскую нивелировку русских классических опер, создававшихся на основе различных эстетических принципов, будь то сказка («Руслан и Людмила» М. Глинки, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова), историческая опера («Хованщина» М. Мусоргского) или психологическая драма («Игрок» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича).

9. В процессе репрезентации русской оперной классики, осуществляющейся в парадигме «режиссерской оперы» как подчеркнуто радикальной интерпретационной концепции, стремящейся обнаружить механизмы влияния на массовое сознание, найти признание широкой аудитории и вывести оперный жанр на авансцену массовой культуры, зачастую возникает своего рода эстетический «разлом», проходящий между эпатажем, рожденным режиссерской интерпретацией сценического действия и аутентичностью дирижерско-исполнительской трактовки музыкальной партитуры.

10. Принципы, лежащие в основе репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры и обусловливающие эпатажность и провокативность интерпретации классического оперного текста, предполагают нигилистическое и деструктивное отношение к композиторской трактовке художественных образов, зачастую дополняющееся ориентацией на образно-смысловую сферу литературного первоисточника, а также насыщение действия непредсказуемыми для аудитории решениями, призванными удивить, обескуражить, заинтриговать публику.

11. В интересах эффектной и эффективной репрезентации оперной классики постановщики зачастую осуществляют спекулятивную «актуализацию» действия, базирующуюся на игре с хронотопом, на

изменении контекста произведения, на приближении сюжета к современности интерпретатора и зрителя, при этом часто предпринимаются попытки «вчитать» подтексты и выявить иные по отношению к авторскому замыслу мотивы развития драмы через психоанализ героев, поиск их «новых» идентичностей; такие постановочные тенденции «пропитывают» интерпретацию анахронизмами и искажают авторский замысел классического произведения.

12. Репрезентации оперной классики, реализующиеся в контексте современной культуры, в том числе тенденций постмодерна, и со свойственными ей парадоксальными наслоениями и смешениями элитарной и массовой сфер, часто обнаруживают тяготение к интерпретационным решениям, в основе которых лежат приемы эклектики, фрагментарности, «клиповости», и, следовательно, обращение к художественным методам цитирования, интертекстуальности, причем оперная классика существенно трансформируется, а чаще отрицается и отторгается как в постмодернистской, так и в масскультовской парадигме.

13. Создатели оперного спектакля, стремясь придать ему наглядности и зрелищности, сделать доступнее пониманию массовой аудитории, осуществляют экстраполяцию в театральное пространство художественных приемов кинематографа, фокусирующих и направляющих восприятие зрителя, таким образом, используя средства другого вида искусства, постановщики, фактически претворяют на художественно-эстетическом уровне тенденции и закономерности репрезентации классического текста в пространстве массовой культуры.

14. Взаимосвязь классического искусства с практиками современной массовой культуры для многоаспектного культурологического анализа нуждается в корпусе теоретических понятий, разработанных, верифицированных, обоснованных и примененных в нашем исследовании по ходу анализа конкретных постановок русской классической оперы как актуального эмпирического материала: «анахронистический дискурс

классической оперы», «спекулятивный дискурс классической оперы», «оперная классика в культуре повседневности», «дихотомия “интерпретатор – автор” в оперной постановке», «игра с оперной классикой», «оперная классика в условиях глобальных вызовов», «оперный спектакль как модель взаимодействия классики и массовой культуры»; «классическая опера в ситуации взаимодействия постмодернизма и массовой культуры»; «классическая опера на границе искусств».

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения и выводы нашего научного исследования были представлены на заседаниях кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»; на научных конференциях: международных – «История и философия науки в эпоху перемен» (Институт философии РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, 2018), «Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, ВоГУ, Ярославль-Вологда, 2018), «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ имени Гнесиных, ГИИ, Москва, 2017), «Модернизация культуры: от человека традиции к креативному субъекту» (СГИК, Самара, 2017), «Культура и образование в контексте международной политики крупных государств Евразии и Америки в XIX и XXI веках» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Пекинский педагогический университет, Ярославль, 2016), «“Социальная полезность” культуры и культурологии: критерии нового века» (МГИК, Москва, 2015), «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (КФУ, Казань, 2014), «Ярославский текст в пространстве диалога культур» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 2014), «Чтения Ушинского» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 2010-2015, 2018); российских (в том числе, с международным участием) – «Феномен синестезии в междисциплинарном пространстве научного знания» (Научный совет по истории мировой культуры РАН, Москва, 2018), «Творческая личность» (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 2018, 2017, 2016, 2014,

2013, 2012), «Культура в глобализирующемся мире: вызовы и перспективы» (Академия ГПС МЧС России, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Москва, 2014), «Личность в пространстве культуры» (РИК, Санкт-Петербург, 2013), «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (МПГУ, Москва, 2011); региональных – «Миф и спектакль в учебном процессе: философско-эстетические, культурологические, филологические, театроведческие аспекты» (ЯГТИ, Ярославль, 2014), «Культура vs свобода» (МГИК, Москва, 2013), «Диалоги и встречи: русский и американский театр XX века» (ВГПУ, Вологда, 2012).

Основное содержание научной работы нашло отражение в 57 публикациях, в том числе в 20 статьях (общий объем 9,75 п.л.) в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, а также в монографии (объем 25,75 п.л.).

Автором осуществлена значительная апробация результатов исследования в ходе участия в реализации различных научных проектов, в рамках которых изучалась проблематика, лежащая в основе настоящей работы: грант РНФ «Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс» (2017–2018; 2014–2016), грант Президента РФ «Эстетические особенности репрезентации русской классики в пространстве массовой культуры» (2013–2014), грант РГНФ «Человек в современной российской провинции, социокультурное исследование приоритетов и перспектив» (2014), грант РГНФ «Культурфилософское обоснование трансформаций российского опыта в контексте глобального и локального» (2012–2014).

Проблематика и выводы научной работы соответствуют паспорту специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология), а именно пп. 1.2. Теоретические концепции культуры; 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; 1.21. Традиционная, массовая и элитарная культура; 1.22. Культура и национальный характер; 1.23. Личность и культура.

Структура научной работы обусловлена логикой решения поставленных задач. Поскольку целенаправленное комплексное культурологическое исследование, нацеленное на изучение граней существования русской оперной классики в пространстве массовой культуры, было реализовано впервые, то первая глава представляет собой панорамный взгляд, направленный на обозначение общего проблемного поля исследования, на определение методологических подходов, на обзор эмпирического материала, становящегося в следующих главах настоящей рукописи объектом более глубокого анализа.

Вторая и третья главы – это аналитическое погружение в произведения, являющиеся, по сути, визитными карточками русской классической оперы. Мы уделили особое внимание операм П. Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин», во-первых, потому что эти произведения существуют в мировом культурном поле: по нашим наблюдениям, из всего массива русских классических опер они являются одними из самых востребованных в мировом театре; во-вторых, в связи со спецификой авторского стиля композитора: музыка П. Чайковского мелодична и демократична, понятна и привычна как русскому, так и европейскому слушателю, поэтому оперы композитора признаны и популярны в России и за рубежом.

Подчеркнем, что материал второй и третьей главы сознательно взят нами не в хронологическом порядке: «Пиковая дама» сочинена композитором позднее, чем «Евгений Онегин», но в нашей работе глава, в которой исследуется «Пиковая дама» предшествует главе, посвященной опере «Евгений Онегин». Данная хронологическая инверсия обусловлена исследовательским подходом: опера «Пиковая дама» рассматривается нами как продукт интерпретационной деятельности композитора-классика, а опера «Евгений Онегин» изучается как объект интерпретационной деятельности современного режиссера. В главе, посвященной «Пиковой даме», имплицитно присутствует мысль о том, что, еще не ставший популярным в массовой культуре России XIX века, П. Чайковский безошибочно выбрал тот

материал и ту трактовку сюжета, которые обеспечили опере триумфальную премьеру и горячий прием публики. Таким образом, наше исследование начинается с произведения, которое не столько сегодня является объектом интерпретации в массовой культуре, сколько само для последней трети XIX века стало произведением массовой культуры.

Четвертая глава содержит детальный анализ специально выявленного корпуса современных постановок русской оперной классики: «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Хованщина» М. Мусоргского, «Игрок» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, осуществленных в разных странах и репрезентативных в контексте проблемного поля исследования. Отметим, что параграфы четвертой главы построены по принципу мини-монографий с углублениями в эмпирический материал, поэтому они насыщены именами, названиями, терминами, аналитическими репликами. Краткого комментария требует эмпирический материал последнего параграфа четвертой главы, где, помимо спектакля, анализируется киноверсия оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», на что у нас есть конкретное основание. Данный пример – это первая после вынужденного перерыва, притом выполненная на достойном художественно-эстетическом уровне, прижизненная постановка оперы средствами киноискусства, над которой работал сам композитор: театр не предоставил ему такой возможности, а кинематограф предоставил; поэтому нами принципиально уделено особое внимание данной экранизации.

В композиционной структуре работы отдельное внимание уделено конкретным спектаклям, занявшим особое место в пространстве массовой культуры. Но в композиции также отражена и наша исследовательская интенция, связанная с установлением принципов, логики, процессуальных особенностей репрезентации русской классической оперы в массовой культуре. В противовес тенденциям массовой культуры, деятелям которой свойственно видеть все в общем плане и не углубляться в детали, мы в своем исследовании проблемы сочли необходимым подробнее рассмотреть

некоторые особенно значимые моменты. Поэтому композиция работы, наряду с глобальными тенденциями репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры, отражает и те локальные процессы, которые характерны для изучавшейся проблемы. Так, например, осмыслена социокультурная проблема значимости отдельного театрального «организма» для репрезентации оперной классики. Мы обратили особое внимание на то место, которое настойчиво стремится занять сегодня Большой театр в коллизиях массовой культуры. В исследовании мы говорим об интерпретации русской классической оперы. А что для мировой культуры, в том числе для мировой массовой культуры, является олицетворением русской оперы? Слово, написанное латинскими буквами «Bolshoi», The Bolshoi Theatre. То есть, это именно Большой театр, а не Мариинский, пусть даже во главе с не обделенным вниманием российской и зарубежной публики, но не имеющим стремления активно интегрировать оперу в пространство массовой культуры дирижером В. Гергиевым, является символом русской оперы в мире. Потому, мы сочли нужным посвятить отдельный параграф анализу репрезентации оперной классики в Большом театре России. Также нами выявлена и с различных точек зрения (культурологической, эстетической, искусствоведческой) осмыслена нравственно-психологическая проблема, внимание к которой позволяет приблизить оперную классику к восприятию массовой публикой. Речь идет о том, что многие современные постановки в мелодраматическом духе предъявляют репрезентацию отдельного эстетико-семантического элемента, который для массовой культуры не значим, но для русской классики значим чрезвычайно – это письмо, мотив письма, тема письма.

Структура работы включает в себя введение, основную часть, состоящую из четырех глав, заключение, библиографический список, содержащий 795 наименований, приложение. Общий объем работы 574 страницы.

ГЛАВА I. БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ «РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА» – «СОВРЕМЕННАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА» КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1.1. Музыкальная классика в современной культуре: парадоксы интерпретации и репрезентации[1]

Обращаясь к проблеме бытования музыкальной классики в пространстве современной массовой культуры, определимся с терминологией. В актуальной искусствоведческой практике сложилась исследовательская традиция при характеристике музыкальных произведений использовать такие противопоставления, как музыка «серьезная» и «легкая», «классическая» и «популярная». На наш взгляд, следует проанализировать правомерность данной терминологии.

Противопоставление «серьезная музыка – легкая музыка» зачастую встречается как в трудах советских музыковедов [641; 726], так и в современных публикациях. Например, определением «серьезная» в одном из своих интервью пользуется известный пианист и дирижер В. Ашкенази: «Мне кажется, что серьезная музыка – я называю это всегда серьезной, а не классической музыкой – зашла в тупик» [4]. Однако, несмотря на распространенность противопоставления «серьезной» музыки музыке «легкой», придется констатировать его неточность, по крайней мере, в отношении первого определения. В качестве аргумента можно привести тот факт, что далеко не вся «легкая» музыка несерьезна. Например, вряд ли кто-то усомнится в «серьезности» рок-музыки как выражения культуры социального протеста 60-х годов. Либо в «серьезности» джаза и современного выражения этого музыкального направления в творчестве знаменитого американского певца Б. Макферрина, потребность которого

---

[1] Густякова Д. Ю. Российский оперный театр в контексте массовой культуры // Вестник Северного (Арктического) федерального университета Серия. Гуманитарные и социальные науки*(старое название – Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки»)*. – 2006. – № 6. – С. 123–126.

в музыкальной спонтанности была столь велика, что он создал оперу-импровизацию «Bobble», не имеющую либретто, в которой полностью исключил даже возможность повторения одной и той же музыки. Тем не менее, джаз, каким бы «чистым» он ни был, все же следует отнести к «легкой» музыке уже потому, что его зависимость от массовой культуры очевидна: еще Т. Адорно отметил, что он «связан одной цепью с коммерческой музыкой уже основным своим материалом – шлягером» [185, с. 20].

Надо отметить, что формулировка «легкая музыка» при всей своей условности и неоднозначности представляется вполне правомерной, особенно с точки зрения массового сознания, которому адресованы высказывания профессионалов. В отечественном академическом музыковедении под легкой музыкой принято понимать эстрадную, салонную и джазовую музыку, легко доступную для восприятия и предназначенную главным образом для развлекательных целей, отличающуюся несложным содержанием, доходчивостью музыкального языка, простотой формы. Она характеризуется жанровым разнообразием: танцы, песни, инструментальные рапсодии, попурри и фантазии на популярные темы, оперетты, – к этим жанрам неоднократно обращались и крупнейшие композиторы прошлого [478].

Обращаясь ко второй паре определений – «классическая музыка – популярная музыка», следует упомянуть статью главного музыкального обозревателя американского журнала «The New Yorker» А. Росса «Слушайте это» («Listen To This»), которая начинается так: «Я ненавижу классическую музыку: нет, не то, что так называется, а само это название. Название, которое определяет живое искусство в разряд парковых аттракционов, посвященных прошлому. Название, которое сводит на «нет» саму возможность создавать музыку бетховенского духа в настоящее время. Название, которое изгоняет в небытие работу тысяч прекрасных композиторов, вынуждая их со стеснением объяснять, чем они зарабатывают

себе на хлеб» [794]. Автор статьи вменяет в вину именно термину «классическая музыка» отношение к этому пласту художественного творчества как к чему-то окостеневшему, замершему в своем развитии. Отсюда, по всей вероятности, и произрастают произведения, подобные бестселлеру английского музыковеда и журналиста Н. Лебрехта (Norman Lebrecht) «When the Music Stops», вышедшему в России в 2004 году под эффектным названием «Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления». Полемизируя с Н. Лебрехтом, А. Росс аргументирует: «Музыка всегда умирает, неизбежно замолкая. Она подобна примадонне в бесконечном прощальном турне, приходящей для окончательно последнего появления» [794]. И его доводы кажутся вполне правомерными: финал, окончание – это неизбежность для любого художественного произведения, предполагающего исполнительский акт, но само искусство при этом не умирает. Также во второй паре определений неоднозначность ситуации усугубляется и самим противопоставлением «классическая музыка – популярная музыка», которое, помимо своей сомнительной правомерности, принудительно переводит музыку первого типа в разряд «непопулярной».

Чтобы решить обозначенную терминологическую проблему, обратимся к значению понятия «классика». В современной культурологии под классикой понимается: 1. художественное наследие, прекрасные и достойные внимания потомков произведения; 2. шедевры, являющиеся воплощением представлений о совершенстве в каждую из прошедших исторических эпох; 3. художественное наследие античности; 4. искусство Возрождения; 5. любое художественное произведение, наделенное мерой и гармонией [398, с. 45]. В музыковедении понятие «классика» подразумевает два основных значения: узкоисторическое (музыка эпохи классицизма) и аксиологическое (образцовые, совершенные произведения, отличающиеся богатством содержания, красотой и совершенством формы) [249].

Проблему многозначности термина «классическая музыка» в одной из своих статей обозначил известный композитор А. Журбин. В частности, он подчеркивает, что мы «называем классической огромное количество разных музык <…> Если поставить фрагменты этих музык человеку <…>, не знакомому с европейской традицией, и сказать, что вся эта музыка – в одной категории, он будет потрясен. Настолько разные средства, тембры, ритмы и гармонии у всех этих “классик”» [375]. Сам композитор называет классикой широчайший диапазон музыки: музыку добаховской поры; гигантский музыкальный пласт от И. Баха и Г. Генделя до Д. Шостаковича и И. Стравинского; а также музыку композиторов XX века (французских – от Э. Сати до О. Мессиана и П. Булеза, американских – от А. Копленда и С. Барбера до Ф. Гласа и С. Райха, отечественных – А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Кнайфеля, упоминает также о Г. Канчели и об А. Пярте). Но оговаривается и подчеркивает, что центр классической музыки – Л. Бетховен – «торжество конструкции, структуры, продуманной до мелочей» [375]. Хотя классификация А. Журбина – это, по сути, перечисление творцов, внесших значимый вклад в развитие музыкального искусства, вместе с тем он имеет полное право относить к классике произведения всех перечисленных композиторов, так как использует это понятие как оценочную категорию: в этом смысле классическая музыка для каждого своя.

Однако в типологическом значении, особенно в свете всего вышесказанного, к музыке, которую называют «серьезной» или «классической» уместнее применять термин «академическая». Так, например, в типологии Т. Чередниченко в числе основных типов музыкального искусства выделена опус-музыка или академическая музыка, одним из основных понятий которой является «opus» – оригинальное произведение, зафиксированное в нотном тексте [723]. Таким образом, музыку, сложившуюся на основе классических европейских музыкальных традиций (жанры, формы, мелодические и гармонические принципы,

инструментальный состав), сочиненную и исполняемую профессионалами с академическим музыкальным образованием точнее, на наш взгляд, именовать академической. И уже в рамках академической музыки выделять ее вершинные образцы – классические музыкальные произведения.

Одно из важнейших отличий академической и легкой музыки – количество времени, которое надо потратить на ее восприятие. В качестве синонима легкой музыки иногда используется понятие «развлекательная музыка», хотя, с нашей точки зрения, термин не вполне отражает реальность культурного значения: такие жанры, как оперетты, мюзиклы, или такие направления, как джаз и рок, относятся к легкой музыке, при этом далеко не всегда их цель – развлекать массовую аудиторию. Развлекательная музыка не требует времени, она может звучать фоном, а восприятие сложной академической музыки требует временных затрат. В настоящее время на их стыке появляются такие суррогатные явления, как, например, хор Турецкого, который под видом качества, по сути, занимается профанацией классики. Хотя организаторы этого коммерческого проекта говорят, что занимаются просветительской деятельностью, но тогда к просветительской деятельности можно отнести и использование фрагментов классической музыки в качестве рингтонов сотовых телефонов.

Исследуя перспективы академической музыки в пространстве современной массовой культуры, можем выделить несколько аспектов этой проблемы, связующим звеном которых выступает экономический фактор – в обществе массового потребления на любое явление искусства смотрят, прежде всего, как на товар, желанный потребителем или нет, покупаемый или нет. В современных исследованиях появился термин «доминанта денег» – «очаг возбуждения в мозге, который приводит к измененному состоянию сознания человека», – вся деятельность человека постепенно начинает подчиняться ей [369]. Суть «доминанты денег» в том, что в различных сферах человеческой деятельности утилитарные инструментальные ценности (деньги, материальные блага,

высокооплачиваемая работа и проч.) преобладают над финальными самоценностями (жизнь, свобода, красота, добро, любовь, достоинство).

Еще в середине XX века немецкий философ и социолог Т. Адорно констатировал «разыскусствление» искусства, выражающееся в том, что произведение искусства становится, с одной стороны, «обычной вещью в ряду многих вещей», а с другой – «средством проявления психологии того, кто его воспринимает» [186, с. 29]. Таким образом, теряется суть эстетической сублимации, при которой должно происходить приближение воспринимающего субъекта к произведению искусства, а не отождествление произведения искусства с воспринимающим субъектом. В музыкальной социологии Т. Адорно разработал типологию слушателей, в основе которой лежит критерий сообразности или несообразности слушания услышанному. Он выделяет такие типы, как эксперт, хороший слушатель, образованный слушатель, эмоциональный слушатель, рессантиментный слушатель, развлекающийся слушатель и человек, равнодушный к музыке. В свете изучения взаимодействия академической музыки и массовой культуры наиболее репрезентативен количественно преобладающий тип развлекающегося слушателя. Именно на этот тип рассчитана индустрия культуры, которая и творится для него, и творит его. Т. Адорно подчеркивает, что музыка (в том числе и классическая) для развлекающегося слушателя не смысл, а «источник раздражителей», еще одна составляющая комфортной среды, нужной «чтобы рассеяться». Такой слушатель не хочет напряжения при общении с искусством, его манера слушания – «рассеянность, несобранность с внезапными вспышками внимательного вслушивания и узнавания» [185, с. 21].

Тип слушателя, названный Т. Адорно «развлекающимся», – это основной потребитель массовой, ориентированной на рынок культуры. Однако реальность такова, что утверждать, будто бы элитарная культура и академическая музыка, а следовательно, и музыкальная классика не связаны с рыночной системой, неправомерно. Например, известный дирижер

А. Ведерников в одном из интервью, констатируя факт участия известного оперного солиста Д. Хворостовского в проекте композитора-шоумена И. Крутого, отметил, что многие оперные певцы, сделавшие большую карьеру, зачастую продолжают ее уже по модели «поп-звезды», участвуя в шоу и выступая на корпоративных концертах [32]. Таким образом, происходит интенсивная коммерциализация академической музыки, включение ее в рынок.

Из индустрии поп-музыки в сферу классической музыки пришли такие понятия, как «ниша» (наличие неудовлетворенного потребительского спроса) и «раскрутка» (продвижение, широкая реклама, популяризация коммерческого продукта). Механизм последней заключается в следующем: исполнителю присваивается «лейбл» (имя, марка), создается «имидж» (образ) и организуется необходимое количество выступлений. Желаемый результат «раскрутки» – узнаваемость исполнителя, а идеальный – его массовая популярность, когда публике важнее имя исполнителя, а не репертуар или даже качество исполнения. Таким образом, музыкант становится «звездой», а его деятельность превращается в коммерческий продукт, в который готовы вкладывать деньги спонсоры и который покупает «развлекающийся» слушатель.

Своего рода «коммерческим продуктом» при определенных условиях становится не только музыкант-исполнитель, но и классическое музыкальное произведение. Именно об этом говорит композитор В. Дашкевич: «как бы исполняется классика – на самом деле исполняются бисы <…> это попсовый концерт, сделанный из ошметков классической музыки» [62]. В процессе своей коммерциализации академическая музыка, приобретая нового слушателя, одновременно многое теряет, и в первую очередь обедняется ее репертуар: исполняется «популярная классика», осуществляются постановки «золотого фонда оперы».

Как отмечалось выше, развлекающийся слушатель не расположен трудиться, воспринимая новую, сложную музыку, он хочет слушать

известное и радоваться узнаванию. Здесь открывается еще одна грань обозначенной проблемы – музыкальное образование, которое в нашей стране существует в двух видах: в общеобразовательных школах уроки музыки сводятся к пению, реже ученикам дают послушать «популярную классику», а музыкальные школы занимаются начальной профессиональной исполнительской подготовкой. На Западе с этим дело обстоит несколько лучше: там распространена система обучения музыке К. Орфа, предполагающая активное участие ребенка в музицировании и помогающая научиться понимать музыку, что очень важно для воспитания слушателя. Именно благодаря такой системе музыкального образования, там так популярно домашнее музицирование и участие в самодеятельных музыкальных коллективах (хорах, духовых оркестрах). Постоянное нахождение «внутри» музыкального пространства позволяет развивать музыкальные способности, учит понимать незнакомую и более сложную музыку. Однако, как с детства формировать грамотного слушателя, – это один вопрос. Другой вопрос в том, стоит ли заниматься популяризацией и «пропагандой» музыкальной классики, не будет ли это «процессом ради процесса», а не ради результата. Рассказывают о музыке многие. Например, музыкант М. Казиник (скрипач, лектор-музыковед, искусствовед, педагог, культуролог, писатель-публицист, поэт, автор и ведущий оригинальных музыкальных и искусствоведческих программ, популяризатор классической музыки) или «стряхивающий хрестоматийный глянец с классической музыки» российский музыкальный критик и телеведущий А. Варгафтик.

В современном музыкознании имеется точка зрения, что существенным фактором, осложняющим бытование академической музыки в актуальной культурной ситуации, является сама специфика современной академической музыки и творчества композиторов, ее создающих. Так, В. Ашкенази полагает, что композиторы XX века в поиске абсолютной творческой свободы и новых источников звука оказались в тупике. Вседозволенность привела к хаосу, к отсутствию смысла, но «искусство должно как-то

отражать то, что мы собой представляем в нашем эмоциональном существовании, а мы абсолютно свободными быть не можем, потому что у нас всегда есть рамки и лимиты» [4]. Тем не менее, В. Ашкинази не провозглашает смерть академической музыки, а, напротив, называет интересным творчество таких современных композиторов, как Т. Такэмицу (Toru Takemitsu), О. Нассен (Oliver Knussen), Д. Адамс (John Adams), подчеркивая, что их искусство не «уходит в хаос», а обладает выразительностью и смыслом.

С другой точки зрения на проблему современной академической музыки попытался взглянуть российский композитор и теоретик музыки В. Мартынов: «симфонии Бетховена, Малера или Брамса <…> не более близки нам сейчас, чем готические соборы или настенные росписи погребальных камер и то, что они постоянно исполняются, есть не следствие их жизненной необходимости для нас, но следствие функционирования постоянно воспроизводящей себя индустрии пространства производства и потребления музыки» [88]. В. Мартынов в своих исследованиях «Конец времени композиторов» (2002 год) и «Зона opus posth, или Рождение новой реальности» (2005 год) констатирует окончание opus-музыки, то есть смерть музыки как пространства искусства, и видит будущее за некомпозиторской музыкой, которая создается, например, в практиках рейв-культуры соавторством равноценных участников действа, родственных фольклорным. С развитием звукозаписи текст (в узком смысле) для творческой личности перестает быть единственным способом выразить себя, теперь исполнитель более востребован, более социально значим, чем композитор.

С этим выводом созвучны и размышления В. Дашкевича о том, что исполнители перехватили у композиторов информационное пространство и, избегая рисков, «паразитируют на классике». В обилии же в информационном пространстве легкой музыки композитор усматривает социальный заказ политической и экономический элиты, заинтересованной в «маргинализации» человека. Так, явление, которое он называет «попса»

обилием слов и недостатком музыки блокирует образное мышление, «такой унылый, маленький рабочий мозг» формирует «маленького человека», послушного гражданина-потребителя [62].

В настоящее время трудно себе представить ситуацию, в которой академическая музыка станет настолько востребованной, что сможет существовать и развиваться за счет только собственного финансирования, не требуя государственной помощи, не подчиняясь спонсорам и «развлекающемуся» слушателю. С данной точкой зрения можно соглашаться или нет, но очевидно, что без государственной поддержки и без реформирования общего музыкального образования явление, называемое академической музыкой, либо исчезнет, либо потеряет самостоятельность, став частью массовой культуры.

Отдельная проблема – бытование в условиях современной культуры собственно классических музыкальных произведений. Часто можно слышать, что музыкальная классика сейчас переживает не лучшие времена – она «не в моде», и проблема модности, популярности классической музыки часто оказывается в центре внимания как музыкантов-профессионалов, так и увлеченных музыкой «любителей». На наш взгляд, в таком контексте понятия «классика» и «мода» плохо совместимы друг с другом. С точки зрения современных исследователей, мода – это парадоксальное явление массовой культуры, «психологический курьез» которого основан на стремлении множества людей быть лучше всех, но для этого стремящихся стать в своем внешнем облике «как все» [398, с. 124]. Мода – явление непостоянное, изменчивое и кратковременное, а классика, как «художественное наследие, … средоточие прекрасных и достойных внимания потомков произведений» [398, с. 43] – явление вечное. Тем не менее, все явственнее ощущается стремление современных деятелей музыкального искусства «повысить градус» модности классической музыки за счет отбора узнаваемого репертуара (популярной классики), привлечения «раскрученных» исполнителей, «перелицовки» классических произведений,

«игр» с пространством репрезентации классики и так далее. Таким образом, реализуется задача привлечь максимально возможное количество слушателей на концерт и зрителей на музыкальный спектакль.

Проблема классической музыки становится наиболее актуальной в свете бытования в современной культуре оперного жанра, особенно если учитывать интерес культуры постмодерна и массовой культуры к пространственно-временным видам искусства вообще и к театральным жанрам в частности. В настоящее время в оперном жанре явно прослеживается тенденция присвоения классики массовой культурой, когда в погоне за зрителем оперная классика подвергается, иногда в ущерб тексту, различным режиссерским трактовкам, и чем оригинальнее интерпретация – тем выше кассовый сбор. Часто подобные спектакли сопровождает скандал, который желателен, так как привлекает внимание публики. Так, например, в 2006 году случилось с оперой П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова[2], когда прямо во время премьеры из зрительного зала Большого театра демонстративно ушла оперная певица Г. Вишневская, которая не смогла сдержать возмущения от происходившего на сцене и устроила своеобразный демарш. На следующий день она сообщила администрации Большого театра, что отказывается отмечать свой юбилей в его стенах. Позднее в интервью Г. Вишневская объяснила, что ее возмутила режиссура Д. Чернякова, и заметила, что стремление к скандальности постановок во многом характерно для западного оперного театра. В качестве примера она, ссылаясь на интервью известной оперной певицы А. Нетребко, привела постановку в Германии оперы Дж. Верди «Риголетто», где все артисты были одеты обезьянами: «это делают специально <…> ставят 10–15 спектаклей, все знают, что будет скандал, освищут, но билеты купят» [40].

Таким образом, несмотря на общепринятое мнение, что опера является самым консервативным видом театра, и многочисленные заявления о кризисе

[2] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Москва, Большой театр, 2006) см. в параграфе 3.1.

оперного жанра в России, здесь происходят яркие и неординарные события, влекущие за собой противоречивые оценки (как вышеупомянутая постановка Д. Чернякова), а временами даже политические скандалы (как произошло с оперой Л. Десятникова «Дети Розенталя», о которой скажем далее).

Характеризуя специфику бытования оперы в современной культуре и обобщая действия, предпринимаемые российским музыкальным театром в стремлении компенсировать семидесятилетний пробел, связанный с изоляцией от мировой оперной жизни, можем условно выделить три спонтанно сложившихся вектора деятельности современного российского музыкального театра: исполнение оперы в концертном варианте, обновление репертуара, обновление постановок.

Важный для современной оперной практики вид деятельности музыкального театра – постановка оперы в концертном варианте. Концертное исполнение оперы можно сравнить с чтением книги: слушателю преподносится авторская идея в «чистом виде», а далее включается личный опыт и фантазия каждого слушателя. В этом направлении показателен несомненный успех исполнения артистами Мариинского театра оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в Концертном зале им. П. И. Чайковского (2005) – спектакль гармоничный и целостный. Тактичная режиссура и лаконичная сценография (А. Степанюк) логически следуют за драматургией оперы. Дирижер В. Гергиев и солисты В. Галузин (Герман) и И. Богачева (Графиня) получили восторженные отзывы критики. Данная постановка доказывает, что традиционное и скромное режиссерское решение при высоком уровне музыкальной составляющей может ярко проявить особенности оперного шедевра.

Развитие практики постановок оперных спектаклей в концертном варианте осуществляет, в частности, М. Плетнев, который, будучи в первую очередь солистом-пианистом, а уж затем дирижером, как известно, не любит работать в оперном театре: «Из классических сочинений, которые мы все знаем, делают абсурд. Вот и все. Видимо, режиссерам нужно укрепить свое

эго за счет чего угодно. Но в этом я участвовать не буду» [92]. Под его руководством в феврале 2009 года в Концертном зале имени П. Чайковского состоялось концертное исполнение оперы Ж. Бизе «Кармен». Судя по отзывам прессы, дирижеру удалось осуществить свой замысел безупречно: «Шедевр Бизе неожиданно заиграл новыми красками во многом благодаря именно концертному исполнению. М. Плетнев заставил слушателей полностью сосредоточиться на гениальной музыке и сумел, не нарушая единства, выгодно подать каждый фрагмент оперы» [92]. Концертное исполнение оперы позволяет осваивать новые площадки, а также, способствуя уходу от сценических штампов, помогает пересмотреть сложившиеся трактовки музыкального текста и сконцентрировать внимание на музыкально-вокальной стороне исполнения оперного произведения.

Обновление репертуара в современном оперном театре может быть реализовано либо за счет исполнения произведений западных композиторов, либо за счет отечественных произведений. Первый вариант – исполнение тех произведений западных композиторов, которые никогда не ставились в России, – сопряжен с трудностями перевода либретто и покупки прав на использование партитур. Однако в последнее время оперы западных композиторов XX века все чаще появляются в репертуаре музыкальных театров. Укажем в этой связи на три ярких премьеры 2004 года: «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса в Мариинском театре, «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в «Геликон-опере», «Поругание Лукреции» Б. Бриттена на сцене Санкт-Петербург-опера. Также в отношении премьер западных произведений в России показательны постановки опер «Енуфа» Л. Яначека и «Электра» Р. Штрауса, предпринятые в 2008 году Мариинским театром (дирижер В. Гергиев), отражающие явный прогресс театров, осваивающих сегодня не только привычный репертуар, но и сложнейшее наследие XX века, в частности европейские шедевры, не появлявшиеся на российской сцене несколько десятков лет.

Обновление репертуара оперных театров за счет отечественных произведений предполагает создание и сценическое воплощение новых опер отечественных композиторов: Л. Десятникова, В. Кобекина, В. Мартынова, С. Слонимского, Д. Тухманова, А. Шнитке, Р. Щедрина. Среди новейших отечественных произведений, поставленных на оперной сцене, можно отметить скандально известную оперу Л. Десятникова на либретто В. Сорокина «Дети Розенталя» (Большой театр, Москва, 2005), оперу В. Мартынова «Vita Nuova» (Royal Festival Hall, Лондон, 2009), а также оперу Д. Тухманова «Царица» (Большой театр, Москва и Александринский театр, Санкт-Петербург, 2009–2010).

В контексте анализа деятельности современного оперного театра по созданию и постановке современной отечественной оперы значительный интерес представляет опера Л. Десятникова на либретто В. Сорокина «Дети Розенталя», которая (впервые за тридцать лет!) заказана Большим театром российским авторам и поставлена на его сцене. Режиссером оперы стал Э. Някрошюс, чья постановка получила неоднозначную оценку критики и как чрезмерно перегруженная деталями, и как идеально соответствующая драматургии оперы. Работа дирижера А. Ведерникова в основном была оценена высоко.

Действие оперы происходит на фоне конструктивистских урбанистических декораций. Сюжет – явно постмодернистский – перекликается с романом В. Сорокина «Голубое сало». Профессор Алекс Розенталь (В. Лынковский) изобрел метод дублирования людей (В. Сорокин не употребляет термин «клонирование» как новейший), бежал из фашистской Германии в сталинскую Россию, где его деятельность была одобрена, и создал дубли Верди (А. Григорьев), Чайковского (М. Пастер), Мусоргского (В. Гильманов), Вагнера (Е. Сегенюк) и Моцарта (Р. Муравицкий); пять картин охватывают период с 1975 по 1993 год, в течение которого Розенталь умирает, дубли композиторов лишаются государственной поддержки и становятся уличными музыкантами; Моцарт влюбляется в проститутку

Таню (Е. Вознесенская) и хочет на ней жениться, но коварный сутенер Кела (Н. Казанский) подсыпает яд в водку; в финале все умирают, в живых остается лишь Моцарт, у которого якобы на генетическом уровне выработался иммунитет к яду. Опера в целом представляет собой постмодернистский пастиш, где – на сюжетном уровне – клонируются не только сами композиторы, но и – на музыкальном уровне – стилистические особенности их произведений. Десятников в одном из интервью отметил, что его материалом была классическая опера вообще и особенно опера XIX века, однако детали инструментовки, мотивы, типичные интонации не просто реконструировались, а наполнялись новым смыслом, ироническим подтекстом, в процессе работы он использовал не только музыку композиторов, задействованных в опере, стилистический диапазон его произведения шире – вплоть до Д. Шостаковича [63].

Либретто здесь – нечто большее, чем лишь сюжетная канва оперы. Оно превращается в концептуальную основу, где изначально заложены клише, почерпнутые из либретто классических опер. Уже в либретто осуществлено деление на картины, стилизованные в духе Р. Вагнера (обыгрывается образ его божественного лебедя), П. Чайковского в дуэте с Няней (И. Удалова), М. Мусоргского с явной отсылкой к персонажам и массовым сценам из «Бориса Годунова», Д. Верди (итальянский текст и любовный дуэт Моцарта и Тани). Центральным персонажем оперы становится Моцарт, но именно он не получает своей стилистической характеристики, вероятно, потому, что музыка Д. Верди несет в себе отчетливые признаки мелодраматизма (свойственные и судьбе В. Моцарта), а музыка В. Моцарта прозрачно-классична, что затрудняет ее пародийную интерпретацию. Здесь напрашивается аналогия с понятием «ризома», разработанным в рамках философии постмодернизма французскими мыслителями Ж. Делезом и Ф. Гваттари [779]. Ризому в художественном творчестве принято характеризовать как смену идеала оригинального авторского произведения на идеал «конструкции как стереофонического потока явных и скрытых

цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов» [532, с. 658–659]. Опера «Дети Розенталя» имеет значительный диапазон оценок, рассматривается и как нечто гениальное и сверхновое, и как простая стилизация и подражательство музыкальной традиции XIX века, однако очевидно, что без создания новых произведений жанр оперы обречен на вымирание.

В похожем направлении (но только относительно музыкальной составляющей) работал и композитор В. Мартынов, создавая оперу «Vita Nuova», которую он сам называет «постмодернистской рефлексией на тему ушедшей оперной эпохи» [88]. В качестве литературной основы оперы композитор обратился к одноименному произведению Данте. Собственно музыкальный текст оперы представляет собой компендиум всех опер предыдущего времени: «Мне хотелось добиться такого эффекта, – пояснил композитор, – что придет какой-то обыватель и буржуа. Чтобы он получил то, что он ожидает от оперы: красивые мелодии вердиевско-пуччиниевского толка. То есть усредненное представление об опере» [175]. На наш взгляд, оба эти музыкальных феномена (и опера «Дети Розенталя» Л. Десятникова – В. Сорокина, и опера «Vita Nuova» В. Мартынова) вписываются как в постмодернистскую, так и в масскультовскую парадигмы, так как реализуют одну их общую цель – трансформировать по своим законам и тем самым присвоить и использовать классический оперный текст.

И, наконец, третий вектор деятельности современного российского театра, наиболее показательной в свете проблемы бытования классической оперы в контексте массовой культуры, – это обновление оперных постановок. Данная тенденция связана со специфическими режиссерскими трактовками классического оперного текста, в частности, предполагает так называемую «актуализацию». Под «актуализацией» мы понимаем, во-первых, искусственное перенесение действия оперы в более близкое (актуальное) современному зрителю историческое время, во-вторых, отказ от традиционно сложившихся сценических приемов постановок классических

произведений, что подчас излишне радикально осуществляется как отечественными, так и приглашенными западными режиссерами.

Современные режиссерские трактовки оперы как на Западе, так и в России в настоящее время испытывают сильнейшее влияние постмодернизма и массовой культуры. Западноевропейский оперный театр, на десятилетия опередивший в своем развитии отечественный, давно практикует смелые сценические трактовки оперной классики и, по словам критика И. Корябина, «давно пережил самую затяжную и наиболее критическую фазу болезни с диагнозом постмодернизм и находится в состоянии вялого, но уверенного отторжения послеболезненных осложнений» [450, с. 20]. Российский же оперный театр еще только «вошел в раж» смелых режиссерских новаций на оперной сцене.

В этой связи показательным является опыт постановки оперы Д. Верди «Аида» Новосибирским государственным академическим театром оперы и балета. Опера, которую пресса назвала «событием» фестиваля «Золотая маска» 2005 года, получила награды по трем номинациям: за «Лучшую работу режиссера», за «Лучшую женскую роль в опере» (Амнерис – И. Макарова), за «Лучший оперный спектакль в театре», и специальный Приз критики. Д. Черняков, выступивший здесь не только как режиссер, но и как художник-постановщик, уже был достаточно хорошо известен специалистам и публике своими эпатирующими постановками оперных спектаклей, такими как «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова и «Жизнь за царя» М. Глинки в Мариинском театре (2001 и 2004, соответственно), «Похождение повесы» И. Стравинского в Большом театре (2003).

Действие оперы «Аида» режиссер переносит в XX век, что не ново и для российской сцены (в постановке Д. Бертмана в Геликон-опере было показано некое государство с явной фашистской атрибутикой), а уж для европейской публики стало, по всей вероятности, чем-то привычным и даже обыденным. А вот с идентификацией государства, в котором происходит действие, дело обстоит сложнее. Сам Д. Черняков в одном из интервью

отметил, что ему лично «была ненавистна мысль о том, что «Аида» – это конфликт тоталитарного государства и маленького человека. Ничего подобного в этом спектакле не задумывалось – я специально перемешивал все войны, все государства» [164]. Сценография спектакля представляет собой площадь разбитого войной европейского города XX века, псевдоклассические фасады в стиле сталинского ампира, в которых кто-то увидел здание Российского посольства в Берлине [129], а кто-то – архитектуру самого Новосибирского театра [111].

Египетский царь (В. Ефанов) является зрителю в драповом пальто и каракулевой шапке-«пирожке», верховный жрец Рамфис (В. Гильманов) в шляпе а-ля Берия ассоциируется с «человеком из органов», Амонасро (А. Белецкий) вязаной шапочкой напомнил критику И. Корябину террориста Бен Ладена [449, с. 21]. Амнерис в сцене-дуэте из второго действия таскает Аиду за волосы. Сама Аида – Л. Бондаренко – из эфиопской принцессы превращена в «девушку из враждебного лагеря» (так указано в программе), в жалкое, забитое существо, в сером пальтишке и с муфточкой. В обряде посвящения из первого действия Рамфис выхватывает из толпы «пацифиста» Радамеса (О. Видеман) и вешает ему на шею автомат. Затем следует ария Радамеса «Nume, custode e vindice» («Боги, победу дайте нам»). Жестко провокационно представлена сцена встречи победителей из второго действия: банкет, под музыку знаменитого Марша на сцене появляются не бравые герои-победители, а раненые и калеки. Здесь же пародия на классический балет в постановке С. Вихарева – выбегает «стайка» балерин в пачках и с орденскими лентами. В финальной сцене Радамес и Аида оказываются брошенными в разрушенном городе. Здесь режиссер использует еще один яркий прием: Аида поет «Vedi? di morte l'angelo» («Видишь, открылись небеса») и с колосников льется настоящий дождь, в котором одни увидели «очищение от скверны настоящих, прошлых и будущих войн» [145], другие лишь зрелищный прием, не приносящий ничего «в копилку постановочной целесообразности» [449, с. 21].

Далее мы покажем, что постановочные новации Д. Чернякова, как и ряда других современных режиссеров, реализованы в соответствии с запросами массовой культуры. Режиссер ставил не оперу Д. Верди, а сугубо визуальное шоу по мотивам «Аиды» под итальянскую классическую музыку. Именно поэтому был использован целый ряд масскультовских приемов. Укажем наиболее характерные: «актуализация» действия – перенос событий в XX век; эпатаж – трактовки образов главных героев и сценография в целом; скандальность и провокационность – описанная выше сцена встречи победителей, интермедии со стриптизом во 2 и 4 актах; зрелищность и развлекательность – пиротехническая иллюминация во 2 акте и настоящий дождь в финале оперы. Но особо примечательно и показательно то, что в сюжет классической оперы искусственно вписана (втиснута) другая история, придуманная режиссером (для самоутверждения? для повышения рейтинга? на потребу массовой аудитории? – думаем, все вместе), отсюда – анахронизмы, отсутствие логики действия, множественные противоречия вплоть до полной перпендикулярности визуального и аудиального ряда спектакля.

Дирижировал оперой Т. Курентзис, считающийся сейчас одним из самых ярких оперных дирижеров в России. Т. Курентзис работал с оркестром над аутентичной манерой исполнения (без вибрато) и получил положительные оценки критики после премьеры «Аиды» в Новосибирске. Известно, что в Москве работу дирижера и солистов не смогли оценить по достоинству, поскольку в Большом Кремлевском дворце, где шла опера, нет естественной акустики, а аппаратурная обработка звука не выдерживала никакой критики. Нельзя не заметить противоречие замыслов дирижера и режиссера: явно не согласуются скрупулезное прочтение музыкальной партитуры и рафинированное аутентичное исполнение, с одной стороны, и радикальные изменения в сценическом действии, с другой стороны.

«Аида» в связи с современной мировой тенденцией шла на языке оригинала. Однако мы считаем не имеющим однозначного ответа вопрос

о языке исполнения оперы. Не логичнее ли режиссеру, стремящемуся усилить драматическое начало оперного спектакля, осуществлять постановку на языке зрителя, как делается в драматическом театре, и тем самым актуализировать столь значимый в искусстве «союз» музыки и слова. Кроме того, если вербальный текст понятен, то становятся очевидными несоответствия между словом и музыкальным текстом, словом и действием, и постановщики оказываются перед необходимостью осмотрительно относиться к любым изменениям авторского замысла. Д. Черняков же акцентирует внимание на реалиях современности: войне, терроризме и вызванных ими человеческих трагедиях, что, безусловно, актуально в наше время. Однако, по сути дела, игнорирует ткань музыки Д. Верди и полностью пренебрегает текстом либретто А. Гисланцони (подчеркнем, что в основе либретто лежит сценарный план египтолога О. Мариетта), когда одно неотделимо от другого. Д. Черняков, несомненно, личность талантливая и яркая, но, вероятно, было бы честнее как по отношению к авторам, так и по отношению к публике не заниматься «актуализацией» классических шедевров, а создавать в соавторстве с современными композиторами и писателями новые произведения, отвечающие творческому кредо режиссера.

Возвращаясь к русской классической опере, кратко проиллюстрируем развитие вектора обновления спектаклей на примере популярнейшего классического оперного произведения – оперы П. Чайковского «Пиковая дама», внедренной в сферу массовой культуры и становящейся репрезентативной в этом отношении. Интересен пример постановок оперы «Пиковая дама», созданных в традиции «приближения» к первоисточнику, начало которой в 30-е годы XX века было положено знаменитым спектаклем В. Мейерхольда в МАЛЕГОТе (1934), когда либретто было переписано В. Стеничем, а музыкальный текст подвергся значительным купюрам. Традиция «приближения» к первоисточнику была продолжена, например, спектаклем 80-х годов в постановке Ю. Любимова при участии А. Шнитке –

постановщики ввели в оперу фрагменты пушкинского текста, которые на фоне клавесина читает Томский, и убрали значительные фрагменты текста П. Чайковского: арию Елецкого, дуэт Лизы и Германа из шестой картины, почти все хоровые сцены, фрагменты пасторали. В финале спектакля Герман не погибает, он, в соответствии с текстом А. Пушкина, сидит на кровати Обуховской больницы, повторяя «три карты». Линию литературоцентричной интерпретации оперы «Пиковая дама» продолжил Л. Додин своей амстердамской постановкой (1998)[3]. Режиссер пошел по пути усиления психологизма оперы П. Чайковского: Герман находится в психиатрической больнице, а все действие происходит как бы в его больном воображении. Опять же не обошлось без купюр – сокращены многие сцены хора, изменены некоторые фрагменты текста либретто. Таким образом, процесс «приближения» к литературному первоисточнику фактически привел к «режиссерской опере»[4].

Конечно, в идеале классическое оперное произведение должно оставаться на уровне культуры «высокой», не опускаясь до культуры массовой. Опера всегда была и остается сложным академическим жанром. Оперные спектакли, хотя и очень эффектные или скандальные, собирают меньше публики, чем любые поп-музыканты, а потому вряд ли стоит стремиться понравиться всем и тем самым опускать планку оперы до уровня массовой культуры. Но такова актуальная ситуация в сфере классической музыки. И, если на рубеже XX и XXI веков это состояние еще могло вызывать справедливое негодование, типа: «Аргумент: “А я так вижу!”, скорее всего, вряд ли послужил бы серьёзным оправданием для человека, который (руководствуясь афоризмом самого автора), отсёк нечто, на его взгляд, “лишнее” у одной из статуй Микеланджело. <…> Да, разумеется: в случае с П. Чайковским или Д. Верди, по вполне понятным причинам,

[3] В 2015 году этот спектакль был показан в Большом театре к 175-летию со дня рождения П. Чайковского. Подробнее об опере П. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Л. Додина (Москва, Большой театр, 2015) см. в параграфе 2.4.

[4] Характеристику феномена «режиссерской оперы» мы предлагаем, например, в параграфе 1.4 и далее в тексте монографии.

судебного преследования со стороны авторов музыки и либретто опасаться не приходится; в своё оправдание “экспериментаторы” часто говорят, что партитура любого шедевра всегда сохранится в неизменном виде. И никого уже не волнует, что деятельность “сексуально раскрепощённых” творцов-передельщиков или фанатичных любителей “приближения” – неважно, к Пушкину или к “сегодняшней реальности” – наносит обществу значительный вред в отношении нравственном – иными словами, в той области, которая сегодня в мире является весьма и весьма абстрактной» [267], то теперь возмущение и патетические восклицания о вреде, который «вольные интерпретаторы» классики наносят культуре и обществу, должны смениться анализом, исследованием актуальных процессов взаимодействия классики и массовой культуры, в частности, в диапазоне репрезентации русской классической оперы.

1.2. Массовая культура в горизонте научных исследований

Наши длительные наблюдения и исследования позволяют утверждать, что проблема репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры должна решаться посредством формирования междисциплинарной научной концепции изучения данного процесса. Данный научный подход реализуется путем формирования междисциплинарной – эстетической, культурологической, искусствоведческой, социокультурной – методологии изучения взаимодействия русской классики и массовой культуры в оперном театре и, шире, в современном информационно-коммуникационном пространстве. Подчеркнем, что концепт междисциплинарности является значимой и актуальной методологической основой современных культурологических, искусствоведческих, социокультурных и эстетических исследований [524, с. 36–54]. Междисциплинарность как неотъемлемое имплицитное свойство современных эстетических, культурологических, искусствоведческих подходов к явлениям художественной культуры мы рассматриваем

в качестве своего рода методологической парадигмы, позволяющей объединить искусствоведчески ориентированный эмпирический материал и культурологически детерминированный ракурс исследования нашей проблемы.

Очерченное в исследовании проблемное поле, имеющее своими границами, с одной стороны, русскую оперную классику, а с другой стороны, массовую культуру, раскрывается и детализируется рядом составляющих. Во-первых, мы представляем аналитический обзор историко-культурных и критических публикаций по проблеме исследования, а также формируем тезаурус, специфический для решения данной проблемы и опирающийся на эстетический и теоретико-культурный опыт. Во-вторых, даем анализ общих тенденций постановки оперных спектаклей за последние два десятилетия (наиболее репрезентативный период) и выявляем специфические историко-типологические и структурно-семантические закономерности функционирования русской классической оперы в пространстве массовой культуры посредством обоснования и систематизации типологических признаков осуществления постановок оперных спектаклей в пространстве современной массовой культуры. И, наконец, осуществляем итоговое обобщение теоретико-методологических, а именно, эстетических и опирающихся на них культурологических аспектов проблемы взаимодействия современного режиссера с классическим оперным материалом и инновационное обоснование закономерностей, принципов и тенденций репрезентации целостного классического произведения искусства в условиях массовой культуры.

Здесь следует особо подчеркнуть, что автор рукописи сознательно уходит в своей работе из чисто искусствоведческой области изучения сугубо художественного материала: только русская классическая опера, включая различные аспекты ее создания, и только сценическое воплощение оперной классики, включая различные аспекты ее интерпретации. Мы считаем принципиально важным расширение исследовательского диапазона

в горизонте культурологии. Искусство мы рассматриваем не только как часть культуры, но и как ее зеркало, в котором объективно отражаются актуальная социокультурная специфика и историко-культурная динамика во всем своем своеобразии. Кроме того, смена модальности – это ответ на запрос современной культурной ситуации, в которой сама классическая опера уже стала частью массовой культуры. Время потребовало изучения социальных, политических, экономических, повседневных влияний, которые привносятся в бытование классической оперы. Нам важен контекст, и в этом случае культурологическая парадигма выходит на передний план. Именно поэтому массовая культура – это первое и ключевое понятие, через которое изучается бытие классической оперы в современной культуре. Таким образом, в аспекте данного исследования принципиально важно выявить собственно культурологические основания и принципы функционирования массовой культуры, существенные с точки зрения обозначенной в нашем исследовании проблемы.

Мы учитываем, что научная традиция исследований в области массовой культуры имеет весьма длительную историю, начавшуюся еще до того, как сам культурный феномен приобрел четко оформленные концептуальные границы. Так, например, ряд западных исследователей еще в первой половине XIX века очерчивают проблему стандартизации и омассовления духовной жизни, рассматривая ее в критическом русле. Так, например, сторонники концепции врожденных идей – консерватор Ж. Местр и традиционалист Л. Бональд. С их точки зрения, эти божественные идеи – истины, лежащие в основе «общего разума» [529], который не подвержен заблуждениям, в отличие от индивидуального разума.

В контексте нашей научной проблематики особо примечательны рассуждения еще одного французского политолога и историка консервативного толка – А. Токвиля, который, размышляя об «извращенной склонности» к равенству, в том числе затрагивает проблему искусства. В работе «Демократия в Америке», в главе «С какой целью американцы

занимаются искусством», А. Токвиль пишет о том, что в демократических обществах «средние размеры большинства состояний, отсутствие излишеств, всеобщее желание жить хорошо и постоянные усилия, предпринимаемые всеми и каждым с целью достичь личного благосостояния, заставляют людей развивать в своем сердце вкус к полезному за счет любви к прекрасному» [658, с. 344]. Продолжая рассуждения о прагматизме общества демократии в связи с деятельностью «мастера» – художника, ремесленника, он обозначает основные признаки массового производства продукции, в первую очередь имея в виду художественные артефакты (термин «артефакт» трактуем расширительно, в культурологическом русле, как любой искусственно созданный объект, наделенный символическим значением): стандартизация и снижение качества, стремление к выгоде за счет повышения спроса на товар, сокращение времени на производство продукта.

Позднее, на рубеже XIX–XX веков, русские мыслители (Н. Бердяев, В. Розанов) обратились к вопросу демократизации культуры и общества, который в своей основе – отношение к личности человека – предвосхищает ставшую в настоящее время остроактуальной проблему массовой культуры: «От демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и в своей ценности. Она делается более дешевой, более доступной, более широко разлитой, более полезной и комфортабельной, но и более плоской, пониженной в своем качестве, некрасивой, лишенной стиля» [224]. Еще в 1897 году В. Розанов фактически предвосхитил сценарий развития взаимоотношений классики и массовой культуры в XX веке: «Демократично становится всё: наука, искусство, не говоря о законодательстве и управлении. Подобно тому как до XIX века всё замыкалось в корпорации, всё затаивалось во внутреннем своем содержании, в планах, открытиях, мышлении, стремлениях, так с начала XIX века все раскрывается, спешит в толпу, ищет внимания и одобрения <…> Площадь становится кабинетом размышлений и открытий: человечество в необозримом его составе – аудиторией, вечно внимающей» [606].

Точным оказался и диагноз сродни прогнозу Н. Бердяева об «опрокидывании ценностей» в России, на что обратили внимание современные исследователи: «В современной России – и в сфере образования, и в сфере художественного творчества – заметно смещаются духовно-нравственные акценты: от вечного – к временному, от логичного – к абсурдному» [609, с. 10]. В. Розанов не отрицает демократию, но оправдывает ее появление требованием времени, и даже обосновывает цитатой из библии: «“Не хорошо быть человеку одному”. Вот закон, вот истина, написанная в ребрах наших, вырезанная в нашем мозгу, и которая констатирует и освящает вечное стремление человека к человеку, вечное слияние их, вечную и священную демократию» [606]. Однако философ подчеркивает недопустимость «опошления». Его напутствие, обращенное к современным ему художникам: «Сохраняй образ, извне взятый, но своей бессмертной душой в его чертах просвечивай: особенной любовью своей, углом своего созерцания, точками, на которых остановилось твое внимание» [606], – не потеряло своей актуальности и вполне может быть обращено к сегодняшним интерпретаторам классики.

В начале XX века в Европе были осуществлены первые фундаментальные исследования, в центре которых находилась проблема «массы». Таким образом, стала оформляться традиция исследования массовой культуры как проявления массового сознания. В соответствии с типологией, предложенной ярославской научной школой, в состав которой входит и автор данной работы, выявлены два направления изучения массовой культуры, наиболее целесообразных в контексте нашего исследования [394]. Первое – гуманитарное (междисциплинарное) – направление опирается на традиции выявления особенностей массовой культуры в социально-психологическом (Г. Лебон, Г. Тард, З. Фрейд, К. Юнг), социально-философском (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, Т. Адорно), социокультурном (от А. Моля до Э. Аронсона) аспектах. Второе направление, граничащее с первым и периодически примыкающее к нему,

обнаруживается в ходе отбора и обоснования методологических подходов к массовой культуре в дискурсе отдельных научных дисциплин: семиотики (Р. Барт, У. Эко), философии культуры (П. Гуревич, А. Флиер, Е. Шапинская).

Г. Лебон [476], Ф. Ницше [546], Г. Тард [650], З. Фрейд [680] обратились к обоснованию психологии масс с точки зрения взаимоотношений «массы» и личности, что привело к выведению типичных признаков человека, сформированного под влиянием «массы»: агрессивность, деструктивность, снижение уровня реакций, примитивность стремлений, пониженная интеллектуальность вкупе с гиперэмоциональностью, потребность в позитивном настрое, спонтанность, неукорененность, стадная архаичность, неспособность к умеренности и отсрочке действий, стремление к простоте и доступности.

Г. Лебон и Г. Тард подвергли анализу индивидуальную психику, инкорпорированную в толпу (массу), в частности, подтвердив в ходе исследования такие личностные качества, как эмоциональность и внушаемость. С точки зрения Г. Лебона, у человека в толпе эмоциональное начало преобладает над рациональным. Он, в частности, подчеркивал: «Как бы ни была нейтральна толпа, она все-таки находится чаще всего в состоянии выжидательного внимания, которое облегчает всякое внушение <…> Блуждая всегда на границе бессознательного, легко подчиняясь всяким внушениям и обладая буйными чувствами, свойственными тем существам, которые не могут подчиняться влиянию рассудка, – толпа, лишенная всяких критических способностей, должна быть чрезвычайно легковерна» и отмечал такие свойства человека массы, как импульсивность, изменчивость, раздражительность, неспособность обдумывать, отсутствие рассуждения и критики, преувеличенную чувствительность [476]. В контексте настоящего исследования особо примечательны рассуждения Г. Тарда о публике – «рассеянной толпе», в которой «влияние умов друг на друга стало действием на расстоянии, на расстояниях, все возрастающих» [650]. То есть, по

Г. Тарду, толпа и публика различны, если первая – природная, подчиняется естественным силам (погоде, времени года), то вторая – культурная – духовная совокупность, группа индивидуумов, разделенных физически и соединенных умственно.

Дифференциация Г. Тардом толпы и публики перекликается с воззрениями его современника Ф. Ницше, который различает «свободные умы» (свободомыслящие личности) и «связанные умы» («омассовленные» личности). Ф. Ницше формулирует «мерило вещей», которым руководствуются связанные умы: «Четыре рода вещей связанные умы признают правомерными. Во-первых, все вещи, имеющие устойчивость, правомерны; во-вторых, все вещи необременительные правомерны; в-третьих, все вещи, приносящие пользу, правомерны; в-четвертых, все вещи, которым мы принесли жертвы, правомерны» [546, с. 362]. Несмотря на то, что в России сохраняются некоторые предубеждения относительно социокультурных и эстетических идей Ф. Ницше, современные отечественные исследователи признают сказанное актуальными характеристиками массового сознания, имеющими особое значение, например, в связи с «процессом формирования референтной группы как важнейшего элемента массовой культуры» [609, с. 11]. Фактически Ф. Ницше дает критерии понимания, на каких основаниях в современном обществе строится референтная группа и, возможно, ключ к «противоядию» от «омассовления» личности.

В контексте нашей работы актуальное значение приобретает хрестоматийно известное учение Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском началах искусства. Во-первых, в ходе эстетического, культурологического, искусствоведческого анализа современного художественного процесса была важна опора на ницшеанское противопоставление эстетических сфер: аполлонической – «полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов» [545, с. 61] и дионисийской – темное, иррациональное,

нарушающее покой и разрушающее меру, «опьяненное» и «опьяняющее». Во-вторых, мы учитывали введенное Ф. Ницше понятие «эстетический сократизм» с его верховным законом «“Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным” как параллельное положение к сократовскому: “Лишь знающий добродетелен”» [545, с. 104]. Именно с влиянием «эстетического сократизма» Ф. Ницше связывал гибель классической античной «эсхило-софокловской» трагедии, он обвинял в этом «интерпретатора» Еврипида: «Еврипид измерял каждую частность и выправлял ее сообразно этому принципу – язык, характеры, драматургическое построение, хоровую музыку. То, что мы при сравнении с софокловской трагедией столь часто ставим в укор Еврипиду как поэтический недостаток и регресс, есть в большинстве случаев продукт этого упорного критического процесса, этой дерзкой рассудочности» [545, с. 104]. Ф. Ницше, анализируя последствия деятельности Еврипида в критическом ключе, ставит вопрос о границах свободы интерпретатора и фактически намечает методологию анализа результатов интерпретационной деятельности в сфере художественной культуры, таким образом, вплотную подходя к проблеме, ставшей остроактуальной в современной социокультурной ситуации – бытование классики в пространстве массовой культуры.

Учение Г. Лебона в определенной мере явилось детерминантой научных взглядов на массовое сознание З. Фрейда, только второй оказался строже и критичней, переименовав лебоновскую «толпу» в «исторически точное и метафорически жесткое стадо» [609, с. 14]. З. Фрейд приписывает массе свойства импульсивности (руководствуется бессознательными импульсами, не подвластными инстинкту самосохранения), изменчивости («неспособна к постоянству воли» и «не выносит отсрочки между желанием и осуществлением желаемого») и возбудимости (легко поддается влиянию, некритична). Неотъемлемая характеристика массы – агрессивность (и по отношению к «отдельному человеку», и массы как таковой). Масса «думает образами», ее чувства просты и гиперболичны, она «не знает ни сомнений,

ни неуверенности» [680, с. 71]. Соответственно, все эти характеристики могут быть экстраполированы и на человека массы.

Применительно к изучаемой нами научной проблематике важны фрейдовские психологические характеристики таких концептов, как «творчество» и «творческая личность». Примечательна и интересна личность самого З. Фрейда, особенно в контексте его восприятия в современной культуре: в науке оспаривают, опровергают и даже отвергают его метод, но в сфере искусства его личность и его творчество приняты и востребованы. «Презрительное неприятие психоанализа академической психологией, претендующей на звание естественной науки, и непреходящее значение Фрейда для искусства и гуманитарных наук – две стороны одной медали» [507]. Фигура З. Фрейда привлекает своей провокационностью, парадоксальностью, неординарностью: «Фрейд и искусство – тема неисчерпаемая. Этот человек сам был в какой-то степени художником. Он писал блистательные, вызывающие споры очерки, живые и изобретательные <…> воспевал навязчивые идеи, влечение к смерти, феномен переноса, первобытную орду, сублимацию, эрос и авторитарность <…> Он был так же плодовит, как любой художник, и так же дерзок, как почти все из них <…> Фрейд – художник. Фрейд любит искусство. Фрейд отзывается на искусство с глубоким отвращением. Если задуматься, то Фрейд – это нечто вроде космоса. Что удивляться тому, что в “космосе Фрейда” бесконечное множество составляющих?» [507]. В этом смысле можно говорить о формировании «художественного образа Фрейда» и о востребованности этого образа в современной массовой культуре. Поэтому, на наш взгляд, в контексте исследования массовой культуры З. Фрейд может рассматриваться и как субъект, и как объект научного дискурса.

Один из крупнейших философов XX века – Х. Ортега-и-Гассет – в таких своих классических трудах, как «Восстание масс» [554, 791] и «Дегуманизация искусства» [555], оценивает массовую культуру крайне критично, как «вертикальное одичание» (В. Ратенау) массового человека,

которым будет «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как и все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью» [554]. Исследователь в двух чертах набрасывает схематичный психологический портрет современного ему массового человека: «беспрепятственный рост жизненных запросов и, следовательно, безудержная экспансия собственной натуры», «врожденная неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь» [554]. Философ выделяет определяющую черту человека массы – усредненность – и подчеркивает прагматически-потребительский характер его стремлений и потребностей. Отметим, что все эти характеристики остаются актуальными и в начале XXI века. Таким образом, по Х. Ортеге-и-Гассету, человек массы – это особый тип личности, носитель особого – массового – типа сознания. Еще в середине 30-х годов XX века философ констатировал «плебейство и гнет массы даже в кругах традиционно элитарных» [791], подчеркивая тем самым парадоксальное переплетение в культуре элитарного и массового, что позднее станет одним из неотъемлемых свойств культуры постмодерна.

В социологической парадигме М. Вебер, не обращаясь напрямую к изучению проблемы массовой культуры, выделяет, тем не менее, еще один ее аспект – преобладание статики (массовое начало) над творческой динамикой (личностное начало) [262]. Для настоящего исследования также важны его научные изыскания в сфере социологии музыки [263]. Кроме того, в рамках понимающей социологии М. Вебер разрабатывал «объясняющий», «интерпретирующий» метод, с помощью которого подробно изучал те цели и смыслы, которые вовлеченные индивиды вкладывают в то или иное социальное действие, и таким образом выявлял основу процессов модернизации культуры.

Исследования М. Вебера повлияли на становление критической теории, которая преимущественно разрабатывалась так называемой Франкфуртской школой социальных исследований. Представители школы, в частности, Т. Адорно [185, 774, 785], В. Беньямин [220], Г. Маркузе [517], Э. Фромм

[682], М. Хоркхаймер [785], в исследованиях, посвященных массовому обществу, в первую очередь обращали внимание на проблемы, порождаемые массовой культурой в различных сферах человеческой деятельности – политической, экономической, художественной. Они считали, что индустриальное общество манипулирует человеком посредством массовой (популярной) культуры и средств массовой информации, усугубляя негативные последствия отчуждения личности от результатов труда и от общества, вследствие этого процесса формируется «одномерный человек» (по Г. Маркузе) [517], то есть человек массы.

Социокультурный подход к исследованию феномена массовой культуры существенно дополнен концепцией А. Моля о «мозаичной культуре» как результате «победы цивилизации, основанной на материальном изобилии и на развитии средств массовой коммуникации» [534, с. 350]. Согласно А. Молю, для мозаичной культуры характерны схожие основания, что и для массовой, хотя отождествлять данные понятия в современном научном культурологическом дискурсе уже не принято [383]. Для изучения процессов репрезентации художественного произведения в современной культуре актуальны также информационно-социометрические исследования А. Моля в сфере социологии искусства и творчества. Так, например, А. Моль рассматривал информационную архитектонику произведения искусства как системы множественной коммуникации [534, с. 162]. Он описал функции «потребителя» и «производителя» сообщений культуры в современном обществе технической цивилизации: «Полное разделение этих функций происходит благодаря созданию однонаправленных систем передачи (радиовещание) и возникновению изолированной, узкой творческой среды внутри потребительской массы», при этом творец – это человек, который «отправляет гораздо большее число сообщений, чем получает» [534, с. 91].

В настоящее время проблема массовой культуры и массового сознания остается в поле деятельности социальной психологии. Например,

современный исследователь Э. Аронсон (последователь и ученик Л. Фестингера и А. Маслоу) отмечает закономерность функционирования массового сознания, парадоксальным образом собирающую воедино такие, на первый взгляд, несовместимые действия, как «принуждение» и «развлечение»: награда за результат приятной работы снижает удовольствие от ее процесса [195].

Э. Аронсоном подробно проанализированы механизмы воздействия массовой культуры на массовое сознание через пропаганду. Пропаганда учитывает прямолинейность восприятия и откровенность потребительских интенций массы и опирается на «прагматизм в его бытовых, обыденных проявлениях» [609, с. 14]. Механизмы пропаганды «встроены» в современную повседневность, они учитывают и опираются на такие факторы, как предубеждение, доверие, манипуляции смыслами, управление вниманием и эмоциями массовой аудитории [196], современные деятели широко используют эти механизмы и учитывают факторы, работающие на повышение эффективности пропаганды, в том числе в сфере репрезентации классики в пространстве массовой культуры.

Помимо Э. Аронсона, другие исследователи современной массовой культуры, например, Г. Блуммер [235] и У. Эко [757], обращали особое внимание на такие ее специфические формы, как реклама и пропаганда. Они подчеркивали, что важнейшее свойство массовой культуры, на котором базируется пропаганда, в том числе и реклама как компонента пропаганды, – это физиологизм. Под физиологизмом подразумевается выведение на передний план биологического начала в поведении человека, телесных, сексуальных инстинктов, агрессивных, физических поведенческих мотивов. Причем, даже если в исследовании понятие физиологизма непосредственно не артикулировано, оно подразумевается контекстуально. Различные стороны физиологизма массовой культуры оказывались в сфере научного интереса Р. Барта, Г. Лебона, Ж. Маритена, С. Московичи, Х. Ортеги-и-Гассета, З. Фрейда [609, с. 19–21].

Исторический словарь галлицизмов русского языка трактует физиологизм как «выпячивание биологического в поведении человека» [408], то есть фактически подразумеваются бессознательные психические процессы, влияющие на поведение личности. Так, например, резюмируя анализ риторики рекламы, У. Эко отмечает четыре свойства ее восприятия: во-первых, соответствие ожиданиям и предсказуемость – «всякое сообщение, по сути дела, говорит то, что ожидал потребитель и что он прекрасно знал»; во-вторых, доверчивость и некритичность – «предпосылки, даже и ложные, в большинстве случаев принимаются без обсуждения <…> не колеблются сомнением и не подвергаются ревизии»; в-третьих, прагматизм и утилитаризм – «идеология потребления: мы призываем потреблять товар X, потому что это в порядке вещей»; в-четвертых, автоматизм и импульсивность – аргументация «воспринимается как знак самой себя, как чистая конвенция», происходит переход «от аргументации к эмблематике», то есть реклама «“выбрасывает флаг”, совершая действие, на которое полагается отвечать одним-единственным способом» [757, с. 200–201]. Этот перцептивный механизм работает не только в сфере рекламы, он может быть экстраполирован шире.

Фактически У. Эко обосновал и объяснил физиологизм восприятия информации массовым сознанием и непроизвольность реакций человека массы на этот информационный посыл. Важно подчеркнуть, что в исследуемой нами сфере репрезентации классики в пространстве массовой культуры физиологизм актуализирован в двух своих качествах. Во-первых, физиологизм как свойство восприятия информации массовым сознанием, в этом случае задействуется описанный выше механизм апелляции к бессознательным пластам психики человека, когда «классические образцы “снижаются” в угоду прагматическим интересам, массовое сознание легко “всасывает” давно знакомые впечатления» [609, с. 20]. И, во-вторых, физиологизм как цинизм, то есть как нарушение норм нравственности

и благопристойности (например, имитация или даже демонстрация на сцене физиологических актов, частей тела).

В ракурсе взаимодействия классики как продукта подлинно духовного творчества и массовой культуры как «утилитарно-рассудочного производства» В. Вейдле констатировал еще одно существенное качество массовой культуры – «суррогатность» [265]. С точки зрения ученого, «суррогаты» искусства, предназначенные для массы, значительно опаснее в эстетическом и общекультурном смысле, чем даже прямое отрицание искусства: «искусству опасно не то, что его в корне отрицает, а то, что предлагает ему в замене более или менее успешный суррогат», так как эта «подмена искусства» отучает человека от творчества и убивает искусство [265].

В горизонте исследования интерпретации и репрезентации классики в современной массовой культуре особо актуальны обозначенные В. Вейдле критерии подлинного искусства: «целостность художественного произведения» и «единство духовного содержания», причем «всякий ущерб этого содержания <…> приводит кратчайшим путем к распаду, к разложению искусства» [265]. В сфере собственно музыкального искусства В. Вейдле видит актуальную проблему в ухудшении качества музыкального воспитания и, как следствие, в «падении вкуса». Культуролог связывает этот процесс с «механическими способами распространения и даже производства музыки, приведшими к невероятному размножению звучащей ерунды», и крайне неодобрительно оценивает ее место в пространстве массовой культуры: предназначение массовой музыки – «содействовать пищеварению человеческой особи или “трудовому энтузиазму” голодного человеческого стада» [265].

В консонанс утверждению о «суррогатности» масскультовских продуктов звучит метафорическое сравнение Р. Бартом массовой культуры с пластмассой как со следствием имитации и своего рода материалом-эквивалентом. Философ называет закон имитации, призванный «выкачивать

деньги, не ухудшая товарного вида продукции», одним из «самых драгоценных приобретений буржуазного мира» [213, с. 55]. Р. Барт констатирует новый этап эволюции «мифа об имитации»: «имитация всегда была отмечена некоторой претензией, предназначена не столько для практического употребления, сколько напоказ», а пластмасса – «вещество хозяйственное», и подчеркивает, что впервые в истории «искусственная подделка ориентируется не на изысканность, а на заурядность» [214, с. 213]. Именно такая имитация лежит в основе массовой культуры «в ее выродившейся форме» – копирование, «стыдящееся самого себя», с бесконечными повторениями смыслов («содержание, идеологические схемы, способы затушевывания противоречий») и с беспрестанными вариациями внешних форм (книги, передачи, кинофильмы) [213, с. 496].

В своих рассуждениях Р. Барт выявляет различные аспекты проблемы существования классики в пространстве современной массовой культуры, выстраивая своего рода бинарные оппозиции: история «как изобилие политических, социальных, экономических, идеологических фактов» и «многосмысленное», одновременно открытое нескольким значениям художественное произведение [213, с. 208–209]; текст «как нечто идеальное и возвышенное» и текст как рыночный продукт, «как обычный товар, чья цена равна... его безвозмездности» [213, с. 480]; воспроизводство стереотипов – «массовой пошлости», «продуктов языковых перепевов», чуждых наслаждению, но не удовольствию, и «безоглядная, чреватая разрушением дискурса» тяга к «новому» как «попытка исторически возродить наслаждение, заглохшее под давлением стереотипов» [213, с. 495].

И, наконец, идея Х. Ортеги-и-Гассета о дегуманизации искусства («Поэт начинается там, где кончается человек») у Р. Барта трансформируется в идею смерти автора: «чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [213, с. 391], автор удаляется, «очуждается» (Б. Брехт), его личности

отказано во власти над произведением, власть теперь принадлежит читателю, в современной культуре автора сменяет скриптор.

В ряде западных социокультурных исследований второй половины XX века проблема массовой культуры приобретает особый аксиологический ракурс. Осмысление учеными – социологами, психологами, культурологами – позднейших трансформаций общества открывает различные грани этого процесса, побуждая говорить о культуре массового общества, информационного общества, постиндустриального общества, пост-постиндустриального общества, о культуре постмодерна, о «посткультуре». При этом многие исследователи, в частности Д. Белл [219, с. 330–342.], Дж. Гэлбрейт [341], Э. Тоффлер [660], А. Турен [664], делают вывод, что одно из последствий наступления постиндустриального общества – усреднение культуры, когда элитарные ценности становятся востребованными и распространяются в массовой культуре. При этом массовая культура превращается в элемент социума XX века, «технократически детерминированный и покрывающий своим воздействием континенты в целом» [428, с. 8]. С точки зрения ее социального генезиса, непосредственной связи с обществом потребления рассматривают массовую культуру З. Бжезинский [232], М. Маклюэн [510], а также Д. Бенсман [602], Т. Веблен [264], Д. Макдональд [788], Б. Розенберг [789]. Названные авторы обращались к различным аспектам массовой культуры, в частности, изучали ее возникновение и развитие, взаимосвязь со средствами массовой коммуникации, а также типологию видов и жанров массового искусства. Характерная особенность – смена модальности в отношении объекта исследования: ученые исследуют массовую культуру в русле ее положительных воздействий на развитие личности и формирование политических институтов в условиях демократического общества.

В отечественных исследованиях массовой культуры второй половины XX века происходит переход от жесткой идеологически обусловленной критики массовой культуры к лишенным предубеждения и более

объективным научным изысканиям в этой области. Так, в 60–80 годы массовая культура воспринималась советскими исследователями (Г. Ашин, Л. Ионин, В. Руднев, Л. Столович) как «низовая» и не заслуживающая самостоятельного изучения без противопоставления с «высокой» элитарной культурой [207; 428, с. 7–8]. Но чаще массовая культура была своего рода «жупелом», отталкивающим советских исследователей от этой проблемы, и в таком случае в негативно-критическом ключе рассматривалась только «буржуазная массовая культура», либо в целом, например, в работах А. Кукаркина [461], В. Молчанова [533], В. Шестакова [743], либо в виде отдельных феноменов, например, «музыка и борьба идей» П. Гуревича [311], «музыка в буржуазной “массовой культуре”» Г. Шестакова [744], «литература для масс и “массовая” литература» М. Кузецова [459], «кино и общественно-политическая борьба на Западе» К. Разлогова [588], «драматургия буржуазного телевидения» Р. Галушко [282]. В вышеназванных работах массовая культура, в соответствии с идеологическими установками отечественной гуманитарной науки советского периода, была представлена как детерминанта кризиса капиталистического общества. Отсюда отрицалась сама возможность применения данного термина к социалистической социокультурной системе. Советские ученые отмечали эскапистский, некритический и гедонистический потребительский характер массовой культуры. Основную функцию массовой культуры эти исследователи видели в манипулировании массовым сознанием в условиях буржуазной культуры. Позднее, в условиях редуцирования и дальнейшей отмены идеологической подоплеки, массовая культура в нашей стране перестает быть «жупелом», ученые начинают поворачиваться к ней лицом, и на рубеже XX–XXI веков появляются отечественные исследования, выполненные уже в «корректно-аналитической модальности» [428, с. 9] и посвященные различным граням данного культурного феномена.

На рубеже XX–XXI веков в русле собственно культурологических, а также социокультурных, культурно-психологических, философско-

культурологических тенденций изучения массовой культуры и массового сознания реализованы исследования современных российских теоретиков: П. Гуревича, И. Кондакова, А. Костиной, К. Разлогова, А. Флиера, Н. Хренова, Е. Шапинской.

В частности, П. Гуревич обращает особое внимание на взаимодействие личности и массовой культуры, относя к личностной сфере такие свойства, как динамичность и стремление к творчеству, а к сфере массовой культуры – статичность, тенденцию к копированию и воспроизводству ранее найденных моделей (и в личностной, и в социальной сфере, и в сфере художественного творчества) [314]. На экономическую корреляцию личности и массы указывает культуролог А. Флиер, подчеркивая зависимость массовой культуры как особой «подсистемы экономики» от потребителя, то есть массовой аудитории [672]. Таким образом, не только массовая культура формирует массового человека, но и человек массы оказывает влияние на массовую «индустрию культуры».

В свою очередь, И. Кондаков обращается к непосредственно связанному с массовой культурой явлению глобализации и рассматривает формы глобализации – глобалитеты. Исследователь, в частности, отмечает единство деструктивного и конструктивного начал феномена глобализации. Интерпретируя неологизмы Ф. Достоевского «всемство» и «всечеловек», И. Кондаков указывает на такие последствия глобализации, как, с одной стороны, стадное чувство, конформизм, формирование «человека толпы» и, с другой стороны, появление человека, включенного в мировое пространство, воплощающего в себе «стремления и надежды, мысли и чувства, ценности и смыслы всех людей», человека, являющегося «чем-то неизмеримо большим, нежели отдельная личность» и стремящегося «реализовать свое “всеевропейское и всемирное” назначение» [442]. И. Кондаков фактически следует в том же научном русле, что и другие исследователи современного культурного процесса, делающие вывод, что глобализацию, как и массовую

культуру, нельзя оценивать однозначно: в них, как и в любом феномене культуры, содержатся и позитивные, и негативные факторы.

Еще один представитель современной отечественной культурфилософии – А. Костина [451-454] – подчеркивает именно конструктивное значение массовой культуры, которая в основном реализуется через идентификационную функцию: массовая культура способствует регуляции социального поведения индивидуумов, стимулируя их посредством ценностных ориентиров на формирование социальной солидарности. А. Костина, примыкая к апологетам «третьей волны» Э. Тоффлера, видит в современной массовой культуре целостный специфический феномен постиндустриального общества, обладающий «сложной структурой, разнообразными функциональными проявлениями» и представляющий собой одну из «наиболее распространенных форм существования культуры» [451, с. 8–10].

К. Разлогов, издавна изучающий проблему, проводит демаркацию понятий культура «популярная» и «массовая», как нечто, соответственно, локальное, региональное, множественное, с одной стороны, и глобальное, универсальное и унифицирующее – с другой. К. Разлогов разворачивает обозначенную проблему в геокультурном и геополитическом русле [586, с. 28–31]. Отметим оригинальное суждение К. Разлогова о том культурном пласте, который принято противопоставлять массовой культуре, – об элите: «Для меня элита – это не вертикаль, для меня это люди, которые имеют нечто общее: идеи, представления, ценности» [524, с. 591–592]. Характерно, что в этом контексте он предпочитает использовать термин «культурное сообщество», объединяющее людей по роду деятельности (творцы культуры, ученые-гуманитарии, политики), то есть подразумевает определенные особенности людей, фактически сближая понятие элиты с понятием профессиональные субкультуры. Собственно массовую культуру К. Разлогов оценивает позитивно: «Мне очень хорошо в массовой культуре. Я считаю, что это нужное явление. У меня на глазах за последние 40 лет массовая

культура вышла из своеобразного идеологического и эстетического “гетто”, став еще и престижным явлением» [524, с. 595].

В социокультурном ракурсе, включая социологию искусства (кино, театра), проблема массовой культуры отражена в исследованиях Н. Хренова. В частности, автор критически подходит к ситуации в сфере художественного творчества рубежа XX–XXI веков: «казалось бы, цензуры больше нет, и, следовательно, искусство обрело свободу <…> А искусство между тем деградирует». Н. Хренов объясняет этот феномен, во-первых, экономическими факторами: «репрессивное давление политической цензуры сменилось диктатом бизнеса <…> начинают творить те, у кого есть деньги»; во-вторых, влиянием западной массовой культуры: «нашей культуре навязаны американские формы развития и функционирования» [689]. Размышляя в русле критики культуры, автор обращает внимание на обострение в современном мире проблемы расхождения культуры и цивилизации: «происходит наращивание мощи цивилизации в ущерб культуре, что оборачивается нарастанием отчуждения человека <…> от своей самости». Усложняет ситуацию «активность технологий, вторгающихся в наше время в искусство», именно с влиянием технологий (в широком смысле слова) Н. Хренов связывает тот факт, что сейчас «цивилизация и подавляет культуру, и растворяет ее в себе, превращая в служанку» [689].

В различных аспектах – философско-антропологическом, культурно-типологическом, социально-историческом, эстетическом – к вопросам иерархии и взаимодействия художественной культуры, культуры повседневности, массовой и популярной культуры обращается Е. Шапинская. Через призму художественной культуры и художественной деятельности автор рассматривает экзистенциальные проблемы: Другой, герой, личность, творчество, эскапизм, власть, гендер, диалог, текст и контекст; анализирует актуальнейшие для современной массовой культуры процессы интерпретации и репрезентации художественного, в первую

очередь оперного, текста [729]. Давая характеристику процессу создания массовой культуры, Е. Шапинская, вслед за одним (наряду с М. Хоркхаймером) из авторов данного термина – Д. Макдональдом, говорит о культурном производстве и культурном потреблении, при этом подчеркивает, что для «исследований последних десятилетий характерна тенденция рассматривать потребление не только как экономический или социокультурный феномен, но и как психологическое явление, связанное с чувством тревоги и растерянности, вторгающимся в человеческую жизнь» [735, с. 3], поэтому для личности постиндустриального/информационного общества, находящейся в состоянии отчужденности, «потребление становится основной формой культурной и социальной деятельности и в то же время определяющей чертой экономической жизни» [735, с. 3].

В результате приведенного анализа историко-культурного и актуального научного дискурса массовой культуры можно сделать вывод, что в современной научной традиции концепция массовой культуры в основном представляется детерминированной теориями массового общества, поэтому зачастую на первый план выходят социальные и национальные аспекты культуры, однако собственно «российский дискурс» массовой культуры представлен незначительно. Стремясь восполнить этот пробел и работая в инновационном исследовательском русле, научная школа при кафедре культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского под руководством Заслуженного деятеля науки РФ, доктора искусствоведения, профессора Т. Злотниковой «Методология изучения теории и истории культуры», в состав которой входит автор данной рукописи, в рамках проекта «Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс», реализуемого при поддержке РНФ, занялась изучением отечественной массовой культуры. Также важно обратить внимание на то, что в поле зрения современных, в том числе отечественных, исследователей – культурологов, философов, искусствоведов – достаточно часто попадали вопросы, связанные с массовой культурой, интерпретацией классики и деятельностью творческой личности,

однако проблема взаимодействия классического оперного искусства и массовой культуры исследована недостаточно. Поэтому мы считаем, что в контексте деятельности ярославской культурологической научной школы и в горизонте решения проблемы классического дискурса массовой культуры предложенное в данном исследовании изучение репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры реализует инновационную исследовательскую задачу, актуальную для отечественной культурологии.

Подчеркнем, что кафедра культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского в рамках работы научной школы давно и планомерно реализует изучение российского дискурса современной культуры с разных точек зрения, в том числе, в контексте массовой культуры. Автор рукописи участвовал в разного рода исследованиях данной проблематики[5]. Концепт «российский дискурс» раскрывается в результате изучения специфических ментальных, социокультурных, эстетических черт отечественной массовой культуры, с учетом устоявшихся в современной российской науке бинарных оппозиций: «массовое» – «элитарное» (социокультурный аспект) и «массовое» – «классическое» (аксиологический аспект). Так, например, в контексте бинарной оппозиции «массовое» – «классическое» в первую очередь принимается во внимание нравственная основа – сильная и влиятельная в классической (в том числе, художественной) культуре и нечеткая, зачастую имеющая в своей основе идею конформизма в массовой культуре. Важно, что исследование «российского дискурса» массовой культуры ведется с учетом мирового опыта, представленного двумя группами культурных кодов – универсальных, характеризующих мировой опыт, экстраполируемых в Россию» и «специфических, сформированных или выявленных именно в России в связи с особенностями ее культурной

[5] Густякова Д. Ю. Система изучения репрезентации русской культуры: из опыта работы научной школы // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – Том I. – С. 327–331.

истории, ментальных, аксиологических, социально-психологических, эстетических особенностей» [428, с. 11].

Существенное значение для результативности анализа репрезентации классики в массовой культуре имеют работы Т. Злотниковой, в которых автор на примере театральных постановок, а также произведений популярной литературы системно и всестороннее выявляет классический дискурс современной массовой культуры [383-402]. В центре внимания исследователя – проблема функционирования классического текста в условиях влияния массовой культуры, решение которой можно найти, в частности, с помощью концепта «игры» и концепции «поступка» как отправной точки и средства реализации творческого акта. Например, в сфере театрального творчества поступок представляет собой акцию, которую можно анализировать в междисциплинарном – культурологическом, социокультурном, эстетическом – ключе, выделяя различные виды поступков («поступок-творение нового художественного мира», «поступок-противостояние идеологическому прессингу», «поступок-сохранение традиции», «поступок-эстетизация отклонений», «поступок-кульбит», «поступок-провокация») [389] и классифицируя их по принадлежности к массовой культуре.

Важный и принципиальный момент, на который обращает внимание Т. Злотникова, связан с деятельностью творческой личности в поле массовой культуры. Как видно из предыдущего обзора, традиционно в культурологии массовую культуру рассматривают в критическом ракурсе, признавая ее в первую очередь коммерчески-ориентированной и стандартизированной индустрией культуры и на этом основании отказывая массовой культуре в самой возможности творчества. Однако современная массовая культура предлагает широкое пространство для самореализации творческой личности как в сфере создания новых художественных текстов, так и в сфере нестандартных интерпретаций ранее созданных, в том числе классических, художественных текстов. Т. Злотникова обращает внимание на специфику

творческой деятельности в пространстве массовой культуры: «...творческая личность, работающая в поле массовой культуры, вполне очевидно актуализирует в своей деятельности и личный опыт (воспоминания, ощущения, представления), и влияния извне (социальные, психологические, культурно-бытовые), адресуясь при этом к максимально широкой аудитории, ожидая от нее отклика и надеясь на успех. Даже если не отдает себе в этом отчета, но на бессознательном уровне имеет в виду» [609, с. 42].

В контексте обозначенной в нашем исследовании проблематики были важны исследования таких представителей ярославской культурологической научной школы, как Т. Ерохина [371] и Н. Летина [486]. Ряд трудов Т. Ерохиной посвящен изучению различных аспектов проблемы взаимоотношения классики и массовой культуры (классический культурный текст и массовая культура, творческая личность и массовая культура, проблемы мифа и мифологизации, элитарности и массовости) применительно к такому богатейшему пласту русской историко-культурной традиции, как Серебряный век. В исследованиях Н. Летиной рассмотрены проблемы гендера, рубежности, имиджа, диалога культур, классического образа, включенные в поле влияния массовой культуры. В частности, Н. Летина обозначает проблему перекодирования романтического текста деятелями массовой культуры «при помощи набора узнаваемых романтических штампов, которым попытались придать сентименталистское звучание» [609, с. 201]. На наш взгляд, сам принцип перекодировки культурного текста с «заботой о потребителе» работает в случае переноса любого классического текста в пространство масскульта.

Здесь следует отметить еще один ракурс исследования, проводимого ярославской культурологической научной школой, – социологический. Оттолкнувшись от метафорически яркой идеи кентавр-проблемы, предложенной Ж. Тощенко [661], как методологической основы изучения бинарных (неконфликтных, но очевидно неоднородных) коллизий жизненного мира, научный коллектив применил ее по отношению к массовой

культуре, рассматривая последнюю как амбивалентный и противоречивый культурный феномен, по отношению к которому не работают предвзятые односторонние подходы. С использованием описанной методологической основы был создан «портрет» современной русской массовой культуры [524, с. 492]. Важность данного ракурса для нашего исследования заключается в том, что социологические методики позволяют получить знания об особенностях аудитории, на которую нацелена продукция массовой культуры, а также о специфике процесса распространения и восприятия публикой явлений, детерминированных элитарной и массовой культурой. В ходе анкетирования и параллельно проводимого интервьюирования удалось получить результаты, непосредственно соотносимые с темой нашей работы и репрезентативные в данном контексте.

Во-первых, изучая в 2013[6] и 2014[7] годах провинциальную публику и провинциальную среду, мы обнаружили, что респонденты критически оценивают материальную культуру провинции, в частности, отмечают инфраструктурные и коммуникативные проблемы, например, непонимание местной властью отличия культуры (в широком смысле) от искусства (сфера создания художественных ценностей). Подчеркнем, что деятели художественной культуры в меньшей степени чувствуют профессиональную зависимость от конкретного локуса, чем представители других видов профессиональной деятельности. Репрезентативными оказались и рассуждения респондентов о глобализации, которую опрашиваемые трактовали и в позитивном ключе – расширение культурного пространства и возможностей, – и в негативном ключе – нивелирование культурного своеобразия. По отношению к провинциальной молодежи (одна из выборок социокультурного опроса) на основании соотнесения ответов на вопросы о глобализации и о сети Интернет был сделан вывод о личностной

[6] Густякова Д. Ю. Модель культуры русской провинции: социокультурное исследование в имперсональном и персональном дискурсах // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 3. – Том I. – С. 225–229.

[7] Густякова Д. Ю. Личность в современной российской провинции: приоритеты и перспективы // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Том I. – С. 253–258.

культуротворческой пассивности и включенности ее в массовую культуру в роли объектов внешнего воздействия [485]. В этой связи важно отметить, что все респонденты отмечали девальвацию в современном обществе понятия «элита» и подчеркивали главную роль массовой культуры в процессе формирования современного человека, причем большинство респондентов обращали внимание на приоритет западного вектора культурных (в первую очередь масскультовских) влияний.

Во-вторых, анализ ответов, полученных в 2015–16 годах [524, с. 490–517] на вопрос, к элитарной или к массовой культуре относят респонденты тех или иных, предложенных в анкете, деятелей сферы искусства, показал, что почти все респонденты видят в дирижере В. Гергиеве и певице А. Нетребко представителей элитарной культуры. И, на первый взгляд (некритичный взгляд, привыкший воспринимать клише и доверять стереотипам массовой культуры), кажется, что это, действительно так, однако здесь все не так очевидно. Т. Злотникова рассматривает творчество как границу «между неповторимой личностью и унифицированной массой», преодолевая эту границу «человек массы становится личностью, то есть человеком культуры», однако эта граница проницаема, и «творческая личность имеет опасность сравняться с человеком массы, уподобиться ему, начиная заигрывать с ним» [393], тем самым переходя границу в обратном направлении, возвращаясь из сферы подлинного художественного творчества в пространство массовой культуры.

Массовая аудитория не знает деталей и не вдумывается в них, рассуждая примерно в таком ключе: опера – академический «строгий» жанр классического музыкального искусства, дирижер симфонического оркестра, тем более оперный дирижер, безусловно, представитель элитарной культуры. Между тем, «элитарность» дирижера В. Гергиева не столь однозначна. Например, один из возможных критериев элитарности – принадлежность к элите, так сказать, по праву рождения. В. Гергиев не является потомственным музыкантом, родился в обычной семье советских

интеллигентов, отец – военный, мать – инженер, детство прошло в Осетии. Если говорить об элитарном музыкальном образовании, то в начале были обычные музыкальная школа и училище искусств в городе Орджоникидзе, а уже потом – Ленинградская консерватория. Став в 1996 году художественным руководителем-директором Мариинского театра, В. Гергиев существенно изменил репертуарную политику. Эти новшества нельзя оценивать однозначно: одно из позитивных последствий этих новшеств – возвращение на российскую сцену тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» (2003), одно из негативных – уход из театра лучших примадонн – Г. Горчаковой и Е. Прокиной. Заметим, что В. Гергиев направил деятельность театра, скорее, в коммерческое русло: множество фестивалей (в том числе юбилейных) и гастролей, контракт со звукозаписывающей фирмой Philips, поддержка «режиссерской оперы» – сотрудничество с А. Галибиным, К. Серебренниковым, Д. Черняковым, деятельность Академии молодых певцов по обучению и продвижению (promotion) студентов. Заметим, что самый успешный «проект» Академии – А. Нетребко. Эти и другие действия, предпринятые В. Гергиевым, оказались удачными предпринимательскими ходами, приносящими доход. Неудивительно, что в 2013 году В. Гергиев был признан самым богатым российским музыкантом по версии журнала «Forbes» (с доходом 16,5 миллионов долларов), обогнав таких отечественных поп-музыкантов, как Г. Лепс и С. Михайлов, а в 2015 и в 2016 годах его назвали самым богатым деятелем российской культуры.

Однако, несмотря на известность и успешность дирижера, остается чисто профессиональный вопрос о необычной манере дирижирования В. Гергиева – мелкий, вибрирующий, почти зажатый жест левой руки, нечеткие ауфтакты и ставшая предметом общих разговоров зубочистка вместо дирижерской палочки в правой руке. Есть предположение, что манера саморепрезентации В. Гергиева, как профессиональной (особая манера дирижирования), так и чисто внешней – небрежная небритость, бейсболки (белая – на концерте в Пальмире, синяя – на концерте, посвященном Дню

Победы в 2016 году), – это элементы имиджа, которые позволяют дирижеру, как любому другому деятелю массовой культуры, связанному с шоу-бизнесом, создать себе яркий, узнаваемый, необычный образ на грани эпатажа. Как сказал дирижер П. Коган: «Эпатаж в классическом искусстве губителен. Необходима стопроцентная чистота, как золото высшей пробы» [78]. Поэтому, с нашей точки зрения, безоговорочное отнесение дирижера В. Гергиева к элитарной культуре не вполне правомерно, это есть результат искажения или самообмана вследствие укоренившихся в массовом сознании стереотипных представлений.

Аналогичное заблуждение выявляется и в отношении оперной певицы А. Нетребко: «...рожденная на Кубани и обладающая типично южным темпераментом, откровенным свободолюбием и подчеркнутой склонностью к легкой девиации, решительно не склонная ни в обыденных, ни в сценических проявлениях к изысканности и сдержанности» [524, с. 516], А. Нетребко очевидно слабо вписывается в контекст элитарной культуры. Яркий и нашумевший пример тому – ее манера самопрезентации на оперном гала-концерте, проходившем в 2007 году во Дворце фестивалей в Баден-Бадене (The Opera Gala live in Baden-Baden). А. Нетребко исполняла музыкальный номер, являющийся общепризнанным оперным шлягером, – арию Джудитты из одноименной оперетты Ф. Легара.

Начало презентации было традиционным – концертное серо-голубое с блестками платье в пол, прическа, макияж, роскошный букет роз. Вдруг исполнительница сбросила туфли (как в обыденной повседневной ситуации: пришла домой уставшая и, наконец, избавилась от надоевших за день каблуков, стряхнув их с ног через весь коридор), подхватила, как в процессе мытья пола, юбку и босиком побежала на сцену. Во время исполнения арии А. Нетребко играла («заигрывала») с публикой, бросала цветы мужчинам, бегала вприпрыжку, размахивая юбкой и кружась, по сцене, садилась на авансцену, посылала «воздушные поцелуи», кокетничала с дирижером, обнимала и целовала оркестранта-скрипача. Вдруг в какой-то момент, выйдя

из образа, певица показала публике, что устала и сбила дыхание, это вызывало снисходительно-одобрительный смех в зале. А. Нетребко создавала и поддерживала неформальную атмосферу исполнения номера и, судя по бурным овациям, которые «сорвала» певица, публика (даже, скорее, массовая аудитория) поддержала такое решение номера. Образ Джудитты во многом перекликается с Кармен – испанка, роковая женщина, внушающая мужчинам страсть и причиняющая душевную боль тому, кто ее полюбит. Музыка арии «Meine Lippen, sie küssen so heiß» («Мои губы целуют так горячо») – страстная, чувственная, динамичная и яркая.

Однако сюжет «Джудитты», скорее, оперный, да и жанровые признаки оперы в тексте Ф. Легара тоже присутствуют: психологизм музыкального развития, драматическая напряженность при относительной статике действия, крупные и развернутые по форме номера, кантиленность широких мелодических оборотов при сложной полновесной гармонии, яркие массовые сцены, не трагический, но и не счастливый финал. В контексте созданного Ф. Легаром художественного образа напористый эпатаж и броская темпераментность А. Нетребко выглядели неуместным (в эстетическом плане) диссонансом, фривольной небрежностью, свойственной скорее языку массовой, чем элитарной, культуры.

В ходе социокультурного исследования был выявлен парадокс, заключающийся в том, что факт «работы», то есть служебной деятельности или профессиональной занятости людей в сфере оперного искусства, в глазах «обычного» жителя России делает их принадлежащими к элитарной культуре. Ведь с некритичной точки зрения массовой аудитории, «хороший» (в данном случае успешный, известный, популярный, востребованный) музыкант обладает качественным специальным образованием, прошел длительную профессиональную подготовку, в ходе которой ему привили «хорошие сценические манеры», владеет иностранными языками и глубокими познаниями в такой сложной «элитарной» сфере, как классическая музыка, и в целом является неординарной и выдающейся

творческой личностью. В то время как манера поведения, выбор репертуара, целый ряд личностных проявлений говорят о том, что названные нами представители академического оперного искусства стремятся встроиться в пространство массовой культуры. Но, конечно, певица А. Нетребко неизмеримо больше, чем дирижер В. Гергиев. Таким образом, даже этот небольшой пример показывает, насколько прочно массовая культура превратилась в «среду нашего обитания». Люди мыслят категориями массовой культуры, тяготея к более понятным явлениям, совершая привычные рассуждения.

Здесь важно подчеркнуть, что субъект массового сознания – массовая публика – не является синонимом «низкой», малообразованной, не обладающей развитым эстетическим чувством и вкусом, не имеющей достаточного художественного опыта публики. Массовая аудитория неоднородна в своем составе, в своей покупательной способности и, конечно, в своих ожиданиях. Массовый зритель-слушатель-читатель – это «разная публика, как имеющая опыт восприятия сложных произведений, радующаяся ассоциативной насыщенности текстов и игре ума, – так и неискушенная, простодушно ищущая в детективе закрученную интригу (“кровь”), а в мелодраме обманутую простоту и вознагражденную добродетель (“любовь”) <…> Разная аудитория ждет заигрывания (неискушенная) – и откликается на игру (продвинутая), ищет исключительность (продвинутая) – и радуется узнаваемости, инспирированной архетипичностью (неискушенная)» [524, с. 259–260]. И это именно та публика, с которой пытаются «заигрывать» некоторые из современных режиссеров.

Научная проблематика данной работы не замыкается на вопросах сугубо массовой культуры, а, как уже было отмечено, предполагает непосредственный и широкий спектр вопросов, на которых базируется инновационная междисциплинарная исследовательская концепция, представленная в работе. С нашей точки зрения, принципиальной является

экстраполяция выявленных признаков массовой культуры (в частности, преобладание репродуктивного начала над творчеством, «суррогатность»; актуализация характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность, опирающиеся на физиологизм восприятия «человека массы»; отсутствие стилистической целостности и концептуально-драматургической последовательности режиссерского решения и в целом, тенденции упрощения и агрессии) в сферу изучения репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Необходимую основу для научного осмысления бытования отечественной классики в пространстве масскульта образует выявление таких, например, принципов функционирования массовой культуры, как простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

Представленное далее обоснование логики, принципов и тенденций репрезентации по законам массовой культуры целостного классического произведения искусства включает в себя компаративный анализ отечественного, а также западного (в аспекте его экстраполяции на ситуацию в России) опыта современных постановок русской оперной классики, что позволяет обобщить эстетические и культурологические аспекты изучения взаимодействия современного интерпретатора (режиссера) с классическим (оперным) материалом. Таким образом, в нашем исследовании разработан инновационный интеллектуальный продукт, содержащий материалы, готовые для дальнейшего научного применения в сфере фундаментальных гуманитарных исследований. Также в работе выстроен междисциплинарный научный подход к изучению художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов опыта репрезентации русской классической оперы в пространстве масскульта, учитывающий ряд необходимых теоретико-методологических принципов анализа отечественной оперной классики как симптоматичного и закономерного феномена современной культуры.

1.3. Методология изучения русской классической оперы в контексте современной массовой культуры [8]

Роль современной массовой культуры в судьбе русской оперной классики сложно трактовать однозначно, потому что это и фактор, сдерживающий агрессию современной культуры, это и материал для постмодернистских экспериментов, это и та культурная «планка», которая «тянет» как само классическое произведение, так и публику к определенному уровню. На наш взгляд, одной из основополагающих причин обращения массовой культуры к оперному жанру вообще и к русской оперной классике в частности является зрелищность оперного спектакля в совокупности с общепризнанной художественной ценностью классического оперного текста. Мы утверждаем, что в сфере современной художественной культуры сложилась и явственно функционирует бинарная оппозиция «русская классическая опера» – «современная массовая культура», которая реализуется и находит воплощение в явлении «режиссерской оперы». Подробнее об этом феномене мы скажем далее в контексте дихотомии «глобальное – локальное» как одного из факторов, определяющих парадоксы бытования русской оперной классики в пространстве современной массовой культуры, а здесь лишь обратим внимание на ряд обстоятельств, детерминирующих развитие «режиссерской оперы» в нашей стране. Среди этих обстоятельств назовем, например, «модную» тенденцию модернизации оперных постановок, а также потребность режиссеров в творческой самореализации, общественном и профессиональном признании «любой ценой», конечно, стремление привлечь в оперу массовую публику, тем самым способствуя окупаемости «проекта» и обусловливая трансформацию классического оперного текста через присвоение его массовой культурой.

Настоящий и следующий параграфы посвящены важнейшим аспектам теоретического обоснования подходов к отбору, систематизации и анализу

---

[8] Густякова Д. Ю. Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – Том I. – С. 116–121.

корпуса эмпирического материала, представленного в научных исследованиях автора настоящей рукописи по проблеме существования русской оперной классики в пространстве современной массовой культуры. В данном параграфе мы затронем основные аспекты бытования русской классической оперы в современной российской массовой культуре, а далее обратимся к проблеме репрезентации русской классической оперы в современной западной (европейской и американской) массовой культуре. Изучение бинарной оппозиции «русская классическая опера» – «массовая культура» в контексте российской ситуации, с нашей точки зрения, связано с принципами отторжения отечественной классики в пространстве современной отечественной массовой культуры. Если же брать западную ситуацию, то там, на наш взгляд, наблюдается реализация обратной тенденции, проявляющейся в принципах присвоения русской классики в пространстве европейской и американской массовой культуры. На сегодняшний момент в свете обозначенной проблемы исследования мы видим большой объем эмпирического материала, который достоин изучения в силу своей характерности и самобытности и позволяет выстроить модели репрезентации русской классической оперы в отечественной и зарубежной массовой культуре.

Так, в следующем параграфе на материале западных постановок русской классической оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского в сценических интерпретациях Р. Карсена (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007), С. Херхайма (Нидерландская опера, 2011), А. Бреат (Зальцбургский фестиваль, 2007), А. Жагарса (Латвийская Национальная опера, 2010); оперы «Игрок» С. Прокофьева в постановке Д. Чернякова (Берлинская государственная опера, 2008) – сформулированы принципы бытования оперной классики в условиях глобальных вызовов и локальных запросов современной культуры и выстроена модель присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре.

В данном же параграфе речь идет о работе со сложным и неисследованным эмпирическим материалом, позволяющим сформировать методологию анализа, обобщить принципы функционирования и выстроить модель отторжения русской оперной классики в пространстве современной отечественной массовой культуры. Данные задачи целесообразно решать через призму репрезентативных (в рамках обозначенной проблематики) интерпретаций русской классической оперы, осуществленных в российском оперном театре отечественными режиссерами: «Пиковая дама» П. Чайковского в постановке А. Галибина (Мариинский театр, 1999); «Евгений Онегин» П. Чайковского в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2006); «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке К. Серебренникова (Большой театр, 2011); «Руслан и Людмила» М. Глинки в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2011). Приведенные здесь опыты современных театральных постановок русской оперной классики рассматриваются нами в качестве материала для исследования. Вообще современный художественный процесс предоставляет значительное количество аналогичного материала. При этом важно отметить, что такого рода материал почти не подвергается научной рефлексии, что подтверждается, в частности, отсутствием в современной культурологии научных работ, посвященных проблеме представленности русской классики в современной массовой культуре. Это обстоятельство свидетельствует о новизне выбранного нами направления исследования и обосновывает его актуальность: формирование междисциплинарной научной концепции изучения художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов опыта репрезентации русской классики в пространстве массовой культуры.

Подчеркнем, что все выявленные и собранные в настоящем параграфе образцы оперных спектаклей так же, как и постановки, рассмотренные в следующем параграфе, базируются на универсальных приемах современной «нетрадиционной» режиссерской трактовки классической оперы. Только сейчас исследовательский модус развернут в сторону

аргументации принципов отторжения русской классики в современной отечественной массовой культуре. Собственно, отторжение русской оперной классики может проявляться через такие грани отношения интерпретатора к классике, как, например, недовольство, разочарование, протест, отрицание (вплоть до нигилизма). Характерно, что признаки всех указанных личностных позиций в большей или меньшей степени угадываются в любом из называемых нами далее принципов отторжения русской оперной классики в современном пространстве отечественного масскульта. Среди принципов отторжения русской классики в российской массовой культуре мы выделяем и далее обосновываем, во-первых, спекулятивный дискурс классической оперы через актуализацию признаков массовой культуры; во-вторых, анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры; в-третьих, принцип дихотомии «интерпретатор – автор» в горизонте русской классической оперы; в-четвертых, принцип репрезентации русской оперной классики в культурном поле повседневности. Обозначенный подход учитывает основные характеристики оперы как синтетического жанра: музыкальную драматургию, диалогичность интерпретационных процессов, сценическую условность, вокальную интонацию.

Актуальный для культурологии научный спектр нашего исследования репрезентации русской классики в отечественной массовой культуре, связанный с реализацией принципов отторжения и присвоения классики, включает формирование теоретико-методологической базы исследования, связанной с обоснованием содержательных характеристик, а также эстетически и культурологически ориентированной интеграцией таких понятий и явлений, как «художественная культура», «массовая культура», «русская классика», «глобализация», «повседневность», «постмодернизм», «искусство», «музыка», «театр», «опера», «элитарный жанр», «синтетический жанр», «автор», «композитор», «дирижер», «авторская концепция», «творчество», «интерпретация», «репрезентация», «режиссура»,

«режиссерская опера», «либретто», «сюжет», «драматургия», «сценография», «стиль», «эклектика». Указанные понятия и явления очерчивают теоретические грани исследования и формируют методологию анализа репрезентации русской классической оперы в современной российской массовой культуре. Выше, в параграфе 1.2., мы выявили основные и актуальные для нашей проблемы аспекты массовой культуры, рассмотренной в научно-историческом дискурсе. В данном параграфе считаем необходимым детализировать основные методологические направления, раскрывающие ключевые для нашего исследования стороны выявленной проблемы.

Как отмечалось выше, одним из маркирующих признаков массовой культуры является присвоение и эксплуатация классических художественных образцов. Существенное значение в контексте исследования приобретают вопросы, раскрывающие различные научные векторы осмысления творчества как процесса и классики как результата творческого процесса: первый вектор направлен на всестороннюю разработку классики как научной категории (М. Бахтин, Н. Бердяев, Г. Гадамер, Г. Гегель, Д. Дидро, Т. Злотникова, М. Каган, И. Кант, А. Лосев, Ю. Лотман, М. Мамардашвили, Ф. Шеллинг, Д. Юм), второй вектор нацелен в сторону культурологического и искусствоведческого анализа различных проблем интерпретации классики (Т. Адорно, В. Асмус, В. Бехтерев, В. Библер, Л. Гуревич, Д. Дидро, Т. Злотникова, П. Пави, В. Франкл, Э. Фромм), и, наконец, третий исследовательский вектор связан с существенными для нашего исследования вопросами, связанными с деятельностью творческой личности в социокультурных, эстетических, психологических аспектах (А. Арто, Р. Барт, М. Бахтин, Н. Бердяев, Э. Берн, Е. Быстрицкий, Л. Выготский, А. Зись, Т. Злотникова, В. Кемеров, И. Кон, А. Лазурский, А. Леонтьев, Ц. Ломброзо, А. Моль, Ф. Ницше, А. Потебня, И. Резвицкий, П. Симонов, В. Соловьев, П. Тейяр де Шарден, Ю. Тынянов, П. Флоренский, В. Франкл, З. Фрейд, Э. Фромм, Й. Хейзинга, Т. Шибутани, У. Эко, К. Юнг).

Важнейший аспект методологии исследования нацелен на выявление эстетической и историко-культурной специфики оперной классики, в первую очередь отечественной. Синтетическая природа оперного жанра обусловливает тематически широкий круг теоретических вопросов, раскрывающих обозначенную специфику. Отечественный историко-культурный ракурс теоретических разработок мировой художественной классики, в том числе изучение оперного жанра, находит отражение в фундаментальных музыковедческих научных трудах (Б. Асафьев, Л. Корабельникова, Т. Левая, Т. Ливанова, Н. Мышьякова, Л. Никитина, В. Протопопов, Л. Рапацкая, Р. Роллан, А. Сохор, Г. Стернин, В. Цуккерман), а также в исследованиях, посвященных исследованиям собственно русской оперной классики (А. Альшванг, Б. Аншаков, Н. Аршинова, Б. Асафьев, И. Балашша, М. Бонфельд, А. Гозенпуд, Г. Головинский, Л. Красинская, Г. Кулешова, Г. Ларош, Т. Ливанова, В. Мартынов, Е. Орлова, А. Парин, В. Протопопов, А. Рабинович, Е. Ручьевская, А. Серов, И. Соллертинский, А. Соловцов, В. Стасов, В. Ферман, Н. Финдейзен, А. Шольп, Н. Шумская, В. Яковлев, Б. Ярустовский).

Для понимания различных аспектов оперной драматургии в целом и проблемы интерпретации в опере произведений литературы, в частности, важны работы, как искусствоведов (музыковедов, театроведов), так и режиссеров (Е. Акулов, Б. Аншаков, Б. Асафьев, Е. Берлянд-Черная, П. Вайдман, В. Ванслов, В. Волькенштейн, С. Денисенко, М. Друскин, Г. Иванченко, Г. Кулешова, В. Мейерхольд, Б. Покровский, И. Соллертинский, К. Станиславский, В. Ферман, А. Цукер, Б. Ярустовский).

Хотя многие работы, составившие искусствоведческий фундамент исследования, опубликованы достаточно давно, актуальность их важнейших положений не утрачена и теперь. Например, М. Друскин, обращаясь к вопросам музыкальной драматургии оперы [362] анализирует оперные формы в контексте тех драматургических функций, которые они выполняют. Существенное место в исследовании М. Друскина занимает глубокий анализ

взаимодействия компонентов синтеза, образующего оперный текст как феномен художественной культуры. Также для методологии настоящего исследования важно обращение автора к словесному тексту оперы, объединяющему в себе ряд общих черт «речевой» и «музыкальной» драмы (по терминологии М. Друскина) как изначально самостоятельных феноменов, объединенных в оперном синтезе. Б. Ярустовский, изучая специфику драматургии собственно русской оперной классики [773], реализует аналитический охват серьезного объема фактического материала, а также дает авторское обоснование общеэстетических и конкретно-эмпирических принципов создания и функционирования русской классической оперы как самобытного феномена художественной культуры.

Приходится констатировать, в музыкознании сложилась традиция ограничиваться краткими сведениями об оперном либретто. Если же интерес исследователя (а чаще критика) привлекает собственно вербальный текст, тогда обнаруживается тенденция анализировать оперное либретто как самостоятельный феномен, вне целостного музыкального произведения, при этом, в первую очередь, обращать внимание на текстовые и смысловые отступления от первоисточника (чаще литературного), и на этом основании утверждать художественную несостоятельность оперного либретто. Зачастую данный подход реализуется в исследованиях русских классических опер, базирующихся на сюжетах литературных произведений, наделенных общепризнанной художественной ценностью. Однако в русле искусствоведческого направления, лежащего на стыке музыковедения и литературоведения, – либреттологии – формируются и отрабатываются на конкретном оперном материале основы оценки оперных либретто, которые способствуют преодолению односторонних оценок данного художественного феномена.

Как пример глубокого собственно музыковедческого анализа оперных текстов можно назвать исследования Е. Ручьевской, посвященные конкретным классическим операм [613], где автор, не отрицая синтетичность

оперного спектакля, обосновывает неравноправность составляющих оперы при безусловном главенстве музыки. Также автор делает аргументированное утверждение, что принципиальное первенство именно музыкальных средств художественной выразительности в произведении синтетического жанра обусловливает принадлежность оперы к музыке как виду искусства.

В свете того, что историко-культурный дискурс оперы как музыкального жанра имеет более глубокую традицию фундаментального научного осмысления, чем социокультурный анализ бытования оперной классики в театре, одной из существенных методологических основ нашего исследования, акцентирующих его новизну и актуальность, становится междисциплинарный – культурологический, искусствоведческий, эстетический – анализ опыта современных театральных постановок классической оперы. Изучение эстетических особенностей репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры требует научного рассмотрения конкретных спектаклей, исследования взглядов на данную проблему режиссеров и дирижеров, осуществляющих нетрадиционные оперные постановки, а также обращения к современной театральной критике. Отметим, что опыт современных театральных постановок оперной классики в научном дискурсе представлен незначительно. В основном приходится обращаться к критической практике и аналитике, представленной в соответствующих публикациях. Также в распоряжении исследователя имеются обычно содержащиеся в интервью примеры самоанализа создателей и участников спектаклей – режиссеров-постановщиков, дирижеров, исполнителей.

Как уже отмечалось выше, постановки оперной классики, реализованные в логике массовой культуры, привлекают внимание общественности и журналистов, появляется значительное количество критических публикаций, анализ которых помогает уточнить тенденции, характерные для развития современной практики оперных постановок. Кроме того, многие художники, чья творческая деятельность, так или иначе,

связана с культурным полем русской оперы (например, В. Ашкенази, Д. Белянушкин, Д. Бертман, А. Ведерников, Г. Вишневская, А. Галибин, В. Гергиев, В. Дашкевич, Л. Десятников, Л. Додин, Р. Карсен, В. Мартынов, Е. Нестеренко, К. Серебренников, А. Титель, М. Фихтенгольц, Д. Черняков), открыто выражают в интервью свои взгляды на современный художественный процесс, обосновывают мотивацию выбора направления своей творческой деятельности.

В своей исследовательской концепции мы принимаем во внимание необходимость экстраполяции признаков массовой культуры (тенденция к упрощению и демократизации всех сфер культуры; парадоксальная интеграция агрессии и толерантности в социокультурной сфере; тиражируемость, вторичность и эклектичность продукции массовой культуры; склонность «человека массы» к проявлениям эмоциональной лабильности и импульсивного – скорее рефлективного, чем рефлексивного – восприятия) в сферу изучения репрезентации русской классической оперы в пространстве современной массовой культуры. Подчеркнем, что при решении обозначенной проблемы учитываются также функциональные характеристики массовой культуры: простота, доступность, удобство восприятия, необременительность и привычность [399, с. 237].

На наш взгляд, один из самых актуальных для культурологии вопросов, связанных с решением проблемы функционирования бинарной оппозиции «русская классическая опера» – «массовая культура», – это верификация и изучение современного опыта репрезентации отечественной классики в массовой культуре, которые должны учитывать уникальность проблематики отечественного материала (классическая опера и постановочная деятельность), компаративно освещать западную ситуацию, а также учитывать парадоксальность функционирования элитарного жанра в логике массовой культуры. Отметим, что опыт современных театральных постановок оперной классики мало представлен в научном дискурсе и чаще сводится к критическим эмпириям и интервью с режиссерами-

постановщиками. Анализируя примеры интерпретации русской оперной классики, реализованные в российских театрах, следует подчеркнуть, что в современной отечественной ситуации речь идет именно о формировании модели отторжения русской классики, заявляющей о себе как на уровне культуры повседневности, так и на уровне художественной культуры.

На стыке культуры повседневности и массовой культуры отторжение классики происходит посредством индустрии моды, коммерциализации классической музыки, количественного преобладания «развлекающегося слушателя» (термин Т. Адорно). Как было сказано выше, мода непостоянна и изменчива, ее ценности инструментальные и кратковременные. Разумеется, это противоречит важнейшим характеристикам классики, которая являет собой вечные и непреходящие культурные «самоценности». Также мы специально подчеркнули, что понятия «классика» и «мода» плохо совместимы друг с другом, но парадокс современной социокультурной ситуации заключается в том, что значение «модности» часто оказывается основополагающим в сфере взаимодействия современной публики и классической музыки. «Развлекающийся слушатель» делает выбор на рынке массовой музыкальной культуры, руководствуясь, в частности, критерием «модно – не модно», и выбор его в зависимости от потребностей может остановиться как на легкой поп-музыке, так и на популярной классике.

Инновационный и парадоксальный ракурс обозначенной проблемы также обусловлен тем, что значительная роль в формировании нового культурного поля взаимодействия классического искусства и массовой культуры приобретена сегодня средствами массовой информации и новыми информационными технологиями. Таким образом, осуществляется уникальный, по сравнению с прежними эпохами, опыт опосредованного восприятия оперного спектакля через телевидение, видеозаписи, Интернет. Данное обстоятельство, с одной стороны, может быть оценено позитивно,

ибо способствует приобщению широкой публики к мировой оперной классике, но, с другой стороны, должно быть оценено и негативно, ибо эту классику обедняет, придавая ей усредненное качество, что связано с переводом классики на язык технических средств ретрансляции. Отсюда следует, что изучению подлежит не только опыт театральной интерпретации классической оперы, но и опыт репрезентации музыкальной классики в культурном поле повседневной жизни современного уже не просто слушателя и зрителя, но потребителя.

В оперном жанре тенденция присвоения классики массовой культурой явственно прослеживается, когда современные оперные деятели в погоне за зрителем подвергают оперную классику нетрадиционной, читай, скандальной и провокационной трактовке («режиссерская опера»), причем, чем оригинальнее интерпретация, тем больше зрителей и тем больше коммерческий успех. Парадокс здесь состоит в том, что такого рода присвоение классики массовой культурой фактически подразумевает ее отторжение, то есть отрицание и неприятие в пространстве массовой культуры того основного качества, которое имманентно классическому произведению, – его самоценности.

В сфере художественной культуры и современного художественного процесса отторжение классики, как правило, связано с протестом против традиций, проявляющимся, во-первых, в историко-культурном контексте в форме протеста против «советских оперных традиций», против классики как части государственной идеологии, и, во-вторых, в контексте актуальной социокультурной ситуации в форме протеста против оперы как символа элитарной культуры, как сферы экспертного знания, требующего серьезной подготовки акта восприятия. В конечном счете, этот протест реализуется в отрицании классики как сакральной сферы, недоступной непосвященным, неизменной и неприкосновенной. В контексте классической оперы акт «десакрализации» практически всегда связан с интерпретационной деятельностью, вследствие которой классическое произведение одаривает

интерпретатора частью своей славы и общественного признания, при этом жертвуя своей целостностью и аутентичностью. Подобные художественные акции всегда социально детерминированы, то есть имеют целью получение общественного отклика.

В контексте обозначенной в параграфе проблематики можно отметить два основных направления деятельности современного российского музыкального театра, ориентированного на освежение и оживление творческого процесса. Во-первых, обновление оперного репертуара как отражение нового лица отдельного музыкально-театрального коллектива. Во-вторых, обновление оперных постановок как отражение режиссерских, дирижерских, артистических исканий. Современный российский музыкальный театр чаще осуществляет обновление оперных постановок. Думаем, что данная практика обусловлена в первую очередь стремлением реализовать режиссерские амбиции, завоевать нового зрителя и, в конечном счете, стремлением массовой культуры «присвоить» классический оперный текст, отторгая его композиторскую аутентичность, статус классики и жанровую специфику. На основе анализа отечественных оперных постановок были выявлены четыре основных принципа отторжения русской классики в отечественной массовой культуре.

Спекулятивный дискурс классической оперы через актуализацию признаков массовой культуры был рассмотрен на примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в сценической версии режиссера А. Галибина (Санкт-Петербург, Мариинский театр, 1999)[9]. Контекст массовой культуры в спектакле проявляется через тенденцию к внешней эффектности и зрелищности, а также посредством создания иллюстративного визуального ряда, что демонстрирует стремление сделать спектакль ярким, динамичным, привлекательным и нескучным для публики.

[9] Подробнее об опере П. Чайковского «Пиковая дама» в постановке А. Галибина (Санкт-Петербург, Мариинский театр, 1999) см. в параграфе 2.4.

Использование множества растиражированных приемов и клише, моментов заигрывания с публикой подтверждает масскультовский дискурс данного спектакля. К признакам функционирования массовой культуры относятся перевод классики в русло прагматизма, следовательно, «упрощение» первоначального замысла, а также небрежность, раздробленность, непоследовательность, прямолинейность интерпретации классического образца. Указанные качества обнаруживаются в исследуемой постановке «Пиковой дамы», что свидетельствует о ее сознательном включении в пространство массовой культуры.

Можно утверждать, что в спектакле отсутствует целостность решения – режиссер будто сомневается в концепции спектакля: либо символизм, либо романтизм, либо бытовой психологизм, либо их совмещение на разных уровнях. Спектакль дробится, превращаясь в мозаику, микст, удобный для восприятия массовой аудитории, но далекий от возможности раскрытия содержания оперы.

Анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры в постановке Д. Черняковым оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (Москва, ГАБТ, 2006)[10] проявляется не столько благодаря приему «актуализации» («осовременивания», модернизации действия), сколько посредством эклектики как основного приема. Смешение в постановке разнородных признаков времени свидетельствует, скорее, об анахронизме как любом смещении во времени. Таким образом, именно эклектика стала смыслообразующей особенностью спектакля и основой реализации принципа анахронизма: эклектичностью и, следовательно, анахронистичностью отличается сценографическое прочтение «деревенских» сцен спектакля; эстетически не оправданная эклектика отличает игру актеров.

[10] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Москва, Большой театр, 2006) см. в параграфе 3.1.

В постановке также использованы сценические приемы, непосредственно заимствованные из жанров массовой культуры. Посредством гэгов создается эффект пародийности, клоунады, что в лирической опере выглядит неорганично и соответствует анализируемому принципу отторжения классики, публику как бы призывают поиздеваться, поглумиться над элитарными условностями монументального жанра. Дискурс массовой культуры в постановке проявляется не только через временные сдвиги, но и через смещение хронотопа действия в целом, посредством культурного билингвизма, призванного облегчить процесс восприятия России представителями западной культуры.

Таким образом, анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры в данной постановке проявляется в наполнении всех уровней визуального пласта постановки эклектичным сочетанием узнаваемых культурных формул и моделей; в низведении музыкальной составляющей оперы до уровня трека; в прямой эксплуатации приемов массовой культуры; в стремлении создать коммерческий продукт, привлекательный для максимально широкой целевой аудитории.

Дихотомия «интерпретатор – автор» в горизонте русской классической оперы: «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке К. Серебренникова (Москва, ГАБТ, 2011)[11]. Жанровая специфика оперы-сказки определила ее композиционно-драматургическое решение: непрерывное развитие, система тематических комплексов, следование принципам концентричности и условности. Сатирическая направленность обусловила особую многоплановую драматургию оперы: в музыкальных характеристиках персонажей преодолевается иллюстративная однозначность, мелодические цитирования сменяются стилистическими, создается образно-стилевая многоплановость, выстраиваются амбивалентные композиционные планы.

[11] Подробнее об опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в постановке К. Серебренникова (Москва, Большой театр, 2011) см. в параграфе 4.3.

Режиссер К. Серебренников отторгает композиторскую жанровую концепцию: двигаясь в направлении «актуализации» классики, он делает акцент на политической сатире, уходит от полижанровой и полистилистической структуры текста. Сказочная условность и полисемантичность исчезают, появляется конкретика, на сцене в рамках актуального исторического бытия существуют отдельные архетипы, вырванные из топоса волшебной сказки. Постановка тяготеет к современному киножанру антиутопии с элементами черной комедии, то есть к зрелищно-развлекательным жанрам современной массовой культуры. При сценической реализации агрессивного режиссерского «креатива» органичное сочетание с композиторским текстом оперы исключено, поэтому можем, ссылаясь на Р. Барта, констатировать «смерть автора».

Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности на примере оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова (Москва, ГАБТ, 2011)[12]. Повседневность – пространство функционирования массовой культуры. «Втягивая» оперную классику в поле своего влияния, массовая культура тем самым вводит классическую оперу и в пространство повседневной культуры. Репрезентация оперной классики в культурном поле повседневности реализуется на двух уровнях. Уровень профессиональной, специализированной культуры – «экспертный» (постановщики и исполнители, профессиональные критики). Уровень, опирающийся на обыденную сферу культуры, на повседневность, – «профанный». Сюда следует отнести обсуждение оперных постановок публикой, а также репрезентации оперных событий в СМИ (анонсы, репортажи и интервью). При анализе второго уровня принцип отторжения классики выявляется как отрицание «классичности» оперы «Руслан и Людмила» и как ее извлечение

[12] Подробнее об опере М. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова (Москва, Большой театр, 2011) см. в параграфе 4.1.

из пространства классической культуры с целью ассимиляции и инкорпорации данного произведения в сферу массовой культуры.

Подчеркнем, что все рассмотренные постановки, осуществляемые в русле отторжения русской классики в отечественной массовой культуре, базируются на следующих приемах современной «нетрадиционной» режиссерской трактовки классической оперы: недоверчиво-критическое отношение к качеству текста; привнесение в текст новых трактовок сюжета и мотивов действий персонажей; использование в театре выразительных средств киноискусства; насильственное внедрение чужеродных интертекстуальных элементов в текст классического произведения; спекулятивная «актуализация» действия; эпатаж, скандал и провокация как основа и мотив интерпретационного решения. Обозначенные приемы были выявлены нами в ходе исследования и могут рассматриваться в качестве универсальных приемов репрезентации классической русской оперы в пространстве современной массовой культуры.

1.4. Глобальное и локальное в судьбе русской оперной классики[13]

В современном культурном процессе, на наш взгляд, наблюдается парадоксальная ситуация, связанная с действием бинарной оппозиции «присвоение» – «отторжение» русской классической оперы в пространстве массовой культуры: акт отторжения русской оперной классики в российской массовой культуре, о котором речь шла в предыдущем параграфе рукописи, фактически становится актом присвоения русской оперной классики в зарубежной массовой культуре.

Такое присвоение русской классической оперы в западной массовой культуре происходит через перекодирование художественного текста, то есть посредством процедуры преобразования знаков одной знаковой системы в знаки другой знаковой системы. В данном случае под знаковыми

[13] Густякова Д. Ю. Принципы присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – Том I. – С. 194–200.

системами мы подразумеваем русский и западный (европейский, американский) культурные коды (включая коды как художественной, так и массовой культуры), которые реализуются в ходе театральных постановок русской оперной классики. Зачастую современные режиссеры при постановке русской классической оперы в западных театрах, производят перекодировку классического текста в двух системах координат: в пространстве – как перемещение на новую культурную «почву» – и во времени – как изменение темпорально-исторических характеристик действия. Изменение пространственных характеристик художественного текста происходит посредством «перевода» русского классического текста на язык «Другого». При трансформации временных характеристик действие чаще всего «актуализируется», то есть переносится в более позднее время, приближается или совпадает с настоящим временем, таким образом происходит адаптация текста к восприятию современным человеком. Однако отказ от историко-культурной специфики текста обычно влечет за собой культурную унификацию произведения русской оперной классики.

Процесс унификации вообще характерен для современной массовой культуры, существующей в контексте актуальных глобализационных процессов. По мнению И. Кондакова, «глобалитет культуры» как некая совокупность всеобщих и всемирных универсалий реализуется через «совокупные достижения национального культурно-цивилизационного развития», которые получают «всемирно-историческое значение и мировое влияние, то есть становятся неотъемлемой частью (достоянием) мировой культуры и в этом качестве признаются не только самими этими культурами, но и другими членами мирового сообщества» [441, с. 209]. Глобализация – это объективный и закономерный процесс модернизационного развития, одно из неотъемлемых качеств современной культуры, которое в своем позитивном действии способствует культурному обмену и взаимообогащению. Вместе с тем глобализация тесно связана с массовой культурой, одно из качеств которой – космополитичность, позволяющая ей

приспособиться к любым локальным культурным особенностям, включая эстетический вкус и художественные предпочтения людей. И сама массовая культура через средства массовой информации и коммуникации, через институты пропаганды и моды управляет вкусами и идеалами, трансформируя их (порой очень быстро) в интересах продвижения создаваемой продукции. Таким образом, глобализация через механизмы массовой культуры способствует культурной унификации и, в том числе, стандартизации моделей социокультурной идентификации, меняя их на «суррогаты» (В. Вейдле) – символы и ценности глобальной массовой культуры. Сегодня массовая культура сама по себе есть функция, зависящая от глобализационного дискурса и подвергающаяся трансформациям по мере его изменений, поэтому все тенденции массовой культуры, в том числе, в сфере репрезентации русской оперной классики, есть проявление влияния глобализации.

На первый взгляд, произвольность интерпретации и режиссерский диктат в современных (как отечественных, так и зарубежных) постановках русской классической оперы проявляются только в визуальной составляющей спектакля. «Режиссерская опера» – визуальный феномен, реализуемый в первую очередь на уровне сценической, театральной репрезентации произведения: режиссерской и актерской интерпретации, художественного и сценографического решения. При этом аудиальный уровень произведения почти всегда аутентичен, исполнен в соответствии с партитурой и зачастую в высшей степени качественно. Таким образом, мы не столько слушаем, сколько смотрим «режиссерскую оперу», именно зрелище, шоу является ее неотъемлемой частью и прочно связывает данный феномен с массовой культурой. Несмотря на то, что «режиссерская опера» – это в первую очередь визуальная трактовка произведения, однако включенность классики в «contemporary art-пространство», влияние постмодернизма, инверсия ролей композитора и исполнителя/интерпретатора, экспансия массовой культуры

и глобализационных процессов на территорию «высокой» художественной культуры – являются факторами, оказывающими комплексное воздействие на все пласты классического оперного текста. Присутствие обозначенных факторов в репрезентации русской классической оперы влечет за собой существенные отступления от композиторской концепции и построение «перпендикуляров» к таким определяющим структурным элементам оперного целого, как музыкальная драматургия, стилистические особенности и внутрижанровая специфика произведения.

С феноменом «режиссерской оперы» мы связываем локальные влияния на судьбу русской оперной классики, подразумевая, вслед за Т. Злотниковой [393], под термином «локальное» личностные режиссерские творческие акции. В настоящее время под «режиссерской оперой» принято понимать подчеркнуто радикальную и оригинальную трактовку классического оперного произведения. В таком ключе объясняет это понятие музыкальный журналист, начальник международного отдела и заведующий литературной частью Московского театра Новая Опера им. Е. Колобова М. Сегельман: «режиссерская опера» – это когда «какой-то режиссер-постановщик берет абсолютно классическое сочинение и ставит его в каком-то контексте, который совершенно отрицает оригинал» [131]. Анализируя данный феномен, музыкальный журналист связывает проблему «режиссерской оперы» с противоположными точками зрения на утверждение, что классическая опера «не должна быть осовременена, потому что это убивает музыку, <…> убивает жанр как таковой», и соглашается с этим тезисом как зритель, но готов его оспаривать как специалист, перед которым встает вопрос «кто судит?». Насколько правомерно при решении проблемы современной оперной режиссуры отталкиваться от мнения зрителя, «средней публики», которая зачастую придерживается традиционалистских взглядов на классику, а потому тормозит прогресс, препятствует инновациям. Таким образом, оценка нетрадиционной режиссерской трактовки классической оперы практически всегда дается с субъективных позиций посредством

ответа на вопрос «это органично или не органично?» [131]. Причем правомерность того или иного ответа на этот вопрос надо определять в каждом конкретном случае, отдельно анализируя подобное проявление современной режиссуры в опере.

Именно «режиссерская опера», совершая акт отторжения русской оперной классики в отечественной массовой культуре (о чем пойдет речь в следующем параграфе рукописи), в зарубежной массовой культуре фактически реализует акт её присвоения, причем используя почти аналогичные приемы, адаптирует текст к восприятию инокультурной публикой. Зачастую режиссеры, следуя путем отказа от историко-культурной специфики классического оперного текста, ведут русскую оперу в направлении глобализационных процессов, унифицируя художественный образ, упрощая его до сюжетной формулы, типологической модели. Стандартизация – это еще одно последствие воздействия современного режиссерского театра на классическое оперное произведение. Причем стандартизация осуществляется не столько на идейно-смысловом уровне, лежащем в основе режиссерских трактовок и концепций, сколько на утилитарно-прагматическом уровне реализации этих трактовок и концепций. Здесь подразумеваются те принципы репрезентации русской оперной классики в современном культурном поле, которые вводят факты «режиссерской оперы» в пространство массовой культуры: скандальность, провокационность, зрелищность, эклектичность, китчевость.

Оценить последствия воздействия на русскую оперную классику западного режиссерского театра позволит учет жанровых особенностей, определяющих специфику русской классической оперы. Не подлежит сомнению, что русская классическая опера аналогично всей русской культуре XIX века формировалась под существенным влиянием литературы как центра духовной жизни общества. Литературоцентризм русской классической оперы в значительной степени обусловил ее внутрижанровую структуру, где основной определяющей и своеобразным «маркером жанра»

стала поэтика родов литературы – эпоса, лирики и драмы. Потом на эту основу наложились индивидуальные характеристики, связанные с авторским жанровым самоопределением, что зачастую отмечалось композитором в партитуре: «отечественная героико-трагическая опера», «народная музыкальная драма», «комико-фантастическая опера», «лирические сцены», «драматические сцены», «осенняя сказочка», «быль-колядка», «опера-былина», «волшебная опера-балет», «небылица в лицах».

Отсюда следует еще одна важная особенность русской классической оперы – зависимость композиционной структуры произведения от его жанровой специфики. Например, в исследовании О. Комарницкой отмечено, что русская драматическая опера XIX века (в частности, произведения П. Чайковского, М. Мусоргского) на уровне композиции целого тяготеет к индивидуализации, уникальности, единичности, несмотря на схожесть некоторых типичных свойств драматургии, которым композиторы следовали в своих произведениях. Русские эпические (включая сказочные) оперы, напротив, стремятся к некоей композиционной норме. Композиторы М. Глинка, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков в своих операх, как эпических («Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Садко»), так и сказочных («Сказка о царе Салтане», «Снегурочка», «Золотой петушок»), реализовывали общие музыкально-драматургические приемы лейттематизма, концентричности, утроения (в сказках), фактически следуя «единому художественному канону» [433] на уровне композиции целого.

На основе анализа недавно осуществленных зарубежных постановок произведений русской классической оперы, особенно ярко демонстрирующих обнаруженную нами тенденцию, были выявлены модели интерпретационной деятельности режиссеров, которые, в частности, можно рассматривать как принципы присвоения и репрезентации русской классики в зарубежной массовой культуре.

Одна из характерных и особенно широко нашедших воплощение моделей взаимодействия русской классики и американской массовой

культуры видится нам у режиссера Р. Карсена в обновленной постановке оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (Метрополитен-опера, 2007 год)[14]. На наш взгляд, выбор для постановки именно этой классической оперы обусловлен не только качеством, известностью и общепризнанностью произведения, но и его жанром. «Евгений Онегин» – это лирико-психологическая опера, «лирические сцены». Вследствие жанровой специфики данного опуса П. Чайковского, его музыкальная драматургия и сюжетная коллизия строятся вокруг общечеловеческих чувств, страстей, эмоций, переживаний, которые не «привязаны» к специфике какой-то конкретной культуры, универсальны и обобщенны, а потому понятны и доступны представителям инокультурной среды.

В основе выявленной и обоснованной нами интерпретационной модели прослеживаются два структурных уровня аккомодации русской классики к американской массовой культуре. Первый уровень (визуальный) связан с одной из важнейших задач массовой культуры – удовлетворять запросам, в данном случае не только публики, но и спонсоров-попечителей Метрополитен-опера. В соответствии с общественным запросом режиссер показывает классику в традиционной интерпретации: красивая картинка сопровождается первоклассным «саундтреком» – сладкозвучной мелодией в качественном вокально-инструментальном исполнении. Полагаем, что именно поэтому постановщики отходят от современной тенденции «актуализации» оперной классики и формируют иллюстративный ряд по отношению к коду памяти, к архетипам, совмещая в нем признаки русской и американской культуры. В качестве знаков России назовем условные «березы» (тонкие длинные стволы без веток и листьев) и условные «крестьяне» (не претендующий на какую бы то ни было внешнюю достоверность интернационал рас и этносов). Из многочисленных признаков американской культуры специально отметим два: во-первых, типичный

[14] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Р. Карсена (Нью-Йорк, Метрополитен-опера, 2007) см. в параграфе 3.2.

американский масскультовский ход – акцентирование семейных ценностей (например, на балу в доме Лариных присутствуют дети, в России это было бы невозможно); во-вторых, следы национальной художественной традиции – в американской драматургии много пьес, в которых действие происходит «в саду», прежде всего, «Все в саду» Э. Олби (первые три картины оперы происходят «на пленэре», среди листьев).

Второй уровень – жанровый. Рассматриваемое постановочное решение фактически «уводит» лирико-психологическую оперу в жанр мелодрамы. В стилистике постановки усматриваются параллели с английским дамским любовным романом XIX века (Д. Остен, Ш. Бронте), что закономерно, ведь для американцев английская культура XIX века, из которой они выращивали свою отсутствующую аристократию, всегда являлась привычным ориентиром, а русские помещики и дворяне – в принципе непонятны. Этим, вероятно, и обусловлен усредненный масскультовский подход к театральной интерпретации русской классической оперы.

Рассматривая современную социокультурную ситуацию, в целом можем утверждать, что посредством нетрадиционной режиссерской трактовки возникает компромисс классической оперы с возможностями и восприятием публики. У современного человека возрос темп жизни, люди привыкли существовать в интенсивном (даже агрессивном) информационном поле, у более молодых людей восприятие осуществляется посредством так называемого «клипового мышления», – таким образом, классическое оперное произведение, включаясь в пространство массовой культуры и трансформируясь в явление «режиссерской оперы», приспосабливается к особенностям современной публики. В этих условиях именно игра с такими присущими ей качествами, как желанность и эмоциональная приподнятость, импровизационность и предсказуемость, свобода и творчество в рамках игровых правил (есть границы, очерчивающие безопасное пространство), – становится актуальным и чрезвычайно востребованным видом деятельности.

Модель игры с оперной классикой была реализована режиссером Д. Черняковым в «Игроке» С. Прокофьева (Берлинская национальная опера, 2008 год)[15]. Особенность самого произведения заключается в том, что эта опера, являясь классикой, не имеет того театрального «шлейфа», который есть, например, у «Евгения Онегина». Вероятно, поэтому игра со временем не вызывает неприятия и отторжения, а динамические изменения композиторской концептуально-драматургической основы выглядят логично. Режиссер, перенося действие оперы «Игрок» в наше время, оставляет лишь канву, формулу сюжета, выдвигает на передний план вневременные темы. Массовая культура уверенно базируется на «плацдарме» вечных тем, потому любые элементы приближения к современности на визуальном уровне постановки текста классической оперы «Игрок» воспринимаются достаточно спокойно. Игра с пространством реализуется в постановке посредством технически сложного сценографического решения с раздвижными плоскостями: анфилада комнат, которые то закрыты от зрителя, то в нужный момент выдвигаются и становятся видимыми. Такое решение вызывает ассоциации даже не с кинематографическим монтажом и комбинированными съемками, а с современным телевидением, точнее с жанром «реалити-шоу». В результате классическая опера перемещается из культурного контекста, в котором она функционировала как элитарный жанр, в культурное поле повседневной жизни современного потребителя. Еще один игровой аспект этой постановки связан с игрой актеров: режиссер подробно работает с исполнителями, последовательно утверждая абсурдистскую стилистику спектакля. Здесь возникает новая проблема «режиссерской оперы» – профессионально-техническая, связанная с физиологией артиста, который должен не только исполнять драматическую роль, но и петь. Режиссерский оперный театр ставит серьезную проблему физической подготовки певца как универсального оперного артиста.

[15] Подробнее об опере С. Прокофьева «Игрок» в постановке Д. Чернякова (Берлинская национальная опера, 2008) см. в параграфе 4.4.

Современный художественный процесс, в деле интерпретации и репрезентации классики тесно связанный с массовой культурой, мозаичной культурой и постмодернизмом, превращает классическую русскую оперу в феномен художественной «посткультуры», «люди постоянно разговаривают чужими словами и цитатами, эта ситуация против оперы» [131]. Визуальные цитаты и эклектика нарушают целостность классического оперного произведения. Персонажи трактуются как маски, не претендующие на психологическую глубину, действие распадается на клипы, вместо юмора возникают гэги, действие упрощается, сюжет выпрямляется и сглаживается, постановка приобретает дробный, мозаичный характер. Таким образом, возникает принципиальный вопрос: «режиссерская опера» – это адаптация или оригинальный продукт? От ответа на этот вопрос во многом зависит определение места каждой конкретной «новаторской» постановки оперной классики – в сфере массового производства «культурного продукта» или в сфере «высокой» классической художественной культуры.

Представляется логичным актуальный для современного музыкознания жанровый термин *опера-микст* (опера-микста) [433] экстраполировать в сферу современной «режиссерской оперы» и говорить о ряде интерпретаций классики в контексте существования оперного спектакля-микста. Можно констатировать преимущественную установку создателей таких спектаклей на интерпретационную изобретательность и режиссерское новаторство, что, на первый взгляд, обусловливает если не уникальность, то, по крайней мере, отсутствие единообразия среди спектаклей-микстов. Однако в ходе анализа мы выясняем и показываем, что в различных оперных постановках такого рода больше общего, чем особенного. В первую очередь многие оперные спектакли-миксты обнаруживают существенные признаки влияния массовой культуры. Кроме того, для подобных спектаклей характерна некоторая универсальная структура, своего рода постановочная модель, предполагающая своеобразные, преимущественно эпатажные трактовки образов и сюжетных линий, использование приема

«актуализации» действия, эклектичность визуального ряда. В оперных спектаклях-микстах можно обнаружить признаки функционирования параллельной драматургии, когда формируются и одновременно разрабатываются несколько сюжетных линий. Также в оперных постановках такого рода задействованы приемы конфликтной и контрастной драматургии, эксплуатирующие эффект неожиданности, когда сценические события происходят «вдруг», «внезапно», это активизирует внимание и возбуждает зрительский интерес. Таким образом, оперные спектакли-миксты переориентируют художественный диалог с вектора *слушатель – композитор* на вектор *зритель – режиссер*.

Оперный спектакль-микст «Евгений Онегин» П. Чайковского (Нидерландская опера, Амстердам, 2011)[16] выстроен режиссером С. Херхаймом на основе модели синтеза стереотипов современной массовой культуры и анахронизма как концептуального принципа постановки, реализующегося на двух уровнях. Первый уровень – сюжетный или субъективный анахронизм, связанный с трансформацией фабулы и изменением хронотопа произведения. Аутентичная композиция классического произведения деформируется, авторская логика повествования подменяется режиссерской последовательностью развития событий. Хронологическая полиритмия влечет за собой смысловые диссонансы, связанные с расхождением музыкального композиторского текста классической оперы и визуальной режиссерской составляющей постановки. Второй уровень – исторический или объективный – представляет собой «энциклопедию русской жизни» от С. Херхайма, своего рода режиссерский дайджест событий российской истории XIX–XX веков, наполненный предсказуемыми и легко считываемыми массовым зрителем символами и приметами времени. Режиссер, воспроизводя и пародируя масскультовские «бренды», связанные в сознании западного человека с Россией, с Советским

[16] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке С. Херхайма (Амстердам, Нидерландская опера, 2011) см. в параграфе 3.1.

Союзом, создает «попурри», способное впечатлить массового зрителя, и «склеивает» из банальных клише коллаж под названием «русская культура глазами европейца». Анахронистическое концептуальное решение повлекло за собой и жанровую трансформацию оперы: режиссер преобразует «лирические сцены» в психологическую драму.

Родственные вышеназванной постановке интерпретационные модели оперы «Евгений Онегин» реализованы в зальцбургском фестивальном продукте 2007 года (режиссер А. Бреат) и в работе Латвийской национальной оперы 2010 года (режиссер А. Жагарс)[17]. Данные спектакли концептуально рифмуются, представляя собой примеры репрезентации классической оперы в присутствии глобальных вызовов, их объединяет общий постановочный принцип «актуализации» сюжета, а также общая тенденция модификации визуального ряда. Глобальные вызовы, адресуемые современной культурой русской классической опере, имеют два ключевых параметра. Первый – идеологический, связанный с попыткой угодить западному мироощущению в его восприятии России с точки зрения идеологических маркеров и стереотипных представлений о ней. Второй – масскультовский, стремящийся к упрощению, к объяснению на простейших уровнях всего, начиная с бытовых реалий и заканчивая музыкальными образами. Оба эти вызова сообщают постановкам классической оперы такие качества, как историческая приблизительность, временная усредненность и культурная унификация.

Подчеркнем, что большинство изменений в «режиссерской опере» реализуется на сюжетно-фабульном уровне и обнаруживается в визуальной составляющей постановки. Однако синтетичность как ключевая жанровая особенность классической оперы проявляется в том, что сюжетно-фабульная конструкция находится под влиянием музыкально-драматургической структуры произведения, организующей, дополняющей и корректирующей

[17] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановках А. Бреат (Зальцбург, 2007) и А. Жагарса (Латвийская национальная опера, 2010) см. в параграфе 3.3.

сценическое действие. Музыка оказывает влияние на целостную композицию оперного произведения благодаря методу симфонизма, в основе которого лежат сквозная драматургия и процессуальность на уровне образования формы и развития сюжета. Следуя методу симфонизма, можно «глубоко и действенно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность музыкального развития, его качественный результат» [544]. Достижение в оперном произведении гармоничного сочетания «номерной» структуры и сквозного развития действия также реализуется через музыкальную драматургию, когда происходит включение самостоятельных композиционно завершенных вокальных и симфонических фрагментов в стройную целостную симфоническую систему.

Музыка организует оперное действие через комплекс музыкально-драматургических приемов. Прием «репризности», посредством которого образуются интонационные, тональные, тембральные, динамические связки и арки между различными эпизодами действия, чаще не предполагающими сходства сценических ситуаций. Прием лейттематизма, непосредственно связанный с приемом «репризности», формирующий систему тематических и мелодических комплексов, соответствующих конкретному персонажу (группе, сюжетной коллизии). Прием концентричности, который на уровне формообразования реализуется посредством традиционного классического принципа зеркальной симметрии, остающегося актуальным и для оперы XIX – начала XX веков (благодаря данному принципу музыкальная композиция оперного произведения строится в логике трехчастной репризной формы). Прием «предвосхищения» в музыке, который позволяет наметить проекцию развития сюжета и создать перспективный образ сценического действия. Прием контрастных сопоставлений, организующий взаимодействие (конфликт) музыкальных образов противоположных сюжетно-драматургических сфер. Прием организации тонального плана

оперы, когда выстраивается логически стройная и концептуально целостная (а иногда и замкнутая) тональная схема произведения.

В каждом конкретном классическом оперном тексте единство сюжетно-фабульной и музыкально-драматургической основы дополняется и обогащается композиторской индивидуально-стилистической спецификой, то есть уникальной системой художественного мышления автора произведения. В современных «нетрадиционных» постановках классической оперы происходит подмена композиторской индивидуальности режиссерской оригинальностью, авторский стиль «гасится» интерпретацией, композитор как творческая личность исчезает из виду, остается лишь бренд режиссера.

Совершенно очевидно, что русская классическая опера – это уникальное и самобытное художественное явление. По этой причине мы полагаем, что режиссеру в процессе работы над сценической реализацией русской оперной классики необходимо владеть информацией о ряде основополагающих моментов и учитывать их. Например, в качестве своего рода маркеров для режиссера-постановщика можно рассматривать такие аналитические сведения о синтезе сюжетно-фабульной конструкции и музыкальной драматургии оперы, как синхронность – асинхронность (симметрия – асимметрия, консонантность – диссонантность) музыки и сценического действия; динамика – статика музыки и действия; повторы и общие темы в музыкальной и сценической составляющих оперного текста [433]. Следует иметь в виду историю создания оперы, в том числе сведения из истории культуры и искусства, связанные с мировоззренческими и эстетическими предпосылками произведения, а также историю постановок данного произведения. Также важно знать те свойства литературного первоисточника, которые могли оказать влияние на музыкальную драматургию оперы. Необходимо владеть сведениями о самом произведении: его жанровых и стилистических особенностях, обусловливающих закономерности драматургии; о специфике композиции произведения

на уровне целостной оперной формы, на уровне сцены (картины, действия), а также на уровне каждого вокального или инструментального номера оперы. Не исключено, что именно при условии глубокого «погружения» интерпретатора в классический материал станет возможным и достижимым присвоение русской классики в зарубежной массовой (и не только) культуре, станет возможным миновать ситуацию эстетического «суперконфликта» и получить в качестве художественного результата «искусство переживания», а не «искусство представления».

В завершение параграфа подчеркнем, что модели присутствия русской классической оперы в зарубежной массовой культуре определяются не содержательными (художественно-образными) особенностями исходного классического материала, а сферой, где презентация происходит, и это – сфера массовой культуры. Поэтому тот факт, что одни спектакли осуществлены согражданами авторов, российскими режиссерами, а другие – «чужими» режиссерами, не становится определяющим в репрезентации русской классической оперы. И это – прямое следствие глобализационных процессов, нивелирующих национальную классику в массовой культуре.

1.5. Опера в фокусе массовой культуры: метаморфозы репрезентации классики в Большом театре России [18]

Несмотря на «всеядность» массовой культуры, выражающейся в конформистском умении поглощать и перерабатывать в свой продукт практически любой культурный феномен, она сильно тяготеет к полярной ей сфере «высокой» культуры и, в частности, к классическому искусству. Процесс и результат трансформации художественных ценностей в масскультовские образы может «затянуть» в поле массовой культуры любое произведение искусства, в том числе классическую оперу. Таким образом, классический дискурс массовой культуры [372], наряду с другими

[18] Густякова Д. Ю. Опера в фокусе массовой культуры: парадоксы репрезентации классики Большим театром России // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 3. – Том I. – С. 274–280.

искусствами, включает в себя и музыкальное искусство в целом, и оперную классику в частности.

Реализация классического (оперного) дискурса массовой культуры происходит в первую очередь в сфере репрезентации оперы. Одним из знаковых и символических пространств репрезентации русской оперной классики является Государственный академический Большой театр России (ГАБТ), настойчиво стремящийся сегодня занять место в коллизиях массовой культуры. Само по себе название театра для мировой культуры, в том числе для мировой массовой культуры, стало олицетворением русской оперы. Бренд «Bolshoi», The Bolshoi Theatre, по сути, является символом русской оперы в мире. С точки зрения культурной традиции Большой театр может рассматриваться как своего рода «субъект», представляющий классическую оперу в поле элитарной культуры. Однако в контексте современных культурных реалий выявляется тенденция, связанная с влияниями массовой культуры на бытование классических художественных ценностей. Своей, подчас провокационной, парадоксальностью эта тенденция не только вызывает полемику в художественных (режиссеры, дирижеры, исполнители) и околохудожественных (публика, критика) кругах (о чем речь пойдет, например, в параграфе 4.1. настоящей рукописи), но и обусловливает научно-исследовательский интерес к этому остроактуальному культурологическому феномену.

Подчеркнем, что классический дискурс массовой культуры, выявляющийся в различных сферах функционирования Большого театра, не означает трансформации постановок музыкальной классики в массовое зрелище. Демонстративная скандальность, эффектность, дороговизна постановок, ориентация на известные имена, телевизионные показы спектаклей, трансляции спектаклей в сети Интернет или на уличном экране, различные формы рекламы – все эти масскультовские практики если и включают классическую оперу в сферу интереса массовой аудитории, то ненадолго. При этом интерес массовой аудитории вызывает не сам

спектакль, а скандал, связанный с этим спектаклем. В Большом театре так случилось, например, с вызвавшей политический скандал постмодернистской оперой «Дети Розенталя» Л. Десятникова – В. Сорокина (2005, режиссер Э. Някрошюс, дирижер А. Ведерников) или с оперой М. Глинки «Руслан и Людмила» в провокационно-эпатажной постановке режиссера Д. Чернякова, приуроченной к торжественному открытию театра после реконструкции (2011, дирижер В. Юровский). Поэтому с точки зрения влияния массовой культуры на бытование классической оперы в современной культурной ситуации нужно говорить о масскультовском дискурсе как о парадигме, обусловливающей в первую очередь идеологическую трансформацию классического оперного текста: от смыслов, заложенных автором, до смыслов, «вчитанных» (по У. Эко) интерпретатором. Анализ ряда постановок, реализованных Большим театром, позволяет выявить характерные масскультовские «симптомы», проявляющиеся в процессе репрезентации классической оперы.

В контексте исследования классического дискурса массовой культуры интересен сезон 2015/16, ангажированный Большим театром как дважды юбилейный: 240 лет со дня открытия и 5 лет с окончания работ по реставрации и реконструкции исторического здания театра. В своем 240-м сезоне Большой театр предложил вниманию публики 7 оперных премьер. На страницах Большого театра в соцсетях Facebook и «Вконтакте» был размещен рекламный текст со следующей характеристикой премьерных спектаклей: «покоряющие юных зрителей по выходным «Байки о Лисе, Утенке и Балде» Дмитрия Белянушкина; трогательная «Иоланта» от Сергея Женовача; поставленная совместно с Английской национальной оперой «Роделинда» от Кристофера Мулдса и Ричарда Джонса; страстная и мощная «Катерина Измайлова» от Тугана Сохиева и Римаса Туминаса; готичный «Каменный гость» от Антона Гришанина и Дмитрия Белянушкина; современный и ироничный «Дон Паскуале» от Михала Клаузы и Тимофея

Кулябина; масштабное и захватывающее «Осуждение Фауста» от Тугана Сохиева и Петера Штайна» [177].

С точки зрения обозначенной проблемы приведенный текст сам по себе интересен как предмет анализа, ведь сеть Интернет является одним из важнейших пространств коммуникации классики (в том числе оперной) и массовой культуры. Кроме того, в содержании и стилистике текста обнаруживаются характерные масскультовские «следы». Во-первых, акцент на целевой аудитории в описании первого спектакля – дети с родителями (специально подчеркнуто, что спектакль идет по выходным дням). Во-вторых, выдвижение на первый план факта сотрудничества Большого театра с Английской национальной оперой, что, вероятно, должно привлечь публику на спектакль предполагаемым высоким качеством постановки и нетрадиционной («скандальной», «европейской») трактовкой оперы Г. Генделя. В-третьих, яркие и эмоционально окрашенные характеристики остальных «взрослых» спектаклей, сделанные в духе «здесь каждый найдет для себя» и, таким образом, охватывающие разнообразные пласты целевой аудитории. В-четвертых, фиксация внимания аудитории на именах узнаваемых (модных) режиссеров и (реже) дирижеров, при отсутствии упоминаний имен композиторов; на наш взгляд, этот факт вряд ли исходит из классического «sapienti sat» Т. Плавта, зато точно вписывается в постмодернистский постулат Р. Барта о «смерти автора». Также примечателен и использованный в тексте оборот *постановка «от»* (так принято говорить именно в сфере массовой культуры, в том числе в фэшн-бизнесе или медиабизнесе), в отличие от традиционного в театре «*постановка такого-то*», «*дирижер такой-то*». Таким образом, уже этот небольшой текст своим стилем и содержанием, а также местом публикации выводит классику из пространства элитарной культуры в поле масскульта.

Обращаясь непосредственно к оперным премьерам Большого театра сезона 2015/16, выделим две постановки русской классической оперы, в которых признаки вмешательства творческой фантазии режиссера

в авторский замысел произведения оказались минимальны. Это «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, режиссер Р. Туминас, дирижер Т. Сохиев, премьера 18.02.2016, и «Каменный гость» А. Даргомыжского, режиссер Д. Белянушкин, дирижер А. Гришанин, премьера 11.03.2016 (см. Приложение. Изображение 1). В названных спектаклях сюжет не переписан, действие не подверглось временной «актуализации», концепции персонажей в целом сохранены – в этом смысле постановки можно назвать «традиционными».

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича – это оперный дебют в России художественного руководителя Вахтанговского театра Р. Туминаса. Режиссер так выразил свой замысел: «Я хочу всех оправдать: и Бориса, и Зиновия, и даже Сергея. Здесь нет плохих, злых, есть несчастные» [172]. В целом режиссер следует этой идее, избегая банального треша, вульгарного физиологизма, хоррора и дешевых эффектов. На наш взгляд, самая яркая особенность этого спектакля в том, что театральный режиссер работает с целостным – музыкальным и вербальным – текстом оперы как оперный режиссер, учитывая музыкальную составляющую произведения. Выстроенные мизансцены не разрушают звукового баланса оркестра и голосов, хористы размещены так, что им видно дирижера, а вокалистов во время исполнения номеров не заставляют ложиться на живот, становится вверх ногами или поворачиваться спиной к зрительному залу. Следует подчеркнуть, что данная постановка, по сравнению с остальными премьерами сезона, в наименьшей степени испытывает влияния массовой культуры и наиболее «оперно-качественная», музыкальная, корректная по отношению к композиторскому тексту. Спектакль не отрицает законы жанра, в том числе оперную условность, стремление преодолеть и визуально «объяснить» которую уже стало «общим местом» для многих современных режиссеров.

Примечательно, а для сегодняшнего оперного театра почти необычно, что режиссер «Каменного гостя» Д. Белянушкин, по его собственному

признанию, выстраивал визуальный ряд спектакля, следуя за музыкальной мыслью А. Даргомыжского, как вокальной, так и оркестровой. Поэтому работа режиссера и дирижера (А. Гришанин) с певцами началась еще на этапе разучивания партий с концертмейстером, тогда как обычно режиссер подключается к работе над произведением только на этапе мизансценических репетиций. Вместе с тем приходится отметить характерную жанровую трансформацию произведения. Как признался сам режиссер Д. Белянушкин: «У нас получается такой средневековый детектив. Даже триллер, наверно» [13]. В «средневековом триллере» от Д. Белянушкина есть заговор против Дон Жуана, убийства Лепорелло и Лауры и постельная сцена Донны Анны с Дон Жуаном – то, что скорее можно увидеть в остросюжетном фильме, чем в классической опере. Таким образом, можно утверждать, что в этой трактовке оперы А. Даргомыжского влияние массовой культуры определило стилистические особенности постановки, связанные с внесюжетными трансформациями и постановочным домысливанием, направленным на развлечение публики и (главное) предложение ей привычных атрибутов сценического или кинематографического действия, а именно – секса и насилия/убийства.

По нашему мнению, из всех впервые представленных Большим театром в 240-м сезоне интерпретаций русской классической оперы самой противоречивой следует признать «Иоланту» П. Чайковского в постановке режиссера С. Женовача, дирижер А. Гришанин, премьера 28.10.2015 (см. Приложение. Изображение 2). На первый взгляд, «Иоланта» так же, как и спектакли, рассмотренные выше, трактована в духе традиционной оперной постановки, в ней нет демонстративных временных смещений, умышленных жанровых и сюжетных модуляций, вольных вариаций с персонажами оперы. Однако в ходе анализа визуальной составляющей данной сценической версии оперы обнаруживаются признаки влияния массовой культуры, влекущие за собой трансформацию авторской концепции произведения.

«Иоланту» в отечественном музыкознании принято считать лирической оперой [202], и это мнение базируется не только на определении ее жанра композитором. В пользу такой жанровой классификации свидетельствуют и возвышенная поэтичность художественного образа при камерности сюжета и формы, и поэтизация психологического интимного мира героя, и концентрация в произведении скрытых смыслов и подтекстов, обусловленная, в частности, увлечением П. Чайковского философией Спинозы в период создания оперы. В семантике «Иоланты» угадывается образ прекрасного сада, «подобного раю», в котором живет зачарованная принцесса (или идеал куртуазной рыцарской культуры – Прекрасная Дама), читаются символы единства противоположностей бога и природы, идеального и материального: зрение духовное и физическое, слепота и прозрение, свет и мрак, белая и красная розы.

Скорее всего, именно жанровая специфика этой, как написано в программе спектакля, «последней и самой загадочной» оперы П. Чайковского, в которой «ищут скрытые шифры, угадывают аллюзии на музыкальные и литературные произведения, спорят о философских подтекстах» [173], определила визуальный ряд постановки драматического режиссера С. Женовача и художника А. Боровского. Двойственность (даже непоследовательность) интерпретационного подхода читается в самом обосновании режиссерской трактовки произведения. С. Женовач, по его собственным словам, стремился уйти «от бытового натуралистического существования» в истории, не привязанной «к конкретному времени или месту», при этом парадоксальным образом постановщик основной своей целью ставил поиск в поэтических образах оперы реальной человеческой истории, стремился «найти образное пространственное выражение поэтического языка оперы» [173]. Столь противоречивый интерпретационный подход не способствовал выявлению смысловых пластов классического произведения, но обострил столкновение оперной условности,

имплицитно присутствующей в тексте П. Чайковского, с визуальной предметностью и очевидностью, привнесенными постановщиками спектакля.

Музыка «Иоланты» наполнена контрастами инструментальных тембров, динамических оттенков, интонационных колоритов, психологических характеристик, сопровождающих эволюцию образа главной героини и развитие сюжета произведения. Дирижер спектакля – молодой, но вполне опытный дирижер А. Гришанин, сменивший отказавшегося от участия в этом проекте именитого В. Федосеева, – по мере возможности и не без технических (ансамблевых) проблем старался сохранить образный строй музыкального текста П. Чайковского. Однако постановочное решение исключало контрасты, динамику, развитие образов, намеки, символы, подтексты, заменив их иллюстрацией режиссерской трактовки: «Иоланту вырастили в парнике, как растение. Она не знает, что такое свет, что такое жизнь, какой она может быть прекрасной, а какой может быть жесткой» [173]. Вместо «прекрасного сада» на сцене выстроен напоминающий парник треугольный павильон, разделенный на две половины: темную – пристанище одинокой в своей слепоте Иоланты – и светлую, где обитают, а по сути, толпятся, не покидая сцены до конца действия, все остальные персонажи. Художник избегает цвета, есть только редкие акценты: красные розы, яркие фрукты. На женщинах однотипные белые одежды типа дезабилье (сорочки, корсеты, нижние юбки), на мужчинах свободные костюмы, напоминающие пижамы, мягкие сапоги, бесформенные и по-домашнему уютные детали одежды из трикотажа крупной вязки. Все сценографическое решение оставляет ощущение вторичности визуального ряда и буквально-иллюстративного следования замыслу: надо уйти от быта и добавить символизма – разделили сцену на черное и белое, надо поэтизировать и возвысить действие – разместили на сцене музыкантов, нужна «светлая и наивная» история – артисты все в белом. Можно сделать вывод, что постановка иллюстрирует смыслы, заложенные не столько в музыке, сколько в вербальном тексте, делает их явными, наглядными. На наш взгляд,

подобное следование тенденции буквальной визуализации образа четко вписывается в контекст влияний массовой культуры.

Трактовка драматической легенды Г. Берлиоза «Осуждение Фауста», режиссер П. Штайн, дирижер Т. Сохиев, премьера 22.06.2016 (см. Приложение. Изображение 3), на первый взгляд, выдержана в духе традиционных оперных постановок: ораториальная смена номеров произведения поддерживается режиссерскими зарисовками в стиле условного оперного театра XIX века. Однако романтизм Г. Берлиоза привносит в историю о Фаусте множество фантастических существ: гномов, сильфов, чертей, демонов, блуждающих огоньков. Режиссер же подходит к интерпретации этого сказочного калейдоскопа с долей иронии и большим количеством эффектных решений, балансирующих на грани китча, в которых явно прослеживаются «следы» массовой культуры: гигантские розы Фауста и миленький «пряничный домик» Маргариты, жутковатый краснолицый Мефистофель и адские существа с рогами и крыльями, скелеты и черепа, ручьи крови и языки пламени, буквальное «падение в ад» Фауста и «вознесение в рай» – на тросах под самые колосники – бутафорской куклы-Маргариты, сложнейшая машинерия и 20 смен картин. Однако стремление режиссера воплотить на сцене романтическую иронию вкупе с педантичной аккуратностью трактовки музыкального текста сыграли с произведением Г. Берлиоза злую шутку: академически-строгое исполнение музыки под руководством дирижера Т. Сохиева вступало в концептуальный конфликт и стилистически диссонировало с суетливым, калейдоскопически пестрым и поверхностным визуальным решением спектакля.

Примеры так называемой «режиссерской оперы» – преднамеренно радикальной, вызывающе провокационной и демонстративно оригинальной интерпретации – связаны с постановками двух образцов европейской классической музыки. Это барочная опера seria Г. Генделя «Роделинда» (1725) в постановке режиссера Р. Джонса и дирижера К. Мулдса, премьера 13.12.2015, и классическая опера buffa Г. Доницетти «Дон Паскуале» (1842)

в трактовке режиссера Т. Кулябина и дирижера М. Клауза, премьера 19.04.2016 (см. Приложение. Изображение 4). Характерно и показательно, что обе оперы – признанные шедевры, созданные композиторами в период их творческого расцвета: массовая культура неслучайно выбирает лучшие образцы.

Деятели массовой культуры обращаются к классике, чтобы создать более успешный (востребованный, продаваемый) продукт: классика это «качественно, дорого и престижно», приближение и прикосновение к классическим образцам поднимает социальный статус зрителя и работает на имидж интерпретатора. Классическое произведение известно публике, его не нужно «продвигать», одно его название – уже реклама. Высочайшее качество лучших образцов классической оперы способствует повышению значимости того, что делает интерпретатор. Режиссер-постановщик – профессионал, работающий с классикой. Он может «войти <…> в традицию, став ее частью, звеном в цепи», а может совершить по отношению к классике «поступок-кульбит, поступок-выпад, поступок-отрицание», адресованный массовой аудитории. То есть совершить провокацию, возводящую «поступок <…> в эстетически завершенный образ»; провокацию, убеждающую самого режиссера и публику «в позитивном качестве разрушительных действий» по отношению к классике [389]; провокацию, позволяющую, успешно самоутвердиться на общепризнанном образце «высокой» художественной культуры.

В постановке «Роделинды» востребованный (более 50 оперных постановок) и признанный (множество наград, в том числе 7 Премий Лоуренса Оливье) британский режиссер Ричард Джонс следует распространенной в настоящее время тенденции временной «актуализации» классического оперного материала. Действие оперы перенесено в Италию 40-х годов XX века и разворачивается в подобии подвала-бункера, состоящего из множества тесных обветшалых комнат-отсеков (сценографию Дж. Герберта нельзя назвать уникальной или новаторской). Как в визуальном

плане, так и в концептуальной составляющей постановки вполне очевидны аллюзии на кинематограф итальянского неореализма: так, например, режиссеру (вполне в духе и постмодернистских, и масскультовских тенденций) удается «вчитать» в классический сюжет барочной оперы тему антифашистского Сопротивления. «Актуализацию» действия сопровождают столь характерные для массовой культуры (появляющиеся иногда по незнанию, а иногда в силу желания послать публике понятный и привычный «месседж») анахронизмы, к которым можно отнести наличие видеокамер и телеэкранов или, например, скорее современное, чем характерное для середины прошлого века, желание делать татуировку имени возлюбленного на своем теле. Режиссер осуществляет также жанровую трансформацию оперы, создавая психологический триллер с элементами черной комедии: видео-слежение, камера пыток с гротескно большими и подчеркнуто бутафорскими ножами, мотив кровной мести, тема садомазохизма. На столь мрачном фоне сюрреалистическим диссонансом звучат чарующие арии Г. Генделя. Все вышеназванные признаки: «актуализация» сюжета, анахронизмы, отсылки к кинематографу, жанровые смещения, концептуальное противоречие визуальной и музыкальной составляющих спектакля – свидетельствуют о существенном масскультовском дискурсе данного спектакля.

Массовая культура оказала значительное влияние и на оперу «Дон Паскуале» в версии режиссера Т. Кулябина (автора скандальной постановки «Тангейзера» Р. Вагнера в Новосибирске). Главная особенность спектакля – «актуализация» действия: в программе указано, что действие буффонады «происходит в Римском университете Святого Иеронима в наши дни», такая же формальная «актуализация» была предпринята и в упомянутом «Тангейзере», где действие происходило во время кинофестиваля, а не турнира миннезингеров. Сам режиссер отмечал, что в своем спектакле «стремился к тому, чтобы сюжет перестал быть абстрактной театральной шуткой, чтобы все герои обрели плоть и кровь сегодняшних людей, пытался

найти им точные прототипы в современной действительности. Поэтому пришлось придумать каждому профессию, социальный статус, биографию» [102]. Естественно, что в предложенной трактовке грустная ирония стареющего композитора, отсылки к комедии дель арте с ее условностью и символичностью, которые заложены в музыкальных характеристиках персонажей Г. Доницетти, оказываются практически утраченными. Таким образом, мы опять констатируем конфликт музыки и действия: классическое бельканто Г. Доницетти вместе с авторскими трагическими подтекстами (одиночество старости, эгоизм молодости) тонет в кураже «режиссерской оперы», как в омуте масскультовских комедий с глуповатыми гэгами и дискотек с задорными аниматорами.

Музыкальное представление «Байки о Лисе, Утенке и Балде» (режиссер Д. Белянушкин, дирижер А. Гришанин, премьера 10.10.2015) стоит особняком в ряду оперных премьер сезона. Причин тому несколько: во-первых, этот детский спектакль объединяет оперу, балет и кукольный театр, во-вторых, это триптих, состоящий из нескольких самостоятельных произведений, в-третьих, здесь объединены две музыкальные сказки композиторов-классиков – С. Прокофьева «Гадкий утенок» (1914) и И. Стравинского «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916) – с хоровой оперой современного композитора А. Праведникова «Сказка о попе и его работнике Балде» (2001). Таким образом, этот «коллаж» не может быть атрибутирован как постановка классического оперного произведения, а потому малорепрезентативен в контексте заявленной исследовательской проблемы.

240-й сезон Большого театра отмечен не только оперными премьерами, шкала провала-успешности которых имела первоочередное значение для оценки профессионалами и публикой качества юбилейного театрального сезона в прошлые эпохи, но и целым рядом новых или относительно новых траекторий движения классического оперного театра к массовой аудитории, характерных для современной культурной ситуации. Основными

«площадками», представляющими классическое оперное искусство массовой аудитории, наряду с традиционными театральными подмостками, становятся кино, телевидение, Интернет и даже просто городские пространства – площадь, парк. В этой связи к актуальным путям движения оперной классики к публике, предпринимаемым Большим театром, можно отнести различные трансляции и псевдотрансляции спектаклей, телевизионные презентации, представления театральных событий в средствах массовой информации, а также в сети Интернет, включающие как обсуждения их в социальных сетях, так и разнообразные рекламные акции.

Оперный сезон 2015/16 примечателен несколькими подобными событиями. Во-первых, акция «Оперный день Большого» (16 февраля 2016) – трехчасовая прямая трансляция на канале в YouTube оперного «закулисья». Во-вторых, запуск официального видеоканала Большого театра (5 мая 2016) для видеотрансляций в сети Интернет премьерных спектаклей, фестивальных показов, исторических записей. В-третьих, прямая трансляция на уличном экране, размещенном на фасаде театра, оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» (1 и 2 июля 2016, режиссер Ю. Певзнер). В-четвертых, показы спектаклей Большого театра на телевидении, например, на французском музыкальном телеканале «Mezzo». Подобные практики неоднозначны и оставляют вопросы о границах «популяризации классического искусства», о стирании черты «между искусством и рекреацией», о том, чтобы сохранялась «аура, необходимая часть произведения высокого искусства» [76]. Также подчеркнем, что все указанные практики активно работают на включение классического искусства в контекст массовой культуры.

Современная массовая культура проникает практически во все области человеческого опыта: «Мир, в котором мы живем, и есть массовая культура. И мы все живем по законам массовой культуры. В какой-то ее части мы ее потребители, а в какой-то – ее представители, репрезентаторы» [3]. Зачастую феномены массовой культуры являются результатом трансформации

глубоких и многогранных образов художественной культуры в упрощенные и схематичные образные структуры, доступные массовой публике. Поэтому массовая культура способна внедряться и в такой, на первый взгляд, незыблемый и «неприкосновенный» культурный пласт, как классическая опера. На примере рассмотренного оперного сезона Большого театра становится очевидным, что в той или иной мере, явно или скрыто, намеренно или случайно, массовая культура затрагивает все, за редким исключением, современные постановки классической оперы и оказывает влияние почти на все сферы деятельности оперного театра, существующего в условиях современной культуры.

ГЛАВА II.
РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК ПРОДУКТ МНОГОУРОВНЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: П. ЧАЙКОВСКИЙ «ПИКОВАЯ ДАМА»

2.1. Интерпретационная деятельность как условие создания и репрезентации оперы[19]

При изучении процессов, часто разнонаправленных и парадоксальных, характерных для сценической интерпретации знаменитой, эффектной и во многом загадочной оперы «Пиковая дама», надо, прежде всего, обозначить специфику самого произведения П. Чайковского. Здесь важно подчеркнуть, что в этом случае речь идет о классическом музыкальном произведении как о продукте интерпретации, что мы считаем, во-первых, одной из оригинальных особенностей данной оперы, и, во-вторых, тем исследовательским полем, которое дает весомые аргументы в пользу утверждения, что массовая культура действительно существует в культурном пространстве классики.

Следует также прокомментировать порядок обращения к материалу в нашем исследовании: сначала к культурологическому анализу оперы П. Чайковского «Пиковая дама», а далее к опере «Евгений Онегин» – это осознанная и обоснованная хронологическая инверсия, связанная с реализацией выбранного нами исследовательского подхода. Несмотря на то, что композитор сочинил оперу «Евгений Онегин» (1878) значительно раньше оперы «Пиковая дама» (1890), мы намеренно начинаем исследование с обращения к более позднему материалу. Опера «Пиковая дама» рассматривается нами, в первую очередь, как продукт интерпретационной деятельности композитора-классика, который с необходимыми (с его точки зрения) изменениями перевел в музыкальную сферу литературное

[19] Густякова, Д.Ю. Два текста русской оперной классики: авторская версия и современная интерпретация [Электронный ресурс] / Д.Ю. Густякова // История и философия науки в эпоху перемен: сб. научных статей / Научн. ред. и сост. И.Т. Касавина и др. : В 6 томах. Т. 5. – М. : Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2018. – URL : http://rshps.ru/books/congress2018t5.pdf. – С. 65-68.

произведение. Художественный результат этого перевода стал «брендовым» произведением русской музыкальной классики. Опера «Евгений Онегин», в свою очередь, изучается нами именно как объект интерпретационной деятельности современных режиссеров в горизонте классического музыкального произведения. Таким образом, выстраивается логическая цепочка: литературное произведения переводится на музыкальный язык в интересах массовой аудитории, современной композитору, лишь потом, как следствие, это музыкальное произведение предъявляется публике («Пиковая дама»); далее («Евгений Онегин») – музыкальное произведение, опирающееся на текст литературного произведения, но не ставшее его многоаспектной интерпретацией, хотя ставшее шедевром музыкальной культуры и подлинным «брендом», изучается в горизонте интерпретации его в театральных версиях. От пары «классическая литература – классическая музыка» мы переходим к паре «классическая музыка – современный театр», что позволяет обрисовать целостный культурологический цикл постижения смыслов и механизмов взаимодействия массовой культуры с классикой.

Наше основание исследовательского интереса к опере П. Чайковского «Пиковая дама» как репрезентативному феномену в контексте изучения классического (оперного) дискурса массовой культуры опирается на следующие аргументы.

В своем исследовании мы исходим из того, что массовая культура не может рассматриваться исключительно как современное явление, расслоение культуры на элитарную и массовую было и во времена П. Чайковского, и раньше. В сюжете оперы «Пиковая дама» есть ряд конкретных фрагментов и деталей, которые можно рассматривать как результат влияния массовой культуры XIX века: анекдот о «трех верных картах» и сами карточные игры (штосс или фараон) как популярный вид досуга, Зимняя канавка как мифологизированный образ и топос, с которым связаны петербургские легенды о романтических свиданиях и о трагических последствиях несчастной любви, полуфантастический персонаж, Графиня – тип

авторитетной и авторитарной «сиятельной барыни», неформально влиятельной старухи, инфернального аналога комедийной грибоедовской «княгини Марьи Алексевны», которая не просто участвует в светской жизни, но и воздействует на массовое сознание той культурной среды, которую сейчас назвали бы «тусовкой», причем распространяет свое влияние не столько на женщин, сколько на мужчин.

Естественно, что при обсуждении проблемы комплексности образного решения в центр исследовательского внимания попадает творческая личность П. Чайковского, интерпретирующего текст А. Пушкина. В период деятельности П. Чайковского и не без его активного участия в русской опере выходит на первый план мелодраматическое начало: любовь, страсти, безумие, смерть, мистика. Как известно, в повести это все было только фоном для решения философских проблем: там были важны вопросы власти денег и воли случая, рационального расчета и безрассудного азарта, мира игры, «где все хаотически случайно» и мира бытовой повседневности «где все настолько омертвело, что “событию” не остается места» [496]. Конечно, в этом смысле П. Чайковский западно-ориентированный автор, учитывающий опыт европейских оперных композиторов (Ж. Бизе, Д. Верди, В. Моцарта, Д. Россини), стремящийся к «сценичности», оглядывающийся на публику, которой должно быть приятно, просто и интересно. В этой связи можно сослаться на мнение Г. Маркези, который, обращая внимание на трагическую гибель главного героя в финале оперы «Пиковая дама», подчеркивал и структурированность текста, и популярность музыки, и творческий прагматизм П. Чайковского: «Это двойное самоубийство еще раз свидетельствует о декадентском романтизме композитора, заставившем трепетать столько сердец и до сих пор составляющем самую популярную сторону его музыки. Однако за этой страстной и трагической картиной скрывается формальная конструкция, унаследованная еще от неоклассицизма. Чайковский хорошо написал об этом в 1890 году: “Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман сочиняли свои бессмертные

творения совершенно так, как сапожник шьет сапоги”. Таким образом, на первом месте стоит мастерство ремесленника и лишь затем – вдохновение» [104]. Отметим, что в процитированном Г. Маркези письме композитора великому князю Константину Константиновичу (от 18 мая 1890 года) эта фраза имеет продолжение «… т.е. изо дня в день и, по большей части, по заказу. В результате выходило нечто колоссальное. Будь Глинка сапожник, а не барин, – у него вместо двух (правда, превосходных) опер было бы их написано пятнадцать, да в придачу к ним штук 10 чудных симфоний. Я готов плакать от досады, когда думаю о том, что бы нам дал Глинка, родись он не в барской среде доэмансипационного времени. Ведь он только показал, что он может сделать, а не сделал и двадцатой доли того, что мог. <…> Что же было бы, если бы он, по обстоятельствам жизни, работал бы на манер вышеупомянутых корифеев западной музыки?» [541].

Приведенные сведения, которые делают в понимании оперы П. Чайковского акцент на возможности и необходимости массового понимания (и, как следствие, успеха) оперы, по сути, подтверждают мысль о том, что так называемые «народные» оперы М. Глинки, А. Даргомыжского или М. Мусоргского нельзя путать с «массовыми»: эти оперы не принадлежали к массовому искусству уже потому, что их музыкальная лексика была достаточно сложной, а художественная задача, стоявшая перед композиторами, включала в себя творческий эксперимент с русскими фольклорными интонациями. В отличие от М. Глинки, А. Даргомыжского и М. Мусоргского, П. Чайковский, имея к моменту создания «Пиковой дамы» значительный творческий опыт, нашел способ сделать оперу – как это ни покажется странным по отношению к великому произведению искусства, приходится сказать именно так: приятной и доступной массовому восприятию.

Еще не ставший популярным в массовой культуре России XIX века, П. Чайковский безошибочно выбрал тот материал, который публике будет особенно нужен и приятен. Композитор учитывал опыт итальянской и

французской оперы, понимал, что мелодраматизм, дополняемый и укрепляемый инфернальностью, привлечет публику неизмеримо больше, чем бытовая психологическая история. Опыт написания опер к моменту создания «Пиковой дамы» композитор уже приобрел (в том числе и негативный, тяжело переживая провал в театре оперы «Чародейка» в 1887), поэтому неудивительно, что ему удалось создать оперу, которая сразу была принята публикой и премьера ее была триумфальной. Следовательно, можно сказать, что опера «Пиковая дама» является произведением, которое не только сегодня является объектом интерпретации в массовой культуре, но и в какой-то мере само испытало влияние массовой культуры последней трети XIX века как на жанровом уровне – романсовое начало ряда номеров, песенка (мало свойственный опере жанр), так и на сюжетном уровне – мелодраматическая история, в которую вплетены тайны и загадки, мистика и мистификации, любовь и смерть.

Кроме того, в данном классическом оперном тексте осуществлено сочетание лирической любовной линии и эффектной презентации интегративного культурного поля «Россия + Европа» (XVIII век). Обозначенный культурный контекст читается, например, в сюжете второй картины (Сцена в комнате Лизы) или в содержании монолога Графини четвертой картины (Сцена в спальне Графини). Также один из ярких примеров – интермедия «Искренность пастушки» третьей картины (Сцена бала), где композитор стилизует и цитирует музыку XVIII века, воспроизводит в структуре интермедии жанровые элементы французской сюиты (контрданс, сарабанда, медленный гавот, менуэт с трио), да и сам сюжет Пасторали отсылает к галантному искусству второй половины XVIII века. Указанные аллюзии и реминисценции активизируют работу воображения зрителя-слушателя, оживляют эмоциональные переживания и в результате усиливают суггестивное воздействие художественного образа. Также важно, что в массовом сознании текст этой оперы и контекст ее создания/бытования в культуре окружен ореолом мистицизма, трагического

предчувствия, это делает произведение П. Чайковского еще более привлекательным для массовой аудитории, независимо от ее национальной культуры.

Подчеркнем также, что в самом музыкальном материале «Пиковой дамы» – как, пожалуй, нигде больше в русской, новаторской, подлинно-оригинальной классической опере – содержится множество понятных и привычных для западного (в том числе, русского) слушателя мелодических и гармонических ходов, интонационных отсылок, реминисценций к камерной (лирической) итальянской и французской опере, а также стилизаций и прямого цитирования (А. Гретри, В. Моцарт). Данный факт обусловливает едва ли не «шлягерность» целого ряда номеров этой оперы: ариозо Германа «Я имени её не знаю», баллады Томского «Однажды в Версале» («Три карты»), дуэта Лизы и Полины «Уж вечер», романса Полины «Подруги милые», ариозо Лизы «Откуда эти слёзы», арии Германа «Прости, небесное созданье», арии Елецкого «Я вас люблю», дуэта Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружок», арии Графини «Je crains de lui parler la nuit», ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем», песенки Томского «Если б милые девицы», хора игроков «Так в ненастные дни» («Игрецкая»), арии-brindisi Германа «Что наша жизнь? Игра!».

Таким образом, в опере «Пиковая дама» сошлись интересы массовой публики и композитора, который пытался этой публике угодить. Мы считаем объективным фактом, что художественное произведение с такими свойствами широко востребовано в горизонте массовой культуры, поэтому опера «Пиковая дама» во всех аспектах интерпретационной деятельности, связанной с этим текстом, является значимым и продуктивным для нашего исследования эмпирическим материалом.

Подчеркнем и такой аспект нашего исследовательского замысла. Формулировка, вынесенная в название главы, – «“Пиковая дама” как продукт…», – связана с эпохой и с историей создания, а также с непроявленными интенциями самого П. Чайковского. Термин «продукт»

употреблен нами в соответствии с исследовательским ракурсом: те явления, которые в классическом дискурсе могут называться субъектом и объектом интерпретационной деятельности, в пространстве массовой культуры становятся продуктом. Чрезвычайно важно подчеркнуть, что стремившийся к признанию и успеху (в том числе финансовому), сам П. Чайковский выступил здесь в качестве субъекта массовой культуры: по сути дела, этой оперой композитор заложил основы взаимодействия элитарного и массового в русской оперной культуре. В этом смысле можно говорить о том, что опера «Пиковая дама» – это продукт приобщения композитора П. Чайковского к массовой культуре его времени.

Таким образом, внимание к «Пиковой даме» во многом и в первую очередь обусловлено особенностями самого классического оперного текста. В свете обозначенной проблемы мы считаем существенным и принципиально значимым то, что произведение П. Чайковского имеет выразительную романтическую / мелодраматическую сюжетную основу, которая ясна и понятна представителям любой национальной культуры. Конечно, художественное произведение с такой драматургической особенностью это «лакомый кусочек» для массовой культуры.

Российский писатель, драматург и либреттист Ю. Димитрин, известный своими переработками вербальных текстов целого ряда классических опер и оперетт: В. Моцарт «Мнимая садовница», Г. Доницетти «Колокольчик», Ж. Оффенбах «Сказки Гофмана», И. Гайдн «Влюбленные обманщики», Д. Шостакович «Леди Макбет Мценского уезда» и другие, в одном из интервью, посвященном, в частности, проблемам «обновления» оперной классики, сказал, что выучил наизусть формулу современного петербургского критика Е. Третьяковой: «Оперный жанр живет за счет соблюдения традиций, а развивается за счет их нарушения» [354]. На наш взгляд, процитированное выражение точно обозначает одну из сторон столь актуальной на сегодняшний день проблемы интерпретации оперы. Интерпретационная деятельность имманентна опере как жанру и как

произведению, поэтому в эстетике и искусствоведении традиционно используют понятие интерпретации для описания функционирования оперного (музыкального) материала в контексте театрального (режиссерского, дирижерского, певческого) творчества. Следовательно, оперу нужно рассматривать как открытую систему, подверженную модернизационным процессам, свойственным актуальному художественному процессу, в целом, и театральной практике оперных постановок как важному аспекту функционирования современного искусства.

В своем исследовании мы исходим из культурологического и семиотического понимания художественного текста как семантически структурированной, упорядоченной знаковой системы. В ситуации межвидового взаимодействия искусств один художественный текст – литературный – может быть переведен на язык другого вида искусства – музыкального, – и тогда исходная органичная и завершенная художественная целостность трансформируется, наделяется новыми смыслами и входит в состав нового синтеза – оперного. Так, уже в момент создания оперы открывается одна из граней проблемы интерпретации, другая ее грань связана с воплощением классического оперного произведения на сцене. Исполнительский процесс – это неотъемлемая часть оперного жанра. В этом смысле, опера представляет собой синтетическую семантическую систему, открытую для театральных новаций и обладающую возможностью генерировать новые смыслы и различные интерпретационные прочтения.

Обозначенные две грани интерпретации не просто характерны, но внутренне присущи оперному произведению как классическому тексту культуры. Как было подчеркнуто, оперный синтез органично включает в себя словесную составляющую текста – либретто, преимущественно созданное на базе литературного произведения. При этом литературный первоисточник подвергается зачастую значительной переработке, таким образом, процесс интерпретации ранее созданного текста становится условием сочинения оперы. Не менее существенно, что опера как музыкально-синтетическое

произведение, требует постановки и исполнения. Она начинает объективно существовать для слушателя-зрителя именно в момент ее материализации во времени и в пространстве: в звуке и в сценическом действии. При этом не только постановщики стремятся представить публике новое прочтение классической оперы, но и каждое исполнение, каждый спектакль является уникальным творческим актом, интерпретационной неповторимостью и еще одним шагом внутри «герменевтического круга», открывающим очередную грань неисчерпаемого смысла. Следовательно, оперный текст – есть объект интерпретации, а интерпретация – есть условие репрезентации оперного произведения.

Оперное произведение раньше и, тем более, теперь, в условиях культуры постмодерна с присущим ей нигилистическим отношением к классике и принципом всеобщей интерпретации, предоставляет широкие возможности для различных проявлений режиссерских интерпретации. Эпоха постмодерна декларирует и последовательно реализует отказ от восприятия классического произведения любого вида искусства как сформированную целостность, устоявшуюся и неизменную традицию, непререкаемый авторитет. То есть, в контексте эпохи и в связи со своими жанровыми особенностями, классическая опера представляет актуальный и репрезентативный материал для изучения проблемы интерпретации художественного текста.

Выше мы уже обращались к категории интерпретации в культурологическом дискурсе, но для междисциплинарного исследования принципиально важно рассмотреть различные подходы к интерпретации классического художественного текста. В искусствоведении интерпретация оперного текста понимается как комплекс методов, отражающих специфику творческой деятельности и зачастую дискуссионных по отношению друг к другу.

Музыковедческий подход к интерпретации, в первую очередь, предполагает работу исследователя с композиторским текстом, который

изначально базируется на либретто, а затем интерпретируется музыкантами (певцом, дирижером, исполнителем), реализующими звуковую составляющую оперы как синтетического музыкально-сценического произведения. Таким образом, при музыковедческом подходе основным объектом анализа становится партитура и средства музыкальной выразительности, соответственно, при изучении особенностей интерпретации, в центре внимания исследователя находятся вопросы, связанные с дирижерской и вокальной трактовкой композиторского текста [188; 358; 362; 463; 613; 628-629; 667; 773].

При театроведческом подходе внимание исследователя фокусируется на сценической составляющей оперного синтеза, при этом опера рассматривается как жанр, который в историко-культурной перспективе, во-первых, существенно поспособствовал становлению декорационного искусства, а впоследствии формированию сценографии, и, во-вторых, в значительной мере повлиял на развитие драматического искусства, в целом, как его литературно-драматургической составляющей, так и театрально-постановочного компонента искусства драмы. В синтезе музыкальных и театрально-постановочных составляющих оперного целого начали рождаться оперные спектакли на рубеже XIX–XX веков. В течение XX века, в ходе формирования и развития режиссерского театра, усиливается его влияние на процесс сценической интерпретации классических, в том числе оперных, произведений. Таким образом, на рубеже XX–XXI веков оформляются тенденции «режиссерской оперы». В этих условиях именно изучение аспектов сценического искусства –творчества режиссера, актера, художника-сценографа, а также анализ проблемы театральной репрезентации оперы как целостного произведения, становятся все более значимыми для исследователей, чем специфика интерпретации музыкальной основы оперного произведения [см., например, 212; 241; 446; 460; 527; 573]. Обозначенная тенденция, в том числе, проявляется в исследованиях

современных практик постановки оперных спектаклей (например, работы В. Журавлева, А. Чепиноги).

В контексте заявленной в нашем исследовании проблемы, важно сказать об еще одном – интегративном – подходе к интерпретации оперы. Зачастую интегративный подход имплицитно проявляется как в музыковедческих, так и в театроведческих исследованиях, но также осуществляется и самостоятельно в работах, носящих междисциплинарный характер. Отметим, что данный подход чаще реализуется в музыкальной и театральной критике, чем не в фундаментальных исследованиях музыковедов и театроведов. Интегративный подход учитывает контекстуальное существование оперного искусства в системе той или иной эпохи [214; 267; 356; 516; 706]. Мы полагаем, что в современной социокультурной ситуации именно этот междисциплинарный подход – на стыке культурологии и искусствознания – будет наиболее действенным для изучения проблемы репрезентации оперной классики в пространстве современной массовой культуры.

Философы, исследующие процессы творчества, характеризовали категорию интерпретации по-разному. Например, Д. Дидро отрицал как самостоятельность интерпретатора: «Тот, кто лучше всего знает и с наибольшим совершенством передает внешние признаки в соответствии с наилучше задуманным идеальным образцом, тот – самый большой актер» [350], – так и саму возможность предоставления автором свободы интерпретатору: «Тот, кто оставляет наименьший простор воображению большого актера, – самый большой поэт» [350]. Ф. Шеллинг придерживался иной точки зрения, называя интерпретационный процесс «историческим конструированием» [742, с. 48]. По мысли Ф. Шеллинга, художественное произведение «допускает бесконечное количество толкований» [742, с. 48] и только единство философии и искусства, может наметить путь к интерпретации художественного произведения.

В контексте проблемы репрезентации классики важно отметить трактовку Г. Гегелем интерпретации как творческого акта. С точки зрения философа, интерпретационный процесс способствует собственно художественному созиданию, то есть, интерпретация есть акт создания самостоятельных художественных образов, и потому она подобна свободной творческой деятельности: «Художественное произведение имеет в себе также и временную, преходящую сторону, и именно эта его сторона и нуждается в изменениях. Ибо прекрасное является для других, и те, для которых оно является, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного» [290, с. 286]. В концепции, декларируемой Г. Гегелем, фактически, обнаруживается объяснение творческой концепции приверженцев так называемой «актуализации» классических оперных произведений, находящей воплощение, например, в хронологических модуляциях времени действия произведения: перенос постановщиками авторского сюжета в историко-культурный контекст, приближенный к современности, или воспроизведение в действии реалий современности. В новом научном горизонте многообразные аспекты интерпретации актуализируются в различных теоретико-методологических традициях. Однако подчеркнем, что ряд гуманитариев XX века (например, В. Асмус, П. Гайденко) актуализировали в своих исследованиях идеи Ф. Шеллинга и Г. Гегеля [398, с. 59], признав за интерпретацией право считаться (до известной степени) самостоятельным творческим актом.

Вместе с тем, сами интерпретаторы, а также исследователи их творчества, принимая концепцию интерпретации как свободного творческого акта, не могут игнорировать закономерные вопросы, связанные с проблемой авторства: отношение к авторскому тексту, сохранение авторской концепции произведения. Данные вопросы встают особенно остро, если речь идет об интерпретации классического произведения искусства. Следуя положению Д. Дидро, при жизни творца – автора классического текста, произведение остается, если даже и признанным, то не в статусе общепринятого

художественного шедевра и эстетического эталона. Представление же о данном произведении искусства, как о классике оформляется лишь впоследствии и именно в процессе интерпретации этого произведения [350, с. 524]. Мыслители XX века продолжают разработку идеи Д. Дидро в русле постмодернистских тенденций, углубляя и обостряя потенциально присутствующее в ней противоречие и формулируя точку зрения на классические произведения искусства как на некий норматив, требующий опровержения (М. Мамардашвили): классика как образец для неповиновения, отрицания и отторжения, а не для подражания, беспрекословного принятия и следования канону [398, с. 44].

Проблема интерпретации непосредственно связана с представлением о тексте классического произведения. В дискурсе современного гуманитарного знания понятие «текст» давно и активно функционирует как одна из наиболее употребительных и разработанных категорий. По причине своей универсальности и в соответствии со спецификой конкретной гуманитарной теории, категория текста дифференцируется в зависимости от функциональной нагрузки, актуализируясь в конкретном научном горизонте в соответствующем контексту значении. Так, например, с точки зрения структурализма, текст является функцией языка, которая в конкретном высказывании представляет определенную языковую систему. В связи с этим, сошлемся на утверждение Ю. Лотмана, видевшего в тексте не только и не столько абстрактную структуру, но семантическую реализацию социальной функции, наделенную рядом признаков: «выраженность», «отграниченностъ» и «структурность». То есть, по определению Ю. Лотмана, текстом может быть названо практически любое явление, входящее в круг фактов культуры [500, с. 156–163], в этом смысле, текст следует отнести к явлению репрезентативной культуры.

Для осмысления концепций интерпретации в культурологии и в искусствоведении принято разделять понятия «классический текст» и «текст классического произведения». Смысловые отличия вышеназванных понятий

Т. Злотникова связывает с системно-функциональными особенностями самих этих явлений культуры: для классического текста в первую очередь значима система, в соответствии с которой он «сотворен», а для текста классического произведения важно «нарушение» системы как средство обеспечения информационной активности структуры [398, с. 53]. Но «нарушение системы» не деструктивная особенность текста классического произведения, а напротив, способ установления продуктивного противоречия текста и его функции. В театральном искусстве, в целом, и оперном жанре, в частности, данное конструктивное противоречие становится базисом творческого процесса, трансформирующим в ходе интерпретации художественную образность вербальных – литературных – текстов в визуально-синтетическую образность произведений зрелищных видов и жанров искусства.

Таким образом, текст классического произведения – это семантически структурированная, упорядоченная знаковая система, наделенная выраженностью, отграниченностъю и структурностью. Но важнейшее свойство данной системы – это ее открытость, именно поэтому интерпретатор при работе с текстом классического произведения оказывается (по Ю. Лотману) вооруженным «не только набором возможностей, но и парно противопоставленным ему набором невозможностей для каждого уровня художественной конструкции» [498, с. 274]. Текст классического произведения «максимально связан с категорией смысл», поэтому его нельзя свести к «формальному единству структурных элементов» [398, с. 54]. Следовательно, (по Т. Злотниковой) поскольку текст классического произведения – это открытая система, содержащая «непознанный запас смыслов» [398, с. 54], то механизм интерпретации потенциально применим к любому тексту данного типа. Всякое обращение к тексту, воздействие на него и взаимодействие с ним создает ситуацию общения, диалога, и приводит творческую личность, будь то художник или ученый, в поле интерпретационной деятельности. Вышеназванная закономерность проявляется наиболее рельефно в сфере творческой

(художественной, исследовательской) деятельности, нацеленной на произведения искусства, предполагающие исполнительский акт, в том числе, оперу.

Изучение проблемы интерпретации русской классической оперы в горизонте междисциплинарного научного подхода предполагает также обращение к герменевтической методологии. Герменевтика, как учение, охватывающее философию, культурологию, филологию, также имеет в своем основании концепцию текста. Одним из центральных понятий герменевтики является понимание, которое не тождественно интерпретации, а является лишь методом достижения цели – интерпретационного взаимодействия с текстом внутри герменевтического круга. В процессе понимания происходит взаимодействие субъекта (интерпретатора) и объекта (произведения), направленное на поиск смысла (еще одно из основных понятий герменевтики) текста. По Г. Гадамеру, именно смысл подвергается интерпретации [279, с. 250–260],при этом субъект понимания не занимается воспроизведением значений, выявляемых в объекте понимания, и не реализует расшифровку содержания, но, фактически, осуществляет производство смыслов на основании истолковываемого текста.

Можно утверждать, что с позиции герменевтического учения, текст классического произведения (в том числе, текст классической оперы) потенциально заключает в себе неисчерпаемый объем смысла, разные грани которого раскрываются в процессе каждой (по Г. Гадамеру) «встречи с произведением» [280], то есть в процессе каждой новой интерпретации понимающим субъектом (режиссером, дирижером, исполнителем, зрителем) текста классического (оперного) произведения. С точки зрения Г. Гадамера в ходе интерпретации осуществляются процессы понимания, истолкования, применения, таким образом актуализируется современный культурный опыт, находящийся в распоряжении интерпретатора, с которым он соотносит и сопоставляет интерпретируемый текст [280]. Также с понятием

интерпретации в герменевтике Г. Гадамера непосредственно связан и процесс познания (текста и мира как текста).

Здесь важно подчеркнуть, что, в отличие от «ранней» герменевтики Ф. Шляйермахера, целью которой было «адекватное» понимание произведения в соответствии со смыслами, заложенными автором, в русле более нового и сформированного герменевтического учения (В. Дильтей, М. Хайдеггер и далее) процесс интерпретации не рассматривается как аутентичное воспроизведение авторских смыслов, но как воссоздание и преобразование смысла или (по В. Библеру) «зановорождение»: «В общении на основе произведения мир создается заново, “впервые”» [234, с. 291]. То есть, цель герменевтической интерпретации – «понять произведение лучше, чем понимал его сам автор, поскольку интерпретатору доступно более обширное целое, чем целое произведения: целостность творчества автора, целостность литературного жанра и стиля, наконец, целостность культурной эпохи, в которую творил автор» [407, с. 63]. Следовательно, интерпретатор текста классического произведения может генерировать, «зановорождать» новые смыслы, опираясь на историко-культурную и социокультурную информацию, которой он располагает. В культурологической парадигме и в научном поле герменевтики, обращаясь непосредственно к художественной культуре, важно подчеркнуть, что интерпретация является универсальной процедурой, предполагающей широкую культурологическую трактовку текста как всякого культурного феномена, наделенного смыслом, поэтому объектом интерпретации может стать художественное произведение, относящееся к любому классу, виду, роду и жанру искусства, в том числе русская классическая опера.

Проблема интерпретации входила также в сферу научного интереса русских ученых XX века. Так, М. Бахтин трактовал процесс интерпретации как процедуру сотворчества, понимания и оценки, узнавания и открытия; таким образом, задача интерпретации, с одной стороны, заключается в стремлении «понять произведение так, как понимал его сам автор»,

с другой же стороны, «использовать свою временную и культурную вненаходимость» [217, с. 349]. Продолжателем традиции М. Бахтина в русской гуманитарной науке является В. Библер, по мнению которого, сфера, где постоянно осуществляется процесс интерпретации, – это культура в целом. Интерпретация является, по сути, неотъемлемой частью культуры, признаком ее существования: «Культура всегда есть некий Корабль Одиссея, совершающий авантюру плаванья в иной культуре, оснащенный так, чтобы существовать вне своей территории» [234, с. 287].

С точки зрения изучения проблемы интерпретации опера представляет особый интерес, так как оперному жанру имманентны две грани интерпретации. Классическая опера, являясь синтетическим произведением, предполагает наличие вербальной составляющей текста. В качестве основы вербальной составляющей преимущественно выступает некое литературное произведение, на основании которого создается оперное либретто. При создании оперы литературный первоисточник переосмысливается, перерабатывается, переводится на язык музыкального искусства и становится частью нового художественного целого. Таким образом, в момент создания оперы открывается одна из сторон проблемы интерпретации, и сам процесс интерпретации становится обязательным условием создания оперного произведения.

Другая сторона проблемы интерпретации связана с воплощением оперного произведения на сцене. Опера как любое другое музыкальное произведение, предназначенное для исполнения, объективно существует для слушателя-зрителя только в момент материализации художественного текста в музыкальном звуке и в сценическом действии, а потому требует посредников-интерпретаторов – дирижера, исполнителей, режиссера. Каждое исполнение неповторимо и, можно сказать, является очередным шагом внутри «герменевтического круга», очередной гранью искомого смысла. Так опера выступает объектом интерпретации, которая, в свою очередь, является условием репрезентации оперы. Интерпретация русской классической оперы

в современном театре зачастую представляет собой парадоксальные творческие решения. Полагаем, что современные режиссеры, осуществляющие эти решения, воспринимают оперную классику двояко – как одновременно привлекательный и архаичный материал, поэтому стремятся приобщаться и приобщать, приближая кажущуюся им сложной и несовременной русскую классическую оперу к малоподготовленной публике.

В процессе любой интерпретации возникает диалог эпох, стилей, идеологий, что влечет переосмысление объекта интерпретации, однако степень влияния интерпретационных процедур на объект может быть различной: от полного (или почти полного) сохранения текста первоисточника до преобладания в продукте интерпретации новых элементов текста. В нашем конкретном проблемном поле мы предлагаем применять опыт классификации интерпретационной деятельности применительно к оперному жанру. Полагаем, что наша классификация будет иметь силу по отношению к обеим из вышеназванных сторон интерпретационной деятельности: к интерпретации как условию создания оперного произведения и к интерпретации как условию репрезентации оперного произведения. Отталкиваясь от данной специфики, мы предлагаем определить три, по всей вероятности, универсальных уровня интерпретации текста художественного произведения: экстраполяция, адаптация и ассимиляция.

Первый уровень интерпретации – экстраполяция, или перенос; здесь текст первоисточника оставлен практически без изменений. Если при создании оперного произведения использовано драматическое произведение (особенно в стихах), которое не потребовало слишком глубоких интерпретационных изменений первоначального текста, мы рассматриваем такую оперу как результат экстраполяции. В качестве характерного примера переноса текста литературного первоисточника в произведение оперного жанра можно привести оперу А. Даргомыжского «Каменный гость», которая создавалась автором на текст одноименной маленькой трагедии А. Пушкина,

подвергнутый минимальным изменениям. К первому уровню интерпретации первоисточника мы бы отнесли, например, оперы Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» на текст одноименной маленькой трагедии А. Пушкина и «Снегурочка» по одноименной пьесе А. Островского.

Если говорить о репрезентации классической оперы в театре, реализованной в описанной интерпретационной парадигме, то к уровню экстраполяции можно отнести либо практику концертного исполнения оперных произведений, либо примеры так называемых «традиционных» оперных постановок: близкие композиторской концепции, соотносящиеся с исторически сложившейся постановочной парадигмой и основанные на традиционных сценических приемах. К таковым, хотя и с некоторыми оговорками, можно отнести спектакли Большого театра 2016 года, о которых шла речь в предыдущем параграфе, – «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (режиссер Р. Туминас, дирижер Т. Сохиев) и «Каменный гость» А. Даргомыжского (режиссер Д. Белянушкин, дирижер А. Гришанин)[20]. В названных постановках нет умышленных жанровых модуляций, вольных вариаций со смыслами, действие не было подвергнуто временной «актуализации» или демонстративным временным смещениям, авторские концепции сюжетов и персонажей в целом сохранены.

Второй уровень интерпретации, определяемый нами как адаптация, или приспособление, реализуется, когда в силу некоторых особенностей требуется применение первоначального художественного текста к специфике новых условий его функционирования, при этом количество измененных элементов текста примерно соотносится с константными элементами. Как пример адаптации при создании оперного произведения можно назвать многие классические (как русские, так и зарубежные) оперные произведения, созданные на сюжеты литературных произведений (в первую очередь драматических, реже лирико-эпических), когда текст первоисточника

[20] Подробнее об операх «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича в постановке Р. Туминаса и «Каменный гость» А. Даргомыжского в постановке Д. Белянушкина (Москва, ГАБТ, 2016) см. в параграфе 1.5.

подвергался некоторым изменениям в силу требований нового жанра, чаще это сокращения сюжетных линий, событий, действующих лиц. Так, например, при создании оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского поэтический текст пушкинского романа подвергся изменениям и сокращениям, были перенесены смысловые акценты с Онегина на Татьяну, которая фактически стала главной героиней оперы, и таким образом на первый план вышла столь нужная оперному жанру мелодраматическая составляющая сюжета. К примерам адаптации мы бы также отнесли «Бориса Годунова» М. Мусоргского по одноименной драме А. Пушкина, оперу М. Глинки «Руслан и Людмила» по одноименной поэме А. Пушкина, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова по одноименной сказке А. Пушкина.

Примеры сценической адаптации классической оперы к современным социокультурным реалиям – это, например, «Иоланта» П. Чайковского в постановке С. Женовача (Большой театр, дирижер А. Гришанин, 2015)[21] или «Хованщина» М. Мусоргского в постановке А. Тителя (МАМТ, дирижер А. Лазарев, 2016)[22]. В обеих интерпретациях отсутствуют экстремальные режиссерские воздействия на визуально-образную сферу спектакля, влекущие серьезные идеологические и концептуальные изменения композиторского замысла, но наблюдается приспособление классического текста к восприятию современной массовой аудитории – иллюстративность, наглядность, зрелищность. Постмодернистские приемы, используемые режиссерами, ведут к спрямлению авторского замысла, что упрощает восприятие классического текста. Таким образом, мы получаем интерпретацию русской оперы в русле, необходимом для эффектной и эффективной репрезентации ее в пространстве массовой культуры.

---

[21] Подробнее об опере «Иоланта» П. Чайковского в постановке С. Женовача (Москва, ГАБТ, 2015) см. в параграфе 1.5.

[22] Подробнее об опере «Хованщина» М. Мусоргского в постановке А. Тителя (Москва, МАМТ, 2016) см. в параграфе 4.2.

Третий уровень, обозначенный нами как ассимиляция, в зависимости от художественного результата, поглощение или «зановорождение» (по В. Библеру). В этом случае исходный текст художественного произведения является лишь поводом, толчком для создания нового текста, интерпретация граничит с парафразом, измененных элементов текста значительно больше, чем константных. На наш взгляд, яркий пример ассимиляции текста первоисточника в ходе интерпретационной деятельности – «зановорождение» повести А. Пушкина «Пиковая дама» в одноименной опере П. Чайковского. О гранях интерпретационного процесса в контексте оперы «Пиковая дама» речь пойдет в следующих параграфах рукописи. Здесь в качестве примеров ассимиляции как «зановорождения» можно назвать целый ряд русских и европейских классических опер, созданных по мотивам литературных произведений, текст которых подвергся существенной переработке не только на сюжетном уровне, но и на уровне рода, порой с добавлением интертекстуальных элементов: «Князь Игорь» А. Бородина по мотивам «Слова о полку Игореве», «Ночь перед Рождеством» Н. Римского-Корсакова по одноименной повести Н. Гоголя и «Черевички» П. Чайковского на тот же сюжет.

Если говорить о сценической интерпретационной практике, то мы полагаем, что наиболее убедительные примеры третьего уровня интерпретации – это феномены «режиссерской оперы» как противоречивого художественного феномена, синтезирующего в себе элитарно и массово ориентированные интенции современной культуры. Например, постановки опер «Руслан и Людмила» М. Глинки (режиссер Д. Черняков) и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (режиссер К. Серебрянников) [23], осуществленные в Большом театре в 2011 году являют собой примеры динамически-провокативной интерпретации: в первом случае – «расколдовывание» и «обытовление» сказки, во втором случае – политизация

[23] Подробнее об операх «Руслан и Людмила» М. Глинки в постановке Д. Чернякова и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке К. Серебрянникова (Москва, ГАБТ, 2011) см., соответственно, в параграфах 4.1. и 4.3.

сказки и превращение ее в антиутопию с элементами черной комедии. В целом, многие образцы «режиссерской оперы» в контексте выявленных уровней интерпретационной деятельности являются примерами ассимиляции как поглощения текста классического произведения массовой культурой. Подчеркнем, что анализу постановок, реализованных в русле «режиссерской оперы», посвящена значительная часть настоящей работы. На наш взгляд, многие образцы «режиссерской оперы» в контексте выявленных нами уровней интерпретационной деятельности являются примерами ассимиляции как поглощения текста классического произведения массовой культурой.

Важнейшие стороны процесса интерпретации в контексте трансформаций оперного жанра связаны с вопросами режиссерской деятельности, а также с восприятием жанра современной аудиторией. В связи с чем, любая интерпретационная деятельность имеет культурные детерминанты, исторический и социальный генезис. В подтверждение вышесказанного снова вспомним герменевтику Г. Гадамера, в рамках которой понятие «интерпретация» употребляется, во-первых, в смысле процессов понимания и толкования и, во-вторых, в значении, отсылающем к области применения или соотнесения текста с современным культурным опытом. Например, Т. Адорно еще в середине XX века констатировал кризис оперы как жанра и, в частности, оперных постановок, объясняя причины выявленного им кризиса именно интерпретационной природой оперы как явления художественной культуры. Так, в «Социологии музыки» он отмечал: «Непрекращающийся кризис оперы сказался уже и в кризисе самих возможностей оперной постановки. Режиссеру приходится постоянно выбирать между скукой, заплесневелостью старого, жалкой и ничтожной актуальностью – обычно десятым тиражом тенденций живописи и пластики – и мучительным и неловким подновлением старья, с помощью притянутых за волосы режиссерских идей» [185, с. 71–72]. Также Т. Адорно выделял в качестве важнейших детерминант развития оперного жанра в современный исследователю период социальный и экономический факторы бытования

оперной классики, которые в современных условиях приобрели особую актуальность именно в контексте массовой культуры.

Еще в первой половине XX века, словно предвосхищая тему режиссерских исканий эпохи постмодерна и «посткультуры», философ нелестно отзывался о современной ему оперной режиссуре. Позволим себе привести одно из его выразительных и симптоматичных высказываний на данную тему: «…напрасно бьется режиссер и с лебедем Лоэнгрина и Самиэлем Волчьего ущелья. То, что он тщится осовременить, – это не только чисто сюжетно требует всего этого реквизита, но и по своему внутреннему смыслу <…> Барочные и аллегорические элементы оперной формы, глубоко связанные с ее истоками и смыслом, утратили ореол привлекательности. Беспомощно, голо, иногда комично, они лезут в глаза, становясь добычей юмора, вроде обычной театральной шутки: “Когда отходит следующий лебедь?”» [185, с. 73]. Фактически Т. Адорно выносит приговор опере как царству устаревших штампов и напыщенной ходульности, утверждая, что никакие новые интерпретационные «находки» режиссера не только не спасут жанр, но, напротив, ухудшат ситуацию, внеся стилистически чужеродные элементы в область интерпретации и репрезентации классического художественного произведения. С такой трактовкой и контекстом высказывания философа мы можем согласиться отчасти. Вместе с тем обличение оперы как устаревшего и неактуального жанра, на наш взгляд, представляется чрезмерно категоричным и неправомерным, как вынесение приговора всему классическому искусству.

Важно, что помимо приведенных иронических филиппик, Т. Адорно акцентирует внимание на роли массовой культуры как среды бытования оперного жанра, детерминирующей интерпретационную деятельность оперных режиссеров: «Все беды современной режиссуры происходят от того, что режиссер вынужден учитывать и удовлетворять такие модусы реакций, которые он, возможно, уверенно предполагает само собой разумеющимися, но при этом он вступает в противоречие с самой формой, принцип которой

требует крайне стилизованной поющей эмпирической персоны» [185, с. 73]. Еще один аспект влияния массовой культуры на восприятие публикой оперного жанра Т. Адорно связывает с искусством кино, которое «материально превзошло оперу и настолько снизило духовные критерии, что никакая опера с ее духовным багажом не может конкурировать с ним» [185, с. 73]. Данный аспект существенно повышает свою актуальность в современной социокультурной ситуации, когда, помимо кино, в распоряжении массового зрителя имеется целая индустрия развлечений. Именно поэтому так современно звучит утверждение Т. Адорно о том, что от массовой аудитории не стоит «ожидать знания не только эстетических условностей, на которых была основана опера, но и той манеры сублимации, которую она предполагает» [185, с. 74], то есть современному массовому зрителю, существующему в условиях преобладания масскультовской продукции и в изменившейся, по сравнению со временем жизни Т. Адорно, социокультурной ситуации в целом, еще сложнее постичь стиль и содержание классической оперы.

Современная культурная ситуация, непосредственно включающая в себя дискурс массовой культуры, обусловливает весьма своеобразную специфику бытования классических произведений, в частности оперных. Из множества имеющихся и сделанных на разных основаниях классификаций феноменов массовой культуры мы обратились к классификации, предложенной А. Флиером [674]. Взяв ее за основу как соответствующую контексту нашей проблемы, мы полагаем возможным на современном этапе отнести оперу к сфере индустрии развлечений и досуга. Здесь можно усмотреть параллели с замечанием Т. Адорно о том, что «потребление оперы в значительной мере становится узнаванием – подобно тому как это происходит со шлягерами <…> Восприятие оперы в настоящее время подчинено механизму тщетного и напрасного отождествления. Оперу посещает элита, которая не является таковой» [185, с. 75–76] и констатировать, что со времени написания «Социологии музыки» мало что изменилось. В принципе, в настоящее время

посещение оперного театра также воспринимается как своеобразная церемония «приобщения к высокому», то есть как одна из наиболее изысканных форм досуга. Вышесказанное перекликается с размышлениями режиссера А. Кончаловского о восприятии оперного театра: «Одна из самых заманчивых вещей в опере – это создание магического зрелища. Увертюра, поднимающийся занавес, поющие люди – все это само по себе уже ритуал. Пение в человеческую жизнь вошло как ритуал» [446, с. 230]. Во многом благодаря этому чувству сопричастности к ритуальному «действу», происходящему на сцене, опера до сего времени остается социально востребованной символической формой эстетически значимой коммуникации.

На рубеже XX–XXI веков остро встал важный с точки зрения проблемы репрезентации классики и не имеющий однозначного ответа вопрос, связанный с интерпретацией оперных произведений на зарубежной сцене и с восприятием этих произведении иноязычной публикой. Речь идет о проблеме выбора языка исполнения: на языке оригинала или на родном языке аудитории. Этот вопрос и теперь остается актуальным именно в аспекте массовой культуры как сферы пребывания классической оперы. Однако, долгое время он практически не возникал: оперные спектакли, претендующие на высокий уровень исполнения, шли на языке оригинала, и студенты вокальных факультетов консерваторий учили и исполняли номера из опер исключительно на языке, избранном композитором.

В самом начале XXI века некоторые практики и исследователи оперного жанра высказывали сомнения в правомерности категоричной позиции, связанной с исполнением оперы строго на языке оригинала. Например, оперные певцы – представители «старой школы» – Е. Нестеренко и Г. Вишневская выражали несогласие со сложившейся на тот момент ситуацией. Так, по мнению Е. Нестеренко, исполнение на языке оригинала не столь необходимо, так как недостаточно хорошее владение иностранным языком будет влиять на качество интерпретации классического оперного произведения: «Если итальянскую оперу поет человек, который не говорит

на этом языке и не знаком с правилами чтения, это будет не итальянская опера» [100]. В свойственной ей эмоциональной манере высказывалась на этот счет примадонна оперной сцены XX века Г. Вишневская, ратуя за демократизм сценического воплощения классической оперы: «Русские артисты уже научились истерично орать на сцене на итальянском языке. Я терпеть этого не могу. Неприлично петь в Большом и Мариинском театрах на итальянском языке. Это неуважение к публике. Это не симфонический оркестр, и публика желает понимать» [41].

Профессор кафедры оперной подготовки Московской консерватории Н. Кузнецов также ратовал за переводы иностранных оперных текстов, высказывая опасения, что трудность восприятия публикой оперы усугубляется языковым барьером: «неискушенные русские зрители уходят после первого акта, ссылаясь на то, что не понимают, о чем идет речь и им скучно...» [460, с. 110–117], при этом различные технические нововведения – «бегущая строка», «электронный подстрочник» – не спасают положения, но лишь отвлекают от действия и от музыки. Также Н. Кузнецов мотивирует свою позицию тем, что певцы сталкиваются с определенными трудностями в процессе исполнения оперы на иностранном языке, что причиняет вред целостному процессу создания художественного образа: «Озабоченные проблемами произношения иностранных слов, запоминанием сложных синтаксических конструкций чужого языка, артисты физически не в состоянии сосредоточить свое внимание на наполнении слов своего персонажа нужным содержанием (подтекстом), ни на правильном психофизическом действии героя в музыкальном спектакле» [460, с. 110–117].

Либреттист Ю. Димитрин поддерживает аналогичную точку зрения, полагая, что иноязычные оперы должны идти в переводе на язык публики [356]. Однако данная позиция относительно языка исполнения влечет за собой проблему качества переводов оперных текстов. По мнению Н. Кузнецова, неудачные переводы пресекают возможности создания «новых глубинно-сущностных интерпретаций, остаются лишь чисто внешние

визуально-поверхностные новации (связанные либо с экзальтированной сценографией, либо с противоестественным прочтением оперной фабулы)» [460, с. 120]. Мы отметим здесь еще один аспект проблемы, о котором уже упоминали выше в связи с постановкой режиссером Д. Черняковым оперы Д. Верди «Аида», – тот художественно-эстетический диссонанс, который возникает в ходе исполнения классического оперного произведения, подвергшегося радикальной трактовке в духе «режиссерской оперы». В этой связи нельзя утверждать однозначно, правомерно или нет исполнять «осовремененную» классическую оперу на языке оригинала, когда языковой барьер отчасти смягчает для публики жесткое противоречие, сформированное режиссером между визуальным и вербальным пластом классического оперного текста.

В современном театре осуществление интерпретации оперного произведения в театре во многом и непосредственно связано с интерпретационной деятельностью режиссера, которую он реализует во взаимодействии (в том числе противопоставлении и конфронтации) с интерпретационной деятельностью дирижера. В России вопрос об оперной режиссуре одним из первых – еще в середине XIX века – поставил музыкальный критик и композитор А. Серов. Утверждая синтез поэзии музыки и драмы в опере, А. Серов писал: «Для внешнего воплощения оперы на сцене необходима, кроме автора текста и композитора, еще третья поэтически-просветленная деятельность, которая бы создала художественно постановку (во всем ее обширном смысле), игру актеров (в главных чертах, то есть группирование, время выхода и другие, иногда чрезвычайно тонкие подробности режиссерской части) так, чтобы актеры, а также декораторы, машинисты, костюмеры и проч. состояли от этой “третьей” создающей власти в такой же зависимости, как музыканты оркестра и певцы (в смысле “музыкальных” исполнителей) находятся в зависимости от партитуры и капельмейстера» [622, с. 255]. Совершенно очевидно, что эта «поэтически-просветленная» деятельность, направляющая певцов-актеров, организующая

мизансцены и сценографию, является интерпретационной деятельностью оперного режиссера-постановщика, роль которого в оперном постановочном процессе неуклонно возрастала в течение всего XX века, и теперь, в начале XXI века, не наблюдается ее ослабления.

Вместе с тем даже в современном оперном театре, несмотря на усиление тенденции «режиссерской оперы», режиссер в силу жанровой оперной специфики не может претендовать на ту же степень самостоятельности своей творческой интерпретационной деятельности, которая возможна в драматическом театре. Режиссеру как минимум приходится делить функцию создателя оперного спектакля с дирижером. Отметим, что проблема «двойного лидерства» в оперном спектакле стала предметом интереса музыковедов и театроведов относительно недавно. Так, например, Н. Маркарьян [516] рассматривает актуальную на сегодняшний момент проблему – деятельность дирижера современного оперного спектакля во взаимосвязи с режиссерской постановочной концепцией и в контексте различных моделей совместной деятельности режиссера и дирижера в оперном спектакле режиссерской эпохи. Именно взаимодействие режиссуры с творчеством дирижера организует взаимодействие между видами искусства, объединенными в художественный синтез, и, соответственно, между разными направлениями интерпретационной деятельности, создавая искусство музыкального театра, основанное на органичном синтезе всех его составляющих. Представляется, что основная и первоначальная задача интерпретационной деятельности оперного режиссера, – осмыслить текст музыкально-драматического произведения и на этой основе создать наиболее актуальную и интересную, но при этом адекватную тексту интерпретацию. Сотворчество режиссера и дирижера в процессе создания и репрезентации оперного спектакля обеспечивает связь между композитором и исполнителями в широком смысле слова: солистами, хористами, музыкантами оркестра, художниками-сценографами, художниками по костюмам и по свету, – а также координирует творчество

всех участников музыкально-театрального процесса и направляет их деятельность в русло избранной трактовки произведения и концепции спектакля. Так, в процессе совместной интерпретационной деятельности режиссера и дирижера, композиторский текст оперы становится видимым и слышимым.

Приходится признать, что в настоящее время взаимодействие двух основных субъектов процесса создания оперного спектакля нельзя назвать гармоничным. В течение XX столетия и до настоящего времени роль режиссера в музыкальном театре становилась все более значимой, теперь он, по сути, признается главным создателем спектакля. В подтверждение сказанного приведем обстоятельство, о котором мы уже говорили выше в связи с деятельностью Большого театра. Это порядок имен в рекламной массовой продукции – программах, афишах, анонсах оперных спектаклей: если раньше сначала шло указание имени дирижера, то теперь все чаще имя режиссера упоминается перед именем дирижера, а порой даже раньше или вместо имени композитора. Данный факт свидетельствует о том, что в оперном жанре все больше увеличивается значение визуально-пластического компонента. Вместе с тем, основываясь на наших исследованиях, можно утверждать, что такого рода инверсия ролей музыкальной и визуальной сторон в оперном спектакле не гарантирует драматургически убедительной и художественно ценной постановки и далеко не всегда является альтернативой «традиционной» трактовке классического произведения, однако по большей части соответствует «запросам» массовой культуры.

Как любой вид искусства, оперный театр развивается и видоизменяется, подвергаясь воздействию актуальных тенденций, в том числе детерминированных массовой культурой. Закономерные изменения претерпевают также принципы воплощения на сцене классических оперных произведений, движущихся сквозь время. Наши исследования позволяют утверждать, что трансформации, связанные с функционированием оперного

жанра, в целом, и с интерпретацией и репрезентацией русской классической оперы, в частности, в современном оперном театре тесно связаны с влиянием массовой культуры, приобретающей особый статус в современном социокультурном пространстве. Начиная с XX века, наблюдается тенденция к сближению массовой культуры с «высокой» культурой, а также рост аудитории последней, что отражается в явлениях соц-арта, поп-арта, а также постмодернизма.

В пространстве постмодернизма становятся закономерными сближения классики с китчем, в искусство широко проникают темы и приемы, которые ранее были отнесены к внехудожественным явлениям. Например, Т. Злотникова отмечала, что практически все исследователи обнаруживают связь «игровой природы постмодернизма с принципом интертекстуальности» [398, с. 37]. Постмодернизм, прочно связанный с феноменом игры, объектом которой может стать любое явление, расширяет сферу текстуальности, включает в нее все новые объекты, в том числе, и классические художественные произведения. В процессе распространения «игр со смыслом» в художественном пространстве, оперный жанр и оперный театр перестают восприниматься как средства передачи смыслов классического искусства, и становятся полем формирования постмодернистских смыслов, зачастую сближающихся с образами массовой культуры и опирающихся на закономерности функционирования массового сознания. Таким образом, феномен театральности и сам театр, в том числе оперный, становится частью эпохи постмодерна и включается в пространство массовой культуры, в частности, посредством интерпретации и репрезентации классической оперы.

Суммируя аспекты проблемы интерпретации и культурной репрезентации текстов русской оперной классики, отметим важнейшие из них.

Авторство классической оперы не единолично, ведь помимо композитора есть либреттист, а зачастую имеется признанный и значимый автор исходного (литературного) текста. Значит, в идеале, происходит диалог

творцов и возникает диалогичность текстов, хотя, чаще такое взаимодействие строится на основе бинарности и даже дихотомии.

Еще один немаловажный аспект выявленной нами проблемы детерминирован модерирующей ролью времени. В этой связи особую роль играют, во-первых, историко-культурный контекст создания оперного текста; во-вторых, временной континуум бытования оперного текста, в течение которого трансформируются эстетические ценности, подчас полностью меняющие свое значение в культуре и восприятие в обществе; и, в-третьих, социокультурная парадигма новой сценической постановки.

Также в процессе исследования аспектов интерпретации русской оперной классики в современном культурном пространстве приходится учитывать особенности текста современной сценической версии оперной классики, основным модусом которого будет дихотомия «композитор – режиссер» как отражение в интерпретируемом классическом тексте личностных интенций режиссера (как и дирижера, артистов, художников). Для каждой новой постановки, которая – по Гегелю – есть «новое создание», будут присущи отличия от прежнего создания, а также наличие или отсутствие собственной художественно-образной системы.

Наконец, и этот аспект особенно актуален в контексте влияния массовой культуры на бытование классических оперных образцов, в современной социокультурной ситуации важное значение имеют условия и установки зрительского восприятия оперной классики: помехи и преграды, откровенная эмоциональная и эстетическая дихотомия, ответы на вопрос о матрице классики, о свободе интерпретационной деятельности.

Таким образом, оперный жанр и современная культура предоставляют широкие возможности для различных проявлений интерпретации, продуцирования новых вариантов прочтения и просторное поле репрезентации текстов русской классической оперы.

2.2. Сюжет и вербальный текст классического произведения в контексте интерпретационной деятельности

Обращаясь непосредственно к анализу оперы П. Чайковского «Пиковая дама» как продукту многоуровневой интерпретации, подчеркнем, что репрезентации этого образца русской классической оперы в пространстве массовой культуры базируются на использовании конкретного композиторского текста, в силу чего необходим разбор сюжетной и музыкально-драматургической основ оперного произведения. Кроме того, важно отметить, что при работе режиссеров с данной оперой приближение к классике реализуется не только в рамках текста П. Чайковского, но и расширяется до первоисточника – одноименной повести А. Пушкина. Напомним, что начало такого рода «приближениям» к пушкинскому первоисточнику в постановках оперы «Пиковая дама» заложил еще В. Мейерхольд [31]. На наш взгляд, в контексте заявленной проблематики анализ текста оперы П. Чайковского «Пиковая дама» будет репрезентативным, если принимать во внимание особенности многоуровневой интерпретационной деятельности ее создателей.

Полагаем, что анализ художественного контекста интерпретации классического произведения литературы – повести А. Пушкина «Пиковая дама» – позволяет обозначить важные образные, фабульные, тематические параллели и выявить общие тенденции и предпосылки интерпретационных прочтений этого сюжета. Данный аспект видится принципиальным с точки зрения акцентируемой в нашем исследовании многоуровневой интерпретационной деятельности в контексте, как синтетического оперного текста «Пиковой дамы» П. Чайковского, так и литературного текста «Пиковой дамы» А. Пушкина, а также «Пиковой дамы» как классического текста вообще, с присущим ему сюжетом, с определенной художественно-образной сферой, с конкретными темами и идеями.

Отметим, что ряд выявляемых в данном параграфе интерпретационных ходов, связанных с сюжетом «Пиковой дамы», и актуализированных или оказавшихся невостребованными при создании повести, нашли отражение как в опере П. Чайковского, так и в художественных произведениях, созданных на сюжет «Пиковой дамы» А. Пушкина, и появившихся уже после оперы, а потому ощутивших на себе влияние еще и классического оперного произведения. Кроме того, даже в современных театральных интерпретациях оперы П. Чайковского мы видим, хотя, скорее, случайные, чем преднамеренные, но с историко-культурной точки зрения закономерные и эстетически явные «следы» интерпретационной деятельности предшественников, работавших с сюжетом и текстом «Пиковой дамы» и А. Пушкина, и П. Чайковского.

В черновиках А. Пушкина есть «Рукописная баллада», являющаяся набросками повести и дающая представление о первоначальном замысле «Пиковой дамы». Здесь обнаруживаются интересные параллели с будущей одноименной оперой П. Чайковского. Во-первых, совпадение на уровне жанров: баллада как первоначальное авторское жанровое определение «Пиковой дамы» А. Пушкина и как важный момент завязки драмы в «Пиковой даме» П. Чайковского (баллада Томского «Однажды в Версале» из первой картины оперы). Во-вторых, на уровне сюжета: судя по всему, изначально образ Германа (кстати, еще одно, скорее всего, случайное, но любопытное совпадение с оперой – в имени главного героя пока одна «н»[24]) трактовался А. Пушкиным несколько иначе, чем в окончательном варианте повести. Важнейшее отличие заключается в том, что, судя по черновым наброскам «Рукописной баллады», Герман влюблен. И здесь позволим себе напомнить, что в опере П. Чайковского изначально именно любовный порыв определяет действия героя. Однако в первоначальном замысле А. Пушкина любовная линия связана не с увлечением героя бедной воспитанницей

[24] В окончательном варианте повести А. Пушкин дает главному герою фамилию/имя (в литературоведении нет однозначного мнения на этот счет) «Германн».

графини Лизаветой Ивановной. Предметом романтической любви Германа является «милая немочка» Шарлота Миллер (в рассматриваемых набросках вообще усилен немецкий колорит), тоже бесприданница: «четвертая дочь [обанкрутившегося] обрусевшего немца» [748].

В черновиках А. Пушкина имеется мягко-ироничное описание: «Теперь позвольте мне короче познакомить вас с Charlotte… Отец ее был некогда купцом второй гильдии, потом аптекарем, потом директором пансиона, наконец корректором в типографии, и умер, оставя жене кое-какие долги и довольно полное собрание бабочек и насекомых…» [120, С. 263], далее автор пишет, что Герман «познакомился с Шарлотой, и скоро они полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время. Но в сей день… когда милая немочка отдернула белую занавеску окна, Герман не явился у своего васисдаса и не приветствовал ее обычной улыбкою» [120, С. 263]. Примечателен вывод М. Гершензона о том, что процитированный черновой отрывок свидетельствует о первоначальном замысле А. Пушкина ярко обозначить контрастное сочетание в характере Германа рассудочной трезвости с потенциальным «оргиазмом одной страсти», о стремлении автора посредством изображения сентиментальной любви подчеркнуть филистерство героя, взорванное изнутри некой всепоглощающей идеей [295, с. 107–108]. Н. Петрунина отрицает данную трактовку как одностороннюю и утверждает, что сентиментальность любви Германа и Шарлоты «не исключает ни чистоты, ни непосредственности, ни глубины чувства», и, по мысли самого автора, «любовь должна была не связывать героя повести об игроке с филистерством, а скорее противопоставить ему, возвысить над ним» [570]. Подчеркнем, что мы можем только указать на явные параллели, которые прослеживаются в описанном черновом отрывке с теми изменениями в образе пушкинского Германна[25], которые произошли в опере,

[25] В соответствии с общепринятой исследовательской практикой, здесь и далее, в написании *имени* персонажа оперы П. Чайковского одна «*н*» – Герман; в написании *фамилии* (возможно, *имени*: в литературоведении нет однозначного мнения на этот счет) персонажа повести А. Пушкина две «*н*» – Германн.

так как мы не нашли сведений о том, что композитор и его либреттист были знакомы с соответствующими архивами А. Пушкина. Представляется, что здесь можно говорить либо о проявлении творческой интуиции композитора, либо, скорее, о случайном совпадении в развитии линии главного героя оперы, обусловленном требованиями жанра.

Несмотря на определенные сложности, связанные с так называемой драматизацией эпических произведений вообще и «Пиковой дамы» в частности, стилистика и специфика текста повести А. Пушкина не отпугивала интерпретаторов. Помимо «зановорождения» пушкинского сюжета в опере П. Чайковского, повесть «Пиковая дама» неоднократно привлекала к себе внимание драматургов, подвергаясь в их произведениях «по мотивам» значительным изменениям. Полагаем, что такой интерес авторов к «Пиковой даме» обусловлен, как психологической напряженностью и драматизмом этого произведения, так и спецификой организации данного текста. На драматургическую специфику повести, в частности, обращает внимание В. Виноградов, который, анализируя роль авторской речи, отмечал, что сам факт, если не включенности (особенно в первой главе), то, по крайней мере, близости повествователя к изображаемому миру дает возможность драматизации действия. Помимо этого, на первый взгляд, лаконичная и внешне нейтральная, но в действительности амбивалентная по смыслу и зачастую ироничная по форме речь «от автора» «подчиняет себе действие» и создает ощущение напряженного драматического развития «Пиковой дамы» [272, с. 176–239]. Исследуя стиль «Пиковой дамы» В. Виноградов отмечает, что наличие в пушкинском тексте драматических сцен и диалогов, включение в сюжет элементов фантастики, наличие подтекста, активизирующего творческое восприятие читателя, это те стилистические особенности пушкинского текста, которые способствуют драматизации повести [272, с. 176–239]. С одной стороны, определенную сложность для драматургов представляет проблема драматического времени, распадающегося в повести на фрагменты,

но, с другой стороны, такой порядок повествования обусловливает стремительность развития интриги и является значимым стимулом сценического действия.

По времени появления мы обозначили два периода появления различных инсценировок повести А. Пушкина «Пиковая дама», условно определив границей данных периодов появление «Пиковой дамы» П. Чайковского. Такое разделение обусловлено «следами» присутствия оперы П. Чайковского в пространстве художественной культуры. В той или иной степени эти оперные «следы» иногда даже не по воле драматургов и постановщиков, обнаруживаются в конкретных рассмотренных нами творческих результатах интерпретации повести А. Пушкина, осуществленных после создания оперы П. Чайковского.

Хронологически первый опыт инсценировки повести «Пиковая дама» принадлежит известному литературному деятелю русской культуры первой половины XIX века князю А. Шаховскому, имевшему личное знакомство с А. Пушкиным. Текст А. Шаховского представляет собой оригинальное произведение по мотивам «Пиковой дамы» А. Пушкина. По мнению исследователей, жанр «Хризомании» – «серьезная комедия», отнесение произведения к такому сложному промежуточному жанровому образованию обусловлено сюжетом, который, в соответствии с первоисточником, заканчивается проигрышем и сумасшествием Ирмуса (Германна) [426].

Автор дал своему произведению длинное и причудливое название, которое с современной точки зрения выглядит эксцентрично и избыточно, фактически, представляя собой программу или сценарий: «Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище, взятое из повести, помещенной в “Библиотеке для чтения”, и представляющее в начале: Приятельской ужин, или Гляденьем сыт не будешь. Пролог-пословицу, с пением в следствии: Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена. Романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках: 1-е Утро старухи, 2-е Убийственная ночь, 3-е Игрецкой вечер: дивертисмент Детской бал», финалом «драматического

зрелища» являлся эпилог-водевиль: «Крестницы, или Полюбовная сделка. Эпилог-водевиль (в следствии Пиковой дамы) в одном действии с Дивертисментом» [165]. Уже по авторской программе можно сказать, что А. Шаховской переводит текст повести А. Пушкина не просто на язык другого жанра – «драматическое зрелище» /водевиль, рода – драма, вида искусства – музыкально-театральный синтез. Автор стремиться сделать свое произведение, во-первых, эффектным, добавляя дивертисменты и предполагая существенную музыкальную составляющую, во-вторых, динамичным, обостряя конфликт и выводя на передний план наиболее яркие события, в-третьих, понятным, облегчая идейно-смысловую сторону первоисточника и убирая философские подтексты. Таким образом, можно говорить о том, что в ходе интерпретации «Пиковой дамы» А. Пушкина, А. Шаховской не просто предлагает свой взгляд на первоначальное произведение, но приспосабливает первоисточник законам сцены и, что особо важно в контексте темы нашего исследования, учитывает вкусы зрителей и, фактически, следует принципам массовой культуры. Премьера «Хризомании» состоялась в 1836 году в Александринском театре (Санкт-Петербург), спектакль долгое время пользовался успехом у публики.

Основные новации, привнесенные А. Шаховским, связаны, во-первых, с перестановками смысловых акцентов, определяющих процесс развития интриги, во-вторых, с ослаблением иррациональных мотивов и с отказом от фантастической сюжетной линии, в-третьих, с введением в действие новых персонажей. Однако, по справедливому замечанию Л. Киселевой, в процессе такого двойного – родового и жанрового – перевода повести А. Пушкина с языка эпического рода литературы на язык драмы «утрачивалась одна из главных новаторских особенностей пушкинского текста – его амбивалентность» [426]. Видимо, А. Шаховской ощущал, что философско-идеологическое содержание его произведения стало мельче в сравнении с интерпретируемым первоисточником и, в стремлении восполнить этот смысловой пробел, сформировал довольно сложную композицию пьесы:

подобная «многоярусная постановка позволяла играть с текстом, заставляя зрителей то напряженно следить за развитием почти детективной интриги и покидать зрительный зал после совсем не комедийной концовки ”Хризомании”, то расслабляться, слушая в конце легкие куплеты с незамысловатым happy end’ом водевиля-эпилога» [426].

В целом, А. Шаховской, осуществляя интерпретацию, максимально использовал возможности, заложенные в тексте первоисточника, наиболее же существенные изменения связаны с новыми родовыми и жанровыми особенностями литературного текста «Хризомании». Как уже отмечалось выше, в пушкинской повести значительную роль играет текст «от автора», что в процессе драматизации представляет серьезную проблему для автора-интерпретатора. В данном случае драматург отказывается от простейшего решения данной проблемы – привлечения резонера. Он передает авторский текст действующим лицам (заметим, что к этому приему часто прибегали драматурги в последующих инсценировках пушкинской «Пиковой дамы»). Моменты так называемого «разрушенного драматического времени» (В. Виноградов), когда в первоисточнике отсутствуют некоторые эпизоды, не изображаемые, а лишь обозначенные повествователем, А. Шаховской, в соответствии с законами драмы, попытался восполнить фрагментами собственного сочинения. Характерной особенностью измененного сюжета является некоторая прямолинейность при обращении к тем фрагментам пушкинского текста, в которых обнаруживается завуалированная критика расточительности и легкомысленного отношения к деньгам русского дворянства. Столь же прямолинейно переосмыслен фантастический элемент повести. А. Шаховской его попросту устраняет: роковой проигрыш объясняется уловкой шулера Чекалинского, а появление призрака – это мистификация Томского и Чурина (призраком выступает переодетый Чурин). Любопытно, что подобная мистификация, в числе прочих причин спровоцировавшая сумасшествие Германа, наблюдается и в опере П. Чайковского (эпизод мистификации масок третьей картины).

Примечательно, что А. Шаховской дает персонажам, в том числе и эпизодическим, довольно развернутые характеристики, пересматривает их психологические особенности и мотивацию, что обусловило (при сохранении главных действующих лиц и темы трех карт в основе сюжета) концептуальные изменения образов и их места в действии. Например, если у А. Пушкина Томский предстает легкомысленным и заурядным светским молодым человеком, то в «Хризомании» он становится одним из основных действующих лиц драмы. В «драматическом зрелище» Томский наделяется такими чертами, как простодушие и доверчивость, при этом, хотя он характеризуется «ограниченностью умственных способностей», однако способен на искренние чувства – любит Елизу/Лизу, образ которой А. Шаховской романтизирует и наделяет биографией. В драме А. Шаховского значительному пересмотру подвергается трактовка образа Германна: меняется его национальность – из русского немца он превращен в Карла Соломоновича Ирмуса, еврея, выдающего себя за немца; по поводу новой фамилии главного героя имеются очень интересные наблюдения Л. Киселевой, которая в слове *Ирмус* обнаруживает две части – *ир* (от немецкого *irren* – «заблуждаться, сходить с ума») и *мус* (от немецкого *muss* – «должен»), таким образом, в фамилии героя имеется скрытый намек на его судьбу – «должен сойти с ума» [426]; в конце пьесы главный герой гибнет.

«Хризомания», как было сказано выше, имела долгую сценическую историю. В 1846 году она, «очищенная от нескольких драматических линий «фабрики» Шаховского (в частности, от покушений бывшей горничной графини на наследство Лизаветы Ивановны)» [404, С. 87] была поставлена В.И. Живокини в Малом театре при участии М. Щепкина (Чекалинский) и М. Львовой-Синецкой (графиня). Данная постановка стала «едва ли не самым близким к повести театральным воплощением» [404, С. 87] и получила немалую популярность у публики. Постановки «Хризомании» также осуществлялись и в 70-е, и в 90-е годы XIX века, уже после премьеры «Пиковой дамы» П. Чайковского, и, гипотетически, композитор и либреттист

оперы могли видеть пьесу А. Шаховского в театре. Однако мы не считаем возможным проведение параллелей между Германом в опере П. Чайковского и главным героем комедии А. Шаховского, и не только потому, что в пьесе Ирмус не кончает собой, а умирает в сумасшедшем доме. Самое существенное и принципиальное в художественном контексте расхождение трактовок образа главного героя в пьесе и в опере заключается в том, что герой пьесы трактуется автором как безоговорочно отрицательный персонаж, лишенный авторского сочувствия, композитор же, как известно, очень глубоко сопереживал своему персонажу, жалел его и даже оплакивал его смерть.

В «Хризомании» можно обнаружить и более явные совпадения с оперой, в частности, связанные с образом Елизы (Лизаветы Ивановны), которая в пьесе является крестницей графини, соответственно, как и в опере, ее социальный статус несколько выше. Еще одна любопытная сюжетная параллель с оперой «Пиковая дама» обнаруживается в конце основной части пьесы: перед Эпилогом Томский сообщает об исчезновении Елизы, о ее шляпке и платочке, найденных на берегу Невы. Здесь зрителю дается прозрачный намек на возможное самоубийство героини, как происходит с Лизой в опере П. Чайковского (и это, в свете карамзинской традиции, характерно для героини с таким именем), однако в Эпилоге выясняется, что событие было мистификацией. При всех спорных и неудачных моментах, «Хризомания» А. Шаховского соответствовала требованиям жанра и как продукт интерпретации пушкинской повести органично вписалась в историко-культурный и социокультурный контекст эпохи, что, по-видимому, и обусловило ее долгую жизнь на сцене и успех у публики. Таким образом, данная пьеса заняла свое место в ряду произведений русской драмы и обрела некоторое значение в процессе формирования национальной драматургии, потому «драматическое зрелище» А. Шаховского можно рассматривать как одно из явлений художественной культуры, формировавших почву для

последующих интерпретаций «Пиковой дамы» А. Пушкина, вершиной которых стал одноименный шедевр П. Чайковского.

Помимо «Хризомании», опере П. Чайковского предшествовало еще несколько интерпретаций повести А. Пушкина, в том числе, оперная. Так, в 1850 году в Париже состоялась премьера оперы Ж. Галеви на либретто Э. Скриба «La Dame de Pique». Реакция русской критики на данное произведение была предсказуемо негативной: драматурга упрекали в чрезмерном и, с точки зрения критиков, художественно неоправданном изменении концепции первоисточника. В частности Ф. Булгарин писал: «Неутомимый Скриб… написал для музыки знаменитого Галеви либретто „Пиковая дама"… Известный французский литератор Мериме перевел (при помощи своего родственника, бывшего в Петербурге и изучившего русский язык) „Пиковую даму" хорошим языком и слогом, но во многих местах исказил подлинник, а Скриб из занимательного рассказа Пушкина составил такую ахинею, что едва верится, чтобы опытный литератор и академик мог до такой степени сбиться с толку!.. Однако же пиеса имела успех, благодаря музыке Галеви, которая, однако же, по свидетельству Берлиоза, ниже прежних его произведений… Если где-либо можно допустить чудесное в современной литературе, то это именно в опере и в балете, а Скриб лишил „Пиковую даму" даже этой занимательности, поставив обман на место волшебства» [345].

«Предприимчивому» Э. Скрибу «удалось унести действие еще дальше от пушкинской повести, чем это сделал впоследствии Модест Чайковский» [404, С. 87]. Действие оперы, как и у братьев Чайковских, перенесено в XVIII век, только у Ж. Галеви несколько раньше – в 1962 году – последний год царствования Петра III. Сюжет был трансформирован Э. Скрибом в соответствии с французской традицией «хорошо сделанной пьесы», переименованы и пересмотрены образы главных героев, добавлены новые действующие лица. Сюжет оперы основан на любовном треугольнике – Княгиня Полоцка, молодая польская принцесса Дарья Долгорукова она же

Дама Пик и два соперника в борьбе за ее любовь. Несчастливый соперник – «охотник за приданым» Князь Зюзянов (видимо, оперная версия пушкинского Германна), счастливый соперник – поручик артиллерии Константин Нелидов, благородный герой. В образе Нелидова угадывается сюжетная параллель с князем Елецким из «Пиковой дамы» П. Чайковского. Вторая женская роль – дочь дворецкого по имени Лизонька. Из других сюжетных совпадений оперы Ж. Галеви и оперы П. Чайковского отметим присутствующий в обеих операх мотив тайны трех карт, а также тематику карточной игры, например, в финале имеется сцена карточной игры, где выигрывает неискушенный и неопытный игрок Нелидов. Несмотря на все перечисленные совпадения, нет оснований утверждать, что либреттист или композитор были знакомы с первой оперной интерпретацией пушкинской повести, так как об этом нет достоверных сведений: «Герцен напевал арии первой и, естественно, никогда не слыхал второй, а поколение Блока, потрясенное музыкой Петра Чайковского, практически не имело возможности узнать о существовании давно забытой оперы-предшественницы» [404, С. 87]. Вместе с тем ряд сюжетно-смысловых параллелей, в первую очередь, столкновение мотивов любви и азарта, позволяет выявить некоторые типичные сюжетные линии, которые важны как основа драматургического конфликта в оперных интерпретациях «Пиковой дамы».

Ранее бытовало мнение, что оперетта австрийского композитора Ф. Зуппе «Раскрывающая карты», сочиненная в 1862 году и переименованная в 1864 году в «Пиковую даму», также создана на сюжет пушкинской повести. Однако Э. Штекль в своем исследовании «Пушкин и музыка» опроверг эти сведения и предложил «вычеркнуть из списка опер на пушкинские сюжеты» оперетту Ф. Зуппе, утверждая, что «Соответствующие данные в специальной литературе ошибочны. Доказано, что опера „Пиковая дама” Ф. фон Зуппе не имеет ни прямой связи с одноименной повестью Пушкина, ни даже косвенного отношения к ней через „Пиковую даму” Ж. Ф. Галеви» [345].

Позднее, в 1875 году, возникает новая интерпретация повести – мелодрама Д. Лобанова «Пиковая дама», с 1879 года ставившаяся в театре под названием «Картежник» [345]. Драматург создает «сложную смесь» «Хризомании» с «еще не написанным и даже не задуманным либретто М.И. Чайковского» [404, С. 88]. Д. Лобанов трансформировал пушкинский текст в диалоги, при этом оставив его практически без изменений. Однако развязка драмы стала более трагичной: к Герману (у Д. Лобанова в имени главного героя одна «н») на некоторое время возвращается разум, но, узнав, что он является внебрачным ребенком графини и причиной смерти своей матери, Герман от ужаса и отчаяния опять теряет рассудок и закалывается ножом. Можно предположить, что эпизод с самоубийством героя М. Чайковский вполне мог позаимствовать для своего либретто, но документальных свидетельств тому мы не обнаружили.

Анализируя интерпретации повести «Пиковая дама», созданные до появления одноименной оперы П. Чайковского, мы выявили общую тенденцию драматизации текста А. Пушкина – это разработка одного из возможных вариантов развития событий, которые потенциально обнаруживаются, но не разрастаются до самостоятельных сюжетных линий в тексте первоисточника. Среди такого рода «зародышей сюжета», вокруг которых формируется фабула рассмотренных выше драматургических интерпретаций, можно назвать трактовку образа главного героя как однозначно отрицательного персонажа, рациональные объяснения фантастических эпизодов сюжета, выведение на первый план любовной линии, тему незаконнорожденного сына – невольного матереубийцы. Интерпретационные трансформации первоисточника, реализованные в данных направлениях, неизбежно влекут за собой существенные изменения не только первоначального текста, но и идейно-концептуального плана произведения. Вследствие чего, рассмотренные выше примеры драматизации пушкинской «Пиковой дамы» характеризуются либо чрезмерным мелодраматизмом, либо преувеличенным трагизмом и даже трагикомизмом

(«читающимся» в контексте сюжета как неуместный цинизм), следовательно, существенным снижением философского звучания, упрощением идеи, спрямлением авторские смыслов, уменьшением художественно-эстетического значения продукта интерпретации.

Подчеркнем, что на протяжении всего существования «Пиковой дамы» А. Пушкина, возникали и максимально приближенные к авторскому тексту решения в синтетических видах искусства. Из наиболее «верных букве и духу» литературного произведения, назовем появившиеся уже после оперы П. Чайковского, каждый в свое время, примеры интерпретации пушкинской повести в киноискусстве режиссеров Я. Протазанова и И. Масленникова.

Немой художественный фильм Я. Протазанова «Пиковая дама» 1916 года высоко оценен специалистами как шедевр российского дореволюционного кинематографа [404, С. 88], «классический образец экранизации литературных произведений» [42, С. 109], пример правдивого и глубокого психологизма в кинематографе [135, С. 87]. При всей специфике интерпретации повести в художественном пространстве немого кино, сюжет фильма Я. Протазанова последовательно развивается по тексту А. Пушкина, не искажая первоначального замысла литературного произведения. Текст А. Пушкина режиссер «прочитывает» через экспрессию азарта карточной игры. Главный игрок – Германн (И. Мозжухин) романтизирован и обречен, мрачен и безумен. Лиза (В. Орлова) психологически жизненна и телесно достоверна. Амбивалентный образ графини разъят на страшновато-инфернальную, как будто уже мертвую старуху (Е. Шебуева) и данную в ретроспекции шаржированную галантно-рокайльную бестию-кокетку (Т. Дуван). Важно подчеркнуть, что режиссер, переводя пушкинский текст на язык «самого массового из искусств», рассказывая историю последовательно, доходчиво и подробно, не упрощает замысла повести. Я. Протазанов сохраняет мистически-инфернальную сюжетную линию, но не сводит все к зрелищу, к шоу. Напротив, режиссер использует визуальные эффекты для создания интеллектуально-смыслового подтекста и, оставаясь верным стилю

А. Пушкина, сохраняет атмосферу авторского ироничного отношения и мрачновато-лукавого взгляда на попытки людей разглядеть в повседневной жизни «предостерегающие знаки Судьбы», тем самым выводя экранизацию «Пиковой дамы» на уровень философско-художественных обобщений. Учитывая технико-технологическую ограниченность немого кинематографа начала XX века, мы считаем возможным признать высокое художественно-эстетическое качество концептуально-образного решения фильма Я. Протазанова, и даже прочертить некоторые параллели между этим произведением и одноименной оперой П. Чайковского: тема игры, рока, страсти, многозначность, драматизм, «социальная смерть» [610, С. 74] главного героя в Доме призрения для умалишённых Обуховской больницы.

В художественной сфере более позднего – звукового кинематографа примечательной в контексте нашей проблемы мы считаем интерпретацию повести «Пиковая дама» режиссера И. Масленникова (1982 год). Сюжет фильма почти дословно следует за повестью А. Пушкина, таким образом, данная экранизация относится к тому типу интерпретации, который мы условно квалифицировали как экстраполяцию или перенос: классический литературный текст точно воспроизводится в произведении другого вида искусства – кинематографического. Драматургические особенности экранизации во многом обусловлены видовой трансформацией первоисточника, нарративный текст которого в процессе переноса из эпического рода литературы в жанр кинодрамы становится синтетическим визуально-вербальным.

Можно сказать, что задача киноинтерпретации «Пиковой дамы» в некоторой мере облегчается спецификой пушкинского текста – глубокого, многозначного, насыщенного вторыми планами и философским подтекстом, и при этом «киногеничного», построенного на основе живо сменяющих друг друга эпизодов, словно изначально предполагающего динамику чередующихся картин, последовательность обновляющихся кинокадров. Вместе с тем, специфика художественного времени повести, полиритмия

сюжетного и фабульного времени, временные разрывы в повествовании, сдвиги вперед и отступления назад, замедление хода времени в точках описаний, субъективное время повествователя и героев, сам образ повествователя и существенный объем его текста заставляют интерпретатора искать приемы перевода словесного текста «Пиковой дамы» на язык искусства кино. Образ повествователя в повести прямо не выведен, но косвенно прочитывается как образ представителя высшего света, современника А. Пушкина, игрока или человека, по меньшей мере, знакомого с игрой в карты. Поскольку текст повести содержит не так много диалогов и драматических ситуаций, а значимость роли автора-повествователя чрезвычайно высока, у режиссера возникла необходимость ввести в действие рассказчика, читающего в кадре пушкинский текст. Именно в этой роли, а не в роли графини***, как можно было бы предположить, выступила А. Демидова, корректно и выразительно прочитавшая текст от автора. Введение роли рассказчика – ход, позволивший создателям экранизации, во-первых, не переводить текст А. Пушкина в диалоги, не внедряться в авторское повествование, не нарушать «звучания» авторского слова, во-вторых, выдержать условность репрезентации исторического времени как прием данной киноинтерпретации и, в-третьих, «актуализировать» классический текст, перенеся пушкинскую повесть, написанную языком начала XIX века, в культурное пространство времени создания фильма.

В данной киноверсии важная роль отведена образу города. Рассказчица ведет свое повествование, гуляя зимнему Ленинграду 80-х годов XX века, сопровождая зрителя по пушкинским местам Петербурга, встречая на улицах пушкинских героев, так возникает «эффект присутствия» и создается художественно-образная атмосфера фильма. В связи с репрезентацией образа города обнаруживается любопытная художественная параллель. Действие фильма И. Масленникова начинается и заканчивается на Зимней канавке, хотя в повести А. Пушкина она не упоминается ни разу. Но этому топосу

отведена важная роль в «Пиковой даме» П. Чайковского: вся шестая картина оперы проходит на Зимней канавке, там происходит последнее объяснение Германа и Лизы, там же завершается образ Лизы. Полагаем, создатели фильма неосознанно воссоздали эту культурную ассоциацию, вместе с тем, делаем вывод, что «следы» оперы присутствуют даже в этой подчеркнуто литературоцентричной экранизации повести.

В одном из своих интервью режиссер заметил: «как филолог, я сразу понял, что мы должны слово в слово рассказать эту историю нашему зрителю, потому что пушкинскую “Пиковую даму” мало кто знает, все знают оперу братьев Чайковских… мы как бы полностью донесли до зрителя текст. И считаю, что в этом выразился наш творческий подход» [89]. Таким образом режиссер ставил перед собой просветительскую задачу, видимо, поэтому экранизация не лишена некоторого дидактизма, она реалистична и «расколдована», эмоционально сдержана, а порой столь же холодна и рациональна, как Германн в исполнении В. Проскурина. Однако сама режиссерская идея включения в звучащий пушкинский текст игровых эпизодов позволила (в условиях малого бюджета) создать своего рода киноэскиз, набросок, объективирующий литературный текст и отсылающий к эстетике эпического театра Б. Брехта. Условность как художественный прием данной экранизации, декоративный минимализм и визуальный аскетизм не позволили «увязнуть» в попытках подробного воплощения на экране примет исторического времени. Полагаем, в противном случае, авторам фильма вряд ли удалось бы избежать исторических погрешностей, художественной недостоверности и китча. Киноверсия «Пиковой дамы» И. Масленникова, наряду с позитивными отзывами, получил и негативные оценки. Например, режиссер П. Фоменко критикует трактовку И. Масленникова: по его мнению, в фильме «Пиковая дама» остался только «прекрасный Чекалинский Смоктуновского. Все остальное не состоялось» [147].

Сам П. Фоменко неоднократно обращался к этой повести А. Пушкина «Пиковая дама» и в театре, и на телевидении, и не только в России, но и во Франции – в Парижской консерватории: «Все мои “Пиковые дамы” – это попытка, подчас монотонное прочтение всех шести глав пушкинской повести» [147]. Первое работа режиссера с «Пиковой дамой» была осуществлена в 1970 году на Центральном телевидении. П. Фоменко поставил телеспектакль, показанный в прямом эфире, Германна исполнял А. Эйбоженко, графиню – Э. Урусова, важное значение в драматургическом решении этого спектакля было придано образу Сен-Жермена (А. Калягин). По мнению режиссера, это была «наиболее литературная», хотя не вполне целостная постановка «Пиковой дамы», режиссер сам подчеркивал поспешность реализации этого проекта. По словам режиссера, спектакль «снимался с одним только монтажным стыком, представляя из себя оживающую книгу, превращение ее в театр. Фон – Петербург, и весьма примитивный, банальный, условный: виньетки, решетки, мостики, какие-то детали мебели. Главным для меня были крупные планы» [147].

Еще один телевизионный спектакль по повести А. Пушкина «Пиковая дама», показанный также Центральным телевидением, был осуществлен П. Фоменко в 1987 году, съемки проходили в интерьерах Пушкинского музея на Кропоткинской. Видимо, стремясь соответствовать культурно-историческому контексту, режиссер в качестве музыкального ряда берет сочинения М. Глинки и других композиторов пушкинского времени. В ролях были заняты студенты ГИТИСа, «целый курс, актеры и режиссеры» [147], это был дипломный спектакль курса, художественным руководителем которого был П. Фоменко, переросший в фильм. При всем своеобразии каждой из работ режиссера над «Пиковой дамой», о которых он говорит в цитируемом интервью, в них есть общий концептуальный ход – персонификация таинственного начала: например, образ Сен-Жермена в исполнении А. Калягина в телеспектакле «Пиковая дама» (Центральное телевидение, прямой эфир, 1969 год) или образ «Тайной

Недоброжелательности», представляющий собой, по словам режиссера, «некий Дух, инфернальное существо» [147], возникающий из пушкинского эпиграфа к повести и впервые появляющийся в вышеупомянутом телеспектакле 1987 года в исполнении Р. Климавичюте.

В 1996 году П. Фоменко осуществил первую свою постановку «Пиковой дамы» в не учебном театре, а на «большой сцене» – в театре имени Е. Вахтангова (Москва). Главное новаторство режиссера состояло в подходе к решению данного проекта, следуя принципу «литературного театра» и «литературной режиссуры», П. Фоменко создал «литературный спектакль». Впервые театральная интерпретация повести А. Пушкина осуществлялась без привлечения инсценировщика, без перевода авторского текста в диалоги (это редко получается удачно), при этом, режиссерская концепция позволила практически полностью сохранить текст «от автора». В основе замысла режиссера лежала идея «медленного чтения» (М. Гершензон) пушкинского текста, обусловившая специфику постановки. П. Фоменко обращал внимание на важность «медленного чтения» для понимания классического текста: «не бояться вернуться к чему-то, повторить произнесенное с новой позиции, с уточнением, с последующим углублением. Проникновение в слово, за слово, нахождение смысла между словами. Очень часто только второе-третье прочтение великой книги дает нам возможность ее понять» [147].

«Литературный спектакль» П. Фоменко – свободный и раскованный, а идея «медленного чтения» в пространстве легкого, ироничного и жизнелюбивого пушкинского слова – естественна и непринужденна. Режиссер использует прием стилизации под «чтение в лицах»: персонажи появляются на сцене с томиками А. Пушкина и начинают вдумчиво и заинтересованно читать вслух текст «Пиковой дамы», чтение – субъективная интерпретация – органично, словно само собой, перерастает в действие – классический текст объективируется, материализуется на сцене. Например, сцена, соответствующая эпизоду второй главы повести, решена так: графиня*** (Л. Максакова) приказывает: «Сиди здесь!» – Лизавета

Ивановна (М. Есипенко) садится прямо на пол, – «Читай» – начинает: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи» (и дальше по тексту). Постепенно Лизавета Ивановна выходит на передний план, садится за круглый столик, и чем дальше читает, тем больше узнает в этом описании себя: «И вот моя жизнь» [54]. Такой же прием используется при инсценировке других событий повести: например, в одном из них артист в архиерейском облачении и с кадилом в руках читает нараспев, наподобие проповеди, текст пятой главы: «Молодой архиерей произнес надгробное слово…» и далее по тексту.

В качестве художественно-образной основы данной интерпретации пушкинской повести режиссер определил такие мотивы, как игра судьбы, предопределенность, роковая тайна, опасная загадка: «…потомки графини даже не пытались разгадать ее тайну, а Германн попытался это “ядро” расщепить. Он человек другой культуры и не понимал, что есть загадки, с которыми надо уметь жить» [147]. Выведение на сцену нового действующего лица – Тайной Недоброжелательности (Ю. Рутберг), скорее всего, было связано не только с необходимость «обыграть» эпиграфы, но и с концепцией спектакля. Идея данного персонажа, как было сказано выше, возникла у режиссера задолго до работы над этой постановкой – в телевизионной версии «Пиковой дамы» 1987 года, которую П. Фоменко сделал со своими студентами [54]. Вопрос символической трактовки образа Тайной Недоброжелательности не имеет однозначного ответа: одни предположили, что это персонифицированная совесть Германна [85], другие увидели в этом образе воплощение судьбы героя [171]. Сам режиссер связывает этот инфернальный образ с роковой тайной, с судьбой, играющей человеком [147]. Появление «Духа» вызвано стремлением Германна (Е. Князев) разгадать опасную загадку и узнать запретную тайну, видимо, поэтому Тайная Недоброжелательность, произнося пушкинские эпиграфы, сопровождает главного героя на протяжении всего спектакля, и именно

этому персонажу отданы реплики, отмечающие поворотные события в жизни главного героя.

Подчеркнем, что в спектакле «Пиковая дама» недвусмысленно выражено отношение интерпретатора к фантастическому элементу первоисточника – мистики у П. Фоменко мало, как, собственно, мало и фрагментов, непосредственно описывающих мистические события, в авторском тексте. Фантастические эпизоды как таковые присутствуют лишь в пятой (похороны графини и явление призрака) и шестой главах повести (подмигнувшая пиковая дама), но и они относятся, скорее, к так называемой «неявной фантастике». К условно-фантастическому плану произведения исследователи склонны отнести и начало пятой главы, где А. Пушкин описывает «причудливые ассоциации Германна, связанные с его абсолютной психологической фиксацией на сюжете о трех выигрышных картах» [582]. Именно этот неявно фантастический план произведения А. Пушкина отметил Ф. Достоевский в письме к Ю. Абаза от 15 июня 1880 года: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. NB. Спиритизм и учения его.) Вот это искусство!» [404, С. 125]. Действительно, в тексте А. Пушкина нет однозначных указаний на заведомое включение в сюжет повести фантастических образов, все эпизоды (даже «верную» последовательность карт у Чекалинского) можно, так или иначе, объяснить либо сюжетными совпадениями, либо пограничностью повествования, балансирующего между хронотопом произведения и психологической сферой героя, либо восприятием читателя, чье

сознание/подсознание на основе собственных ожиданий и ассоциаций надстраивает фантастику над событиями.

При этом в тексте «Пиковой дамы» потенциально присутствует множество фантастических мотивов: связь азартной игры и мистики, роковая тайна, передаваемая из поколения в поколение, суеверия, предчувствия, столкновение повседневности со сферой инфернального и сверхъестественного. Однако в сюжете эти мотивы не находят развития, «автор не только не старается обыграть мотив сверхъестественного, но как будто нарочно снижает наиболее выигрышные в этом отношении моменты» [538]. Более того, сам текст А. Пушкина дает возможность утверждать полное отсутствие фантастики в «Пиковой даме», ведь все сверхъестественное в сюжете повести можно объяснить вполне реальными причинами [727]. Фактически, этой же точки зрения придерживается и П. Фоменко, полагающий, что у А. Пушкина мистики нет, но есть тайна, загадка. По мнению режиссера, А. Пушкин – «магический поэт, прозаик, мыслитель, но только не мистик». Комментируя свою постановку, П. Фоменко ответил на упреки критиков в том, что он «не почувствовал» в «Пиковой даме» мистического начала: «А я действительно не чувствую его. Хотя и можно было поддать чертовщины и тому подобного, но это будет не Пушкин. Для меня он высок и светел и в самых его загадочных моментах. Пушкин – это жизнь, даже там, где его персонажи ищут смерть» [147].

Хотя трактовка П. Фоменко предполагала точное следование тексту первоисточника, сцена «взяла свое»: постановщики столкнулись с проблемами, обусловленными спецификой эпического рода литературы. Перед писателем, создающим повесть, не возникает проблемы, связанной с количеством персонажей, однако в драматургии – это вопрос принципиальный, количество действующих лиц приходится ограничивать. Скорее всего, именно эта проблема вынудила постановщика прибегнуть к известному приему, когда один актер исполняет сразу несколько ролей в спектакле: например, Чекалинский, Сурин, «Дедушка», Сен-Жермен

(Ю. Красков), или Нарумов, Герцог Орлеанский, Англичанин, Старый гусар (А. Зарецкий) [174].

Важная стилистическая характеристика пушкинской «Пиковой дамы» – приближенность времени повествования ко времени написания: «Время героев в него постоянно вклинивается. Сюжетное время I – IV глав прошлое, перфектное, хоть и недавнее по отношению к моменту речи повествователя. Заключение – настоящее, продолжающееся» [608]. Через субъективное переживание времени героями повести создаются характеристики их образов. Пунктуальный немец Германн скрупулезно следит за временем – его ночной визит в дом графини, как и день похорон графини, расчислены, как в протоколе, с точным – до минут – указанием времени. Образ графини – вне времени, вне «живой жизни», она живет в свете, как и шестьдесят лет назад, и ее окружение «консервирует» время для нее, например, через запрет упоминания о смерти ровесников. Время Лизаветы Ивановны дублирует время графини, она живет ее жизнью, не имея своей, ее судьба предписана, предсказуема.

Здесь перед постановщиком встает другая проблема – проблема сценического времени, обусловленная, как спецификой репрезентации времени в повести, так и непоследовательностью времени действия в изложении событий повести (упомянутая выше полиритмия сюжетного и фабульного времени).Скорее всего, поэтому в спектакле некоторые эпизоды были переставлены. В качестве примера нарушения хронологии авторского повествования с целью восстановить житейскую хронологию событий можно привести эпизод первой сцены спектакля, которая заканчивается словами Германна «Случай! Сказка! Анекдот!». Затем шла реплика Тайной Недоброжелательности: «Анекдот о трёх картах сильно подействовал на его воображение…» и в следующей сцене Германн сразу оказывается перед домом графини, видит в окне Лизавету Ивановну. Только после этого история возвращается к началу второй главы повести «Старая графиня *** сидела в своей уборной перед зеркалом…».

Несмотря на стремление «прочитать» «Пиковую даму» максимально близко к пушкинскому тексту, режиссеру не удалось полностью избежать реминисценций с оперой П. Чайковского, некоторые детали которой стали в сознании современного человека неотъемлемыми от ее первоисточника. Например, в спектакле П. Фоменко есть эпизод, когда, перед появлением Германна в ее спальне, графиня, крикнув горничным «Прочь!» (ср. в опере «Чего вы тут стоите? Прочь ступайте!»), проходит сквозь пустую овальную раму, как будто попадая в зазеркалье, блуждает в сумерках словно по лабиринтам своей памяти, мимо нее проносятся какие-то образы, видения, воспоминания. Подобные «грезы о былом» есть и в четвертой картине оперы П. Чайковского (сцена в спальне Графини). Но самая явная параллель с оперой – романс Графини «Je crains de lui parler la nuit» из четвертой картины оперы П. Чайковского (цитата из оперы А. Гретри «Ричард Львиное Сердце»). Этот романс звучит у П. Фоменко как лейтмотив графини*** на протяжении всего спектакля, например, в первой сцене, когда Томский начинает свой анекдот: «Лет шестьдесят тому назад». Эту же фразу подхватывает графиня и поет ее на мотив романса А. Гретри, а в последней сцене графиня допевает фразу своей песенки: «Je ne sais pas pourquoi!?»

Важной особенностью интерпретации «Пиковой дамы» П. Фоменко явился пересмотр трактовки образа графини*** (Л. Максакова) в контексте ее взаимоотношений с Германном, эта сюжетная линия решена через актуализацию потенциальной идеи первоисточника «сделаться ее любовником», которую как возможный путь осуществления своей цели проговаривает Германн. Сцена Германна и графини, как и в одноименной опере П. Чайковского, центральная в спектакле П. Фоменко, только здесь она трактуется как своеобразный «любовный поединок», основанный на амбивалентности образа графини. Графиня*** в исполнении Л. Максаковой – ведьма, персонаж без возраста, который сейчас может быть брюзжащей старухой, а через мгновенье обернуться роковой красавицей, la Vénus moscovite, к которой Германн испытывает роковую страсть,

переплетающуюся, сливающуюся воедино со страстью узнать тайну, со страстью к картам, к игре, с всепоглощающим азартом.

Вариант прочтения сюжетной линии Германн – Графиня, аналогичный тому, что выстроил в своем спектакле П. Фоменко, сформирован французским хореографом Р. Пети в другом жанре – в одноактном балете «Пиковая дама» (ГАБТ, Москва, 2001 год). Отношение Германна к Графине решено через страсть к тайне, персонифицирующейся в обладательнице тайн трех карт. В такой образной трактовке Германн (Н. Цискаридзе) – «требовательный и молящий, насилующий и ласкающий» [116] в пылу азарта вожделеет тайну Графини. Художественный вектор Графиня – Германн также репрезентирован через метафору сексуального влечения. В Графине (И. Лиепа) «мрачная, с гнилинкой чувственность сочетается с интеллектом, борцовская страстность – с жутковатой иронией» [116], в этом образе сливаются Эрос и Танатос, хрупкая жизнь, трепещущая в последнем предсмертном порыве.

Известно, что Р. Пети повторно обратился к «Пиковой даме». Впервые он придумал и поставил балет «Пиковая дама» для М. Барышникова в 1978 году во Франции. В той первой версии «Пиковой дамы» балетмейстер использовал музыку П. Чайковского из одноименной оперы, но только оркестровую партитуру, без вокальных номеров. Для новой версии «Пиковой дамы» хореограф выбрал Шестую, Патетическую симфонию П. Чайковского – последнюю, предсмертную, близкую опере не только временем создания, но и творческой художественно-психологической составляющей – трагическим пафосом, роковым предчувствием. Партитура Патетической симфонии не сокращена, но подверглась редакции: части и эпизоды поменялись местами.

За основу либретто Р. Пети берет не оперу П. Чайковского, как можно было ожидать, но средствами балета интерпретирует идейно-образную сферу пушкинского первоисточника, фактически, трансформируя его в романтическую балладу. Сюжетная линия первоисточника в балете в общих

чертах сохранена – присутствует тема трех карт, встреча с призраком, сцена карточной игры. В одном из интервью Н. Цискаридзе так обозначил концепцию балета Р. Пети: «Наша идея “Пиковой дамы” – это противоборство в дуэте. Холодный, “математический” Герман борется с мистической, колдовской Графиней» [75]. В балете нет любовной линии Герман – Лиза, нет авторского сочувствия герою, зато есть «неподвижная идея» карточного выигрыша любой ценой и постоянная рефлексия главного героя, его нарциссизм, интроверсия и эскапизм внутрь собственного эго даже в диалогических по форме ансамблевых номерах, в целом, образ Германа в исполнении Н. Цискаридзе получился не столько рациональным, сколько романтизированным, в чем мы усматриваем проявление жанровой специфики балета в данной интерпретации повести «Пиковая дама».

Уже сейчас, на основании анализа некоторых примеров театральных, кинематографических и телевизионных интерпретаций повести А. Пушкина, можно сделать два промежуточных, но методологически значимых для настоящего исследования вывода.

Первый вывод заключается в том, что опера П. Чайковского «Пиковая дама» стала этапной вехой в череде интерпретаций классического пушкинского текста. Творение П. Чайковского не только всколыхнуло волну интереса к первоисточнику, но и парадоксальным образом оказало влияние на интерпретации повести «Пиковая дама», появившиеся после создания одноименной оперы. Причем, даже если по задумке режиссеров драматизация повести осуществлялась максимально близко к тексту литературного первоисточника, как, например, в фильме И. Масленникова или в спектакле П. Фоменко, постановщики, во-первых, подчеркивали, что задуманная ими литературно-ориентированная концепция обусловлена попыткой противопоставить данную трактовку опере «Пиковая дама», и, во-вторых, не могли избежать следов присутствия интерпретации П. Чайковского в художественном пространстве своих интерпретаций.

Второй вывод следует из наблюдения, что самые разные интерпретации повести А. Пушкина «Пиковая дама» (и часто именно этим определено их своеобразие) имеют в своей основе развитие одного или нескольких вариантов ситуаций либо сюжетных линий, лишь намеченных в тексте первоисточника: шулерство, фантастика, любовь/нелюбовь Германна и Лизаветы Ивановны, отношения Германна и графини***, матереубийство и даже инцест. Об этих «сюжетных зачатках» говорит, например, В. Виноградов, подчеркивая, что эти темы оставлены А. Пушкиным без сюжетного развития, что объясняется ироническим и отчасти скептическим отношением автора «Пиковой дамы» к модной в 30-е годы французской «неистовой словесности»: «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями – побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом – сумасшествием одного из них, – вот что было бы сфабриковано французским “кошмарным” романом из материала “Пиковой дамы”» [272, с. 257]. Видимо, А. Пушкин не мог принять эту тематику, стилистику и эстетику за основу своего творчества. Можно согласиться, что писатель в «Пиковой даме» не столько говорит, сколько не договаривает [293, с. 88], в тексте, действительно, нет лишних слов, но, видимо, нет и необходимых. Специфика пушкинского текста дает возможность исследователям делать решительные предположения о том, что «Пиковая дама» «загадывает несуществующую загадку, провоцируя на гипотезы, опровергая любую из них и требуя непосредственного, неинтерпретативного чтения. В этом чтении Дама пародирует всякие системы как таковые и дает урок чего-то вроде негативной герменевтики» [759], поэтому любые герменевтические процедуры к данному тексту неприменимы, так как сама его интерпретация невозможна в силу содержательной, стилистической и эстетической специфики произведения. Все приведенные суждения, так или иначе, апеллируют к семантической и сюжетной многослойности произведения А. Пушкина, фактически, свидетельствуя о том, что в нем «нет ни одной структурной детали образа,

которая не меняла бы своей функции в движении сюжета» [272, с. 257], и что смыслы и идеи, заложенные автором «Пиковой дамы» в этот текст подвижны, динамичны, изменчивы и обусловлены конкретными историко-культурными и социокультурными факторами.

Примечательно, что от этих потенциально присутствующих, но не получающих развития в повести сюжетных линий можно провести параллели к опере П. Чайковского. В частности, М. Аркадьев, беря за основу гипотезу о том, что Германн – побочный сын Графини, прослеживает в повести сюжетные связи с мифом о царе Эдипе, экстраполируя свои наблюдения на оперу и объясняя с этой точки зрения «таинственное взаимное притяжение-отталкивание графини и Германа», и балладу Томского: «Если Герман – сын графини, то единственным претендентом на роль отца оказывается Сен-Жермен, тем более не новость, что “Жермен” и “Герман” – разные варианты одной фамилии» [194]. Такого рода смелая романтическая трактовка, по меньшей мере, интересна, но вряд ли достоверна. На данный момент мы не имеем никаких биографических или автобиографических указаний на этот счет, да и сам исследователь подчеркивает, что его трактовка носит сугубо предположительный характер.

В опере П. Чайковского находит развитие тема, которую мы рассматриваем как одну из возможных, но не реализованных явно линий, намеченных в сюжете пушкинской повести, – любовная линия Германа и Лизы. В современном музыкознании сложилось мнение (основывающееся, в первую очередь, на эпистолярном наследии), что любовная линия была введена в оперный сюжет в соответствии со сложившимися на тот момент представлениями о требованиях жанра, а также исходя из желаний/ожиданий публики, то есть, сугубо на основе собственных соображений создателей оперы, но не на основе содержания повести А. Пушкина. На первый взгляд здесь можно согласиться с утверждением, что в «Пиковой даме» А. Пушкин тщательно скрыл «главное» – любил ли Германн Лизавету Ивановну или нет [189], однако в тексте повести очевидны намеки на это направление как на

потенциально присутствующее в ходе развития сюжета. Действительно, на первый взгляд, чувства любви к бесприданнице у Германна не было, – «все это было не любовь! Деньги, – вот чего алкала его душа!». Вместе с тем автор говорит, что если первое письмо Германна к бедной воспитаннице, хотя и содержало нежное и почтительное признание в любви, но было «слово в слово взято из немецкого романа», то впоследствии его письма стали иными: «Германн не унялся. Лизавета Ивановна каждый день получала от него письма, то тем, то другим образом. Они уже не были переведены с немецкого. Германн писал их, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в нём выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения» [119, с. 223]. Но писатель умалчивает, какой именно «страстию» были вдохновлены письма героя, и читатель волен сам решать, чем она была вызвана: либо жаждой узнать тайну обогащения, либо любовным влечением к Лизавете Ивановне, либо сложным амбивалентным переживанием, соединяющим, сливающим воедино эти два мотива, побуждающих главного героя к действию, что, по сути, и воплотил в музыке своей оперы П. Чайковский.

Создание вербального текста оперы «Пиковая дама» осуществлялось в процессе совместной интерпретационной деятельности композитора П. Чайковского и либреттиста М. Чайковского[26]. Полагаем, что прежде чем давать характеристику данному творческому процессу, важно рассмотреть предысторию трансформации пушкинской повести в произведение оперного жанра, так как это позволит выявить ряд основных направлений интерпретационной деятельности, повлекших за собой кардинальные изменения сюжетно-смысловых планов первоисточника.

Известно, что инициатива обратиться к пушкинскому сюжету как основе оперного либретто принадлежала директору императорских театров

[26] Далее в рукописи везде текст оперы (вербальный и музыкальный) приводится по клавиру: Чайковский П. И. Пиковая дама: Опера в 3-х действиях и 7-и картинах (сюжет заимствован из повести Пушкина) либретто М. Чайковского / П. И. Чайковский. – М. : Изд-во П. Юргенсона, 1901. – 290 с.

И. Всеволожскому, который 6 мая 1885 года писал управляющему конторой Московских театров П. Пчельникову: «Не можете ли Вы поручить Кандаурову составить либретто из “Пиковой дамы”, которая в обстановке может быть очень удачною? Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака, – тут можно дать простор фантазии, – а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие – и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина» [769, с. 115]. Первая версия сценария оперы принадлежит известному и опытному драматургу И. Шпажинскому. Автором музыки должен был стать молодой композитор Н. Кленовский, окончивший Московскую консерваторию в 1870 году (по невыясненным причинам работа Н. Кленовского над «Пиковой дамой» не состоялась). Информация об этих деятелях как о потенциальных создателях оперы «Пиковая дама» также содержится в эпистолярных источниках: «Скелет либретто в настоящее время у меня. Составил его Шпажинский весьма эффектно, конечно, пришлось несколько отступить от Пушкина, но иначе сделать было нельзя. Кроме того, надо было несколько идеализировать Германа, графиню же сделать существом живущим, а не куклой, как у Пушкина. Я читал Кленовскому, ему очень нравится» [95, с. 87]. На основе содержания этих писем можно сделать вывод о том, что у И. Всеволожского изначально складывается та концепция оперной интерпретации повести А. Пушкина, которая будет реализована братьями Чайковскими, основой которой станет трансформация Германа из сугубо отрицательного персонажа не достойного авторского сочувствия в романтизированный оперный образ с парадоксальной психологической составляющей.

Еще один сценарий музыкально-драматического произведения на сюжет пушкинской повести составил либреттист В. Кандауров и в 1886 году предложил его петербургскому салонному композитору А. Вилламову. Содержание одного из писем их переписки дает достаточно ясное понимание, какой в общих чертах представлял себе концепцию оперы

В. Кандауров. Основные действующие лица: Лиза – сопрано, Графиня – контральто, Томский – тенор, Герман – баритон. Расположение музыкальных номеров: «В I акте… 1) полковой марш с хором, 2) хор песенников и 3) баллада Томского (уже написана). Во II акте: детский бал – 1) какие-либо характерные танцы, 2) песенка девочки “Какие чудеса в природе”, 3) вальс для больших, во время которого Герман знакомится с Лизою, 4) ария Германа, 5) дуэт Лизы и Германа и 6) мазурка. В III акте: 1) ария Графини: “Ничто меня не занимает”… Эта ария необходима, чтобы потом можно было повторить ее в первой картине IV действия и в конце V акта, когда является Герману тень Графини и Пиковая дама, а также, чтобы в этой арии повторить несколько фраз из баллады Томского; 2) ария Германа и хор девушек после смерти Графини, хор должен быть в виде молитвы» (9 января 1887 года) [95, с. 88]. Есть основания предполагать, что М. Чайковский был знаком со сценарием В. Кандаурова, что следует из явных параллелей некоторых моментов данного сценария с окончательным вариантом либретто оперы: баллада Томского, сцена бала, явление призрака – «тени» Графини, хор в виде молитвы (только у П. Чайковского он звучит после смерти Германа, а не Графини).

Исходя из процитированного документа, В. Кандауров и А. Вилламов мыслили себе нечто вроде мелодрамы в понимании теории драмы XIX века – сценическое действие, в котором вербальные диалоги перемежаются с вокальными номерами, а не «полную оперу, построенную на речитативе» [95, с. 88]. Полагаем, что именно задуманная трактовка – отчасти музыкальная, отчасти драматическая – явилась наиболее вероятной причиной отказа от сотрудничества с этими авторами приверженца музыкального театра И. Всеволожского. Однако история «Пиковой дамы» как оперного сюжета продолжилась: по рекомендации И. Всеволожского композитор Н. Кленовский обратился к брату П. Чайковского – либреттисту М. Чайковскому. В письме от 12 сентября 1887 года он писал будущему автору либретто «Пиковой дамы»: «Неделю тому назад проездом посетил

Москву директор императорских театров г. Всеволожский. Иван Алексеевич, интересуясь судьбой оперы, которую я собираюсь написать на повесть Пушкина “Пиковая дама”, и узнав, что она еще не начата за неимением либретто, рекомендовал мне обратиться к Вам как к весьма компетентному в этом деле лицу. Решаюсь поэтому обеспокоить Вас моей покорнейшей просьбою – сообщить мне – согласны ли Вы написать либретто для вышеозначенной оперы, а также Ваши условия в таком случае» [95, с. 88]. Так сюжет попал к М. Чайковскому, который решил не отказываться от работы над либретто.

В сентябре того же – 1887 года в Петербург приехал П. Чайковский на постановку «Чародейки». Премьерный показ оказался провальным, опера не получила признания публики и прессы. Судя по эпистолярному наследию и биографическим данным, композитор болезненно воспринял эту неудачу. Напрашивается предположение, что именно тогда, вероятно, в том числе, с целью дать П. Чайковскому возможность отвлечься от тягостных переживаний, И. Всеволожский и М. Чайковский предложили ему писать «Пиковую даму». Скорее всего, импульсивно, руководствуясь жаждой реванша, композитор сначала дал согласие, но позже охладел к этой идее и 25 ноября, уже из Майданова, писал И. Всеволожскому: «Теперь я нахожусь в деревне, стараясь отдохнуть, успокоиться, забыть по возможности неудачу и набраться сил для предстоящего концертного путешествия по Европе. Путешествие это очень кстати. Не будь его, я бы теперь (как бывало прежде в неудачах) увлекся мыслью загладить свой позор, принялся бы за новую оперу, напрягал бы себя до изнеможения, и в результате вышла бы торопливо написанная и плохая опера. Для меня большое счастье, что я поставлен в настоящее время в невозможность приниматься за новую большую работу… тем не менее жажда реванша не покидает меня ни днем ни ночью» [162, Т. 14, с. 271–272]. По всей видимости, И. Всеволожский ощущая потенциал своего проекта, особенно в связи с привлечением к его реализации П. Чайковского, не желал отказываться от давно вынашиваемой идеи оперы

«Пиковая дама», поэтому в своем ответе он, остроумно привлекая метафору карточной игры, продолжал уговаривать композитора: «Не торопясь напишите новую оперу, и я уверен, что в Ваших руках будет хорошая игра в козыри. Ваша Пиковая дама побьет “валетов”, которые вредят Вам теперь» [162, Т. 14, с. 299]. Но П. Чайковский на данном этапе творческой деятельности не нашел для себя возможным работать над оперой «Пиковая дама» и отказался от этой идеи.

Таким образом, первоначальные стадии работы либреттиста М. Чайковского над интерпретацией пушкинской повести осуществлялись в сотрудничестве с Н. Кленовским. Однако М. Чайковский, понимая разный уровень композиторов и не оставляя надежды заинтересовать П. Чайковского, писал брату 7 февраля 1888 года: «Вторую картину либретто кончил. Общим видом этой картины я ужасно доволен… Главные два номера там на слова Батюшкова “Подруги милые” и Жуковского “Уж вечер”. Господи! Если бы ты на это написал музыку, с каким удесятеренным старанием я кропал бы мои стихи» [95, с. 90]. На это очередное предложение композитор ответил ему категорическим отказом, повторив прежние аргументы: «Извини, Модя, но я нисколько не сожалею, что не буду писать Пиковой дамы. После неудачи Чародейки я хотел реванша и готов был броситься на всякий сюжет, и тогда мне завидно было, что не я пишу. Теперь же все это прошло, и, во-первых, летом я непременно буду писать симфонию, а оперу стану писать только, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как Пиковая дама, меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать» (28 марта, Тифлис) [162, Т. 14, с. 400]. Из текста письма становится очевидным, что П. Чайковский, не просто желал отдохнуть от оперы, но, не чувствуя вдохновения к работе с «Пиковой дамой», ясно понимая специфику своей творческой деятельности и зная, что без воодушевления он хорошо оперу не напишет, не хотел тратить силы на работу, не воспламенявшую, не окрылявшую его гений.

Содержание переписки М. Чайковского и Н. Кленовского свидетельствует, что у либреттиста изначально оформлялась концепция оперы, которая будет реализована впоследствии, уже в окончательной версии оперной интерпретации пушкинского сюжета. Либреттист, например, дает живую характеристику действующим лицам будущей оперы: «Княжна напоминает “Татьяну”, такая же меланхолическая, Герман – энергичен, порывист, Граф рассудителен, холоден, Князь – важен, благороден, Вера – болтлива – настоящая Ольга в Онегине…» [162, Т. 14, с. 90]. По этим, хотя ранним и кратким, описаниям можно понять не только предполагаемые характеры персонажей, но и общее направление развития драматического конфликта будущей оперы.

Так, например, Лиза – уже не бедная воспитанница Графини, а Княжна – богатая наследница, но ее меланхолический характер пока отличается от запечатленной П. Чайковским пылкой, порывистой Лизы, способной любить искренне и отчаянно. А вот характеристика Германа не противоречит образу, впоследствии выведенному в опере. Очевидно, что уже на этом этапе работы было решено ввести в действие Князя (впоследствии – Елецкий) и подругу главной героини, пока получившей имя Вера (в окончательной версии станет Полиной, что несколько приблизит интерпретацию к повести, в которой неоднократно упомянуто это имя). Примечательно, что интерпретатор выстраивает уже «отработанный», узнаваемый и, видимо, хорошо зарекомендовавший себя у публики, контраст женских образов «меланхоличная Татьяна» (Полина) – «болтливая Ольга» (Вера). Этот характерный, с точки зрения функционирования массовой культуры, стереотипный подход впоследствии будет преодолен П. Чайковским, видимо, не особо склонным к самоповторам в оперном жанре (как и в других сферах своего творчества). Еще одно любопытное наблюдение, которое мы сделали на основании процитированного отрывка письма – отсутствие характеристики Графини, при наличии описания образа Графа (видимо, Томского), полагаем, это может свидетельствовать о том, что

интерпретаторы на данном этапе работе не придавали большого значения образу Графини и не видели потенциала того эмоционально острого конфликта Герман – Графиня, который станет центральным в музыкальной драматургии оперы П. Чайковского.

Содержание переписки М. Чайковского с братом свидетельствует о том, что работа над оперой на первых этапах продвигалась хорошо. Так, 18 мая 1888 года либреттист писал: «Вчера я послал еще две картины Кленовскому. Он уже написал музыку на две первые. Я считаю это дело почти конченным, потому что дописать две последние картины очень легко» [162, Т. 14, с. 90]. Но дальнейшая работа затянулась, а впоследствии вообще прервалась по неустановленным причинам. Последнее сохранившееся письмо Н. Кленовского М. Чайковскому датировано 20 марта 1889 года, местонахождение рукописей Н. Кленовского неизвестно. Поэтому неудивительно, что в ноябре 1889 года, когда П. Чайковский приехал в Петербург по случаю постановки балета «Спящая красавица», снова был поднят вопрос о его работе над «Пиковой дамой», и композитор, наконец, дал на это согласие.

Исходя из критических статей и переписки композитора с либреттистами, можно утверждать, что П. Чайковский большое значение придавал сценарию и либретто будущей оперы [159, с. 48–50, 129–130, 144–145]. Поэтому совершенно закономерной представляется увлеченность и заинтересованность, которые он проявлял к созданию сценария будущей оперы «Пиковая дама». Ход работы над «сценариумом» оперы прослеживается по письмам и воспоминаниям композитора и либреттиста. Значительные по объему и информативности сведения, например, содержатся в биографическом труде М. Чайковского, посвященном жизни и деятельности П. Чайковского. В частности, брат композитора рассказал о совещании, состоявшемся в середине декабря 1889 года в кабинете директора императорских театров И. Всеволожского, посвященном сочинению оперы «Пиковая дама». Судя по всему, И. Всеволожский не

отказался от идеи переноса действия во времени, что и было утверждено окончательно на данном совещании. М. Чайковский пишет, что: «…здесь было решено перенести эпоху действия из времен царствования Александра I, как у меня было сделано для Кленовского, в конец царствования Екатерины II. Соответственно с этим совершенно изменен сценариум третьей картины – бала – и добавлена сцена на Зимней Канавке, коей у меня не было совсем» [157, Т. 2, с. 347]. На основании приведенного здесь воспоминания, а также, исходя из содержания письма И. Всеволожского П. Пчельникову от 6 мая 1885 года (см. выше), в современном музыкознании принято приписывать инициативу переноса времени действия оперы «Пиковая дама» в XVIII век именно И. Всеволожскому. Более точных сведений об этом нет, однако понятна мотивация директора императорских театров, настоявшего на данной хронологической модуляции. Очевидно, И. Всеволожский исходил из собственных представлений о сценичности/несценичности оперного произведения и руководствовался стремлением к сценической эффектности постановки – исторический антураж костюмов и декораций должен был послужить основой для создания пышного и яркого зрелища, вызвать интерес и восторг публики и тем самым обеспечить постановке успех.

О процессе создания сценарного плана оперы имеется свидетельство Ю. Давыдова, присутствовавшего при чтении М. Чайковским своего либретто брату: «…произошел длительный спор, должен ли Герман умереть или сойти с ума и какая судьба ожидает Лизу, и какова роль Елецкого в развязке. Большинство стало на сторону Модеста Ильича, который хотел оставить Германа в живых, но сумасшедшим. А Петр Ильич уверял, что это будет не сценично, что публика не поймет, и что Германа надо “изничтожить”, как он выразился. Лиза тоже, по его мнению, должна была погибнуть, между тем, как Модест Ильич предполагал вернуть ее в объятия Елецкого… Решающим оказалось мнение Петра Ильича. Он тут же заявил о своем твердом намерении писать оперу на этот сюжет и стал требовать от Модеста Ильича, чтобы он поторопился с окончанием либретто» [61, с. 68].

По поводу сцены у Зимней канавки имеется также письмо П. Чайковского, где он, в частности, пишет, что серьезно обдумывал необходимость включения этого эпизода, и «…несмотря на желание иметь как можно меньше картин и, желая сжатости, боюсь, что без этой картины все третье действие будет без женщин; а это скучно. Кроме того, нужно, чтобы зритель знал, что сталось с Лизой. Закончить ее роль 4-й картиной нельзя» [162, Т. 15-Б, с. 38]. Из процитированных фрагментов следует, что многие новшества, привнесенные в сюжет литературного первоисточника оперы, были предложены самим композитором, тонко чувствовавшим драматургию будущего произведения и понимавшим законы оперного жанра. В этой связи особо отметим такие сюжетные нововведения, как смерть вместо безумия Германа, гибель вместо удачного замужества Лизы – именно для этой цели в развитие сюжетной линии оперы композитором была введена шестая картина, игра князя Елецкого против Германа в последней, роковой для героя карточной партии. Более того, П. Чайковскому пришлось настаивать на этих изменениях, так как многие представители ближнего круга композитора, с которыми он советовался по творческим вопросам, не поддержали кардинальные сюжетно-фабульные трансформации повести А. Пушкина.

Оперу решено было написать к началу будущего театрального сезона (1890–1891). В связи с этим композитор, чтобы ничто не отвлекало от работы, решил уединиться во Флоренции [162, Т. 15-Б, с. 26], куда он приехал 18/30 января 1890 года и сразу же по прибытию (19/31 января) начал работать над оперой. П. Чайковский привез с собой во Флоренцию либретто только первых двух картин, остальной текст М. Чайковский высылал ему почтой, поэтому имеется богатый эпистолярный архив, свидетельствующий о работе над текстом либретто и музыкой оперы.

Процесс сочинения протекал чрезвычайно интенсивно, о чем свидетельствуют пометы на эскизах оперы, а также переписка и дневниковые записи композитора. Хронологически работа П.Чайковского над оперой шла так: первая картина завершена 28 января/9 февраля, вторая– 4/16 февраля,

четвертая – 11/23 февраля, интермедия третьей картины – 13/25 февраля, третья картина – 19 февраля/3 марта, пятая – 22 февраля/6 марта, шестая – 26 февраля/10 марта, тогда же начата интродукция оперы, так как композитор еще не получил либретто седьмой картины, которое пришло на следующий день, 2/14 марта была завершена седьмая картина, и уже на следующий день в черновиках после эскиза интродукции имеется следующая запись: «Благодарю бога! Кончил сочинение оперы, начав 19(31) января утром в $6^1/_2$ часов, 3(15) марта» [95, с. 94]. Из этого следует, что весь процесс сочинения оперы в эскизах занял всего 44 дня, после чего был сделан клавираусцуг, и уже 26 марта в Риме начата работа над инструментовкой, позднее последовали три редакции клавираусцуга и появился вариант Brindisi Германа седьмой картины (транспонированный сначала в A-dur, затем в B-dur по просьбе Н. Фигнера, первого исполнителя партии Германа).

В день окончания работы над эскизами «Пиковой дамы» композитор написал М. Чайковскому: «Ларош… и Направник ворчат, что я так скоро написал. Как они не понимают, что скорость работы есть коренное мое свойство; я иначе не могу работать, как скоро. Но скорость вовсе не означает, что я кое-как написал оперу… Вся штука в том, чтобы писать с любовью. А “Пиковую даму” я писал именно с любовью. Боже, как я вчера плакал, когда отпевали моего бедного Германа!» [162, Т. 15-Б, с. 88], – эта цитата ярко характеризует манеру сочинения П. Чайковского, вдохновение которого проявлялось легкостью, горячностью и увлеченностью работой. Кроме того, судя по строгой последовательности создания оперы – от первой картины к последней, можно заключить, что структура, схема, модель сочинения была как бы предзадана и довольно четко оформлена в представлении композитора еще до начала написания оперы в эскизах.

Премьера «Пиковой дамы» состоялась 7 декабря 1890 года в Петербурге в Мариинском театре под управлением Э. Направника. В письмах П. Чайковского за этот период нет сведений о том, как была

исполнена и принята опера, но об этом достаточно подробно пишет М. Чайковский. По его мнению «ни одна опера Петра Ильича на первом представлении не была исполнена так прекрасно». Все исполнители главных ролей (Герман – Н. Фигнер, Лиза – М. Фигнер, Графиня – М. Славина) «блеснули каждый выдающейся стороной своего дарования… Направник в управлении оперой, Фигнер в роли Германа превзошли себя и, несомненно, больше всех содействовали громадному успеху оперы» [157, Т. 2, с. 367–368]. Вместе с тем М. Чайковский заметил, что «такого прочного и долгого успеха, какой эта опера имеет поныне, судя по первому представлению, предсказать нельзя было. Настоящего, блестящего “фурора” она не произвела» [157, Т. 2, с. 368].

Очевидно, что, в процессе трансформации текста повести в оперный текст избежать существенных изменений первоисточника практически невозможно. При этом зачастую изменениям подвергается не только жанрово-стилистический, но и сюжетно-смысловой уровень произведения. Бесспорно то высокое культурное значение, которое в России и мире имеет творческое наследие А. Пушкина, этот факт актуален не только для современной культуры, но и для историко-культурного пространства второй половины XIX века, то есть времени создания оперы. Конечно, интерпретатор, даже такого высокого уровня, как П. Чайковский, обращаясь к произведению А. Пушкина, не смог бы проигнорировать ответственность за последствия своего вмешательства в художественное пространство, созданное писателем, уже признанного современниками великим. Это сейчас мы можем утверждать, что П. Чайковскому удалось претворить литературный сюжет в оперном произведении, уже прошедшем проверку временем и признанном конгениальным пушкинской повести, то есть, в произведении, чья художественная ценность и культурное значение теперь является общепризнанным фактом. Однако в условиях культуры, современной созданию оперы «Пиковая дама», либреттисту, причем с согласия и при участии композитора, пришлось оправдываться перед своими

современниками – специалистами и любителями, публикой и критикой – за изменения/искажения пушкинского текста. Эти оправдания были опубликованы в виде предисловия к первому изданию либретто оперы, написанного М. Чайковским и отредактированного самим композитором, следовательно, выражающего также точку зрения П. Чайковского, [162, Т. 15-Б, с. 193]. В тексте предисловия объясняется, что все изменения, «необходимые, вследствие требований сцены и музыки» являются результатом переноса времени действия в XVIII век (Екатерининская эпоха) и введения «любовно-драматического элемента» [158, с. 3–4]. Считаем нужным добавить от себя также, что изменения текста первоисточника были вызваны и необходимостью написания ритмизованного и (или) рифмованного текста, подходящего для сочинения музыки.

Однако критика либретто «Пиковой дамы» не ослабевала на протяжении всей истории оперы. С самого начала ее существования М. Чайковский, как он писал сам, получал «многочисленные и жестокие порицания», связанные с изменениями в либретто концепции повести А. Пушкина и с качеством самого текста; он эти порицания «переносил очень спокойно», так как «дело либреттиста понравиться композитору, а не публике. Если он этого добился и сумел вызвать к существованию такое произведение, как “Пиковая дама” Петра Ильича, он удовлетворен с избытком» [157, Т. 2, с. 347–348]. При этом М.Чайковский подчеркивал, что «энергически протестует» против упрека в святотатстве, который часто, по его словам, делают ему как либреттисту «Пиковой дамы»: «Дать повод Петру Ильичу Чайковскому сделать то, что он сделал из прелестного, но все же пустячка в сравнении с “Капитанской дочкой”, “Евгением Онегиным” и “Борисом Годуновым” А.С. Пушкина, – не заслуживает этого обвинения. – И если с тех пор, что существуют либреттисты, всем было дозволено выкраивать сценариумы из величайших произведений поэзии,… я не вижу причины, почему я должен быть исключением, даже допустив, что “Пиковая дама” Пушкина равна по значению “Фаусту” Гете и “Гамлету” Шекспира»

[157, Т. 2, с. 347–348]. Конечно, сейчас мы не можем согласиться с фактами сравнения оперного либретто, не являющегося самостоятельным литературным произведением, а представляющим собой лишь часть синтетического оперного текста, с первоисточником. Еще менее правомерно, на наш взгляд, оценивать качество либретто степенью его близости к изначальному тексту. Однако очевидно и ожидаемо, что сам факт свободной интерпретации классического произведения А. Пушкина «Пиковая дама» возмущал некоторых современников создателей оперы, которые, возможно, видели в этой акции художественно не оправданную эксплуатацию классического произведения.

Обращаясь к характеристике творческого процесса создания композитором оперы «Пиковая дама», следует подчеркнуть, что, исходя из содержания переписки П. Чайковского с М. Чайковским, основная задача либреттиста была выполнена: композитор был доволен работой. П. Чайковский высоко оценивал составленный либреттистом текст, в том числе, давал такую характеристику: «в общем скажу, положа руку на сердце, что либретто превосходно, и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, – а это для либреттиста весьма важно» [162, Т. 15-Б, с. 24]. В целом, напрашивается обоснованное предположение, что если бы не коренные модификации первоисточника, реализованные в либретто М. Чайковского и связанные, в первую очередь, с изменениями образов главных героев, то П. Чайковский так и не решился бы написать оперу «Пиковая дама». Данное предположение подтверждается не только косвенно – неоднократными отказами П. Чайковского от этого сюжета, но и прямо – содержанием одного из писем композитора к Ю. Шпажинской, где он высказался о своем решении приняться за работу над «Пиковой дамой»: «Либретто было уже прежде того сделано… моим братом Модестом… Я его прочел, оно мне понравилось, и вот в один прекрасный день я решил бросить все… и уехать куда-нибудь за границу, дабы без помехи работать» [162, Т. 15-Б, с. 26]. Вероятно, именно по прочтении либретто, ключевая сцена

оперы – в спальне Графини – «предстала перед ним во всей психологической и музыкальной значительности» [255, с. 156], что стало решающим фактом, повлиявшим на намерение П. Чайковского приняться за оперу «Пиковая дама» и определившим судьбу этого сюжета в мировой культуре.

При всех положительных оценках, заметим, что композитор неоднократно отмечал важный, с его точки зрения, недостаток либретто М. Чайковского – «многословие», и просил его быть «как можно короче и лаконичнее» [162, Т. 15-Б, с. 23]. Например, вот как П. Чайковский в письме отозвался на очередной, присланный братом, фрагмент либретто – сцена в спальне Графини: «Картина эта отлично и весьма музыкально составлена; вообще я тобой как либреттистом очень доволен, но только не упускай из виду краткость и избегай всячески многословия» [162, Т. 15-Б, с. 38]. Эта, в целом высокая, оценка по отношению к эпизоду, который сам композитор рассматривал как драматический центр, ядро своего сочинения, по-видимому, объективна: вряд ли П. Чайковский пошел бы на компромисс со своим авторским замыслом, чтобы только сделать комплимент работе брата. Таким образом, можно сделать вывод, что качество работы либреттиста, действительно, удовлетворяло требованиям композитора.

Сами по себе упреки в многословии, на наш взгляд, обусловлены основанной на богатом опыте творческой интуицией композитора, а также серьезным отношением П. Чайковского к такой характеристике, как «сценичность» оперы, драматургия которой могла значительно пострадать от «многословия». Композитор подчеркивал необходимость избегать «растянутости», «чтобы интерес действия не охлаждался, чтобы разделение на сцены было сделано обдуманно» [161, с. 28]. В том числе, он писал: «Я долго воображал, что много о сценичности нечего думать, что музыка свое возьмет, несмотря на все недостатки либретто. Теперь опыт научил меня, что для успеха и прочности судьбы оперы необходимо обдуманно относиться к подробностям сцены» [161, с. 28]. Процитированный фрагмент, равно как и некоторые ранее упомянутые цитаты, позволяют подтвердить то, о чем мы

говорили выше в нашей работе: П. Чайковский учитывал как собственный (негативный тоже), так и чужой (в том числе, европейский) опыт создания оперных произведений, обращал внимание на запросы аудитории, на требования сцены.

Специфика творчества либреттиста непосредственно обусловлена фактом «перевода» повести как произведения эпического рода литературы на язык другого рода литературы – драмы. Основные и необходимые изменения первоначального текста связаны с данным родовым превращением. Отсюда возникают разного рода сокращения, купюры или, напротив, текст дописывается, додумывается; повествовательный текст переводится в монологический, диалогический, полилогический; прозаический способ изложения трансформируется в поэтический; меняется последовательность эпизодов, происходит их хронологическое «выравнивание», объединение различных эпизодов в одной сцене; убираются одни действующие лица и привносятся новые персонажи. Дальнейшее взаимодействие литературного текста с музыкой влечет за собой необходимость не просто его поэтизации, рифмования, но обязательного привнесения ритма.

Музыка диктует слову свои правила: текст оперных номеров, рассчитанных на «закругленность» музыкальной формы, должен быть изложен преимущественно в форме рифмованного стиха, речитативные фрагменты должны быть представлены в вербальном тексте оперы в форме ритмизированной прозы. М. Чайковский учитывал эти требования и следовал им. П. Чайковскому было удобно работать с таким текстом, что он отмечал как одно из достоинств работы либреттиста: «мне ужасно нравится, как ты передал слова Германа в капитальной сцене смерти старухи. Пушкинский текст остался почти без изменения, но есть ритм», при этом композитор требовал, чтобы в либретто были визуально разделены стихи и проза: «в окончательной редакции, пожалуйста, сделай так, чтобы стихами печаталось только то, что, несомненно, стихи» [162, Т. 15-Б, с. 70]. Сложно сказать

однозначно, чем было обусловлено требование композитора к визуально-наглядному разделению текста – удобством работы, высокими требованиями к качеству оформления текста, наглядной демонстрацией изменений, вносимых в изначальный пушкинский текст, полагаем, что это требование было продиктовано комплексом причин, связанных со спецификой творческой деятельности П. Чайковского.

Не все изменения хронотопа произведения, привнесенные М. Чайковским в либретто, являются, на первый взгляд, однозначно необходимыми в драматургическом плане. Эти изменения могли быть обусловлены как внешними причинами (желание композитора, мнение представителей ближайшего окружения), так и особенностями творческой индивидуальности интерпретатора-либреттиста: «Как ни страшно посягать на целостность хотя бы и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы» [158, с. 3]. В частности, перенос времени действия на весну вместо зимы, как у А. Пушкина, обусловлен желанием либреттиста сделать более правдоподобным бал в третьей картине, так как в XVIII веке было принято подобные мероприятия проводить летом [158].

Либреттист в собственном предисловии к либретто «Пиковой дамы» дал следующий комментарий интерпретационным преобразованиям: «Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете “Пиковой дамы” есть результат двух главных изменений: перенесение времени действия в эпоху Екатерины и введения любовно-драматического элемента» [158, с. 3]. Расширяя свою мысль, М. Чайковский подчеркивал, что если изменение времени действия «не имеет большой важности и можно надеяться, будет прощено без особых оправданий», то иная трактовка образов главных действующих лиц является более существенным «посягательством», требующим комментариев. М. Чайковский «в защиту себя» говорит, что, «делая Германа влюбленным», стремился «сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что “он

имел сильные страсти и огненное воображение”. Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергического, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели». Обоснованным продолжением стали изменения, внесенные в трактовку образа Лизы: «чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина» [159, с. 3–4].

На первый взгляд, доводы М. Чайковского в защиту трансформации пушкинского текста выглядят убедительно: действительно, те или иные изменения первоисточника неизбежны в ходе интерпретационной деятельности. Вместе с тем, стремясь к сценичности, достоверности, последовательности и оправданности действия, либреттист, перенеся пушкинский сюжет в последние годы царствования Екатерины II – конец XVIII века, обусловил появление в тексте оперы множество анахронизмов. Некоторые временные несоответствия М. Чайковский признал сам и отметил в предисловии к опере. Либреттист, в частности, указал на использование в тексте либретто стихов, принадлежащим поэтам XIX века: романс Полины «Подруги милые» (текст стихотворения К. Батюшкова «Надпись на гробе пастушки», 1810 год), дуэт Лизы и Полины «Уж вечер» (фрагмент из элегии В. Жуковского «Вечер», 1808 год), игрецкая песня «Так в ненастные дни» (текст заключительной части песни К.Ф. Рылеева и А.А. Бестужева «Ах, где те острова, где растет трын-трава», 1828 год). М. Чайковский здесь остроумно оправдывается: по его мнению, «анахронизм был бы не меньший, если бы во всех этих случаях современники Екатерины распевали песни на слова либреттиста конца XIX века» [159, с. 4].

Помимо хронологических несоответствий, перечисленных в предисловии М. Чайковского, в опере обнаруживаются и другие, так сказать, логические анахронизмы, может быть, менее очевидные, но не менее любопытные. В опере несколько раз дается ретроспектива к прошлому Графини, называются имена реальных исторических персонажей времен

молодости la Vénus moscovite. Здесь и образуется анахронизм, так как, например, упомянутый в первой картине (баллада Томского «Однажды в Версале “Au jeu de la Reine”») граф Сен-Жермен во времена молодости Графини был слишком юн (около 23 лет) для коварного соблазнителя и рокового обладателя тайны трех карт. В четвертой картине Графиня, оставшись в спальне одна (сцена и романс «Ах, постыл мне этот свет»), воспоминая молодость, перечисляет тех, кого 60 лет назад она встречала при дворе в Версале «на карточной игре у королевы»: «А бывало: кто танцевал? кто пел? Le duc d’Orlean, la duc d’Ayen, de Coigni, la comtesse d’Estrades, La duchnesse de Brancas… Какие имена!… И даже, иногда, сама, сама маркиза Помпадур!», но в условиях измененного хронотопа оперы одни из этих исторических личностей были детьми, а другие еще не родились. Другой неявный анахронизм связан с тем, что времена Екатерины II были расцветом придворной культуры, поэтому, если действие происходило тогда, то Графиня не могла возмущаться по поводу утраты светских традиций («Ну времена, ну нравы…»). Помимо названных логических несоответствий, в опере есть и музыкальный анахронизм. Комедия А. Гретри «Ричард Львиное Сердце» в трех действиях «в прозе с ариеттами», из которой П. Чайковский для песенки Графини позаимствовал романс Лоретты, является сочинением 1784 года. Следовательно, если в екатерининские времена Графиня уже была 87-летней старухой, она не могла связывать с этой песенкой воспоминания о своей светской жизни при дворе во Франции.

Анализируя последствия переноса действия «Пиковой дамы» в конец XVIII века, важно подчеркнуть, что в либретто оперы также имеются цитаты из поэзии Г. Державина, многие из которых вписываются в рамки трансформированного в опере хронотопа, не деформируя его. Это, например, фрагмент стихотворения «Любителю художеств» (1791), использованный в хоре третьей картины «Радостно, весело, други», также текст «Песни Ея императорскому величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникского 1794 года», звучащий с музыкой праздничного полонеза

О. Козловского «Гром победы раздавайся» в торжественном хоре «Славься сим, Екатерина» (финал третьей картины оперы), и, конечно, полностью воспроизведенное в песенке Томского седьмой картины стихотворение «Шуточное желание», сочиненное, правда, немного позднее, чем время действия оперы – в 1802 году. Еще один фрагмент либретто, в котором используется текст, датируемый концом XVIII века – это пастораль «Искренность пастушки», где в сокращении воспроизведено одноименное стихотворение П. Кабанова 1786 года.

Как известно, П. Чайковский писал «Пиковую даму» в Италии, во Флоренции, получая от брата фрагменты либретто почтой, и в распоряжении современного исследователя имеется обширная переписка братьев, содержащая интересный материал, по которому можно судить о ходе работы композитора над текстом либретто. Из содержания писем П. Чайковского к брату, очевидно, что композитора не удовлетворяли, помимо упомянутого выше многословия, и другие стилистические особенности текста М. Чайковского. В особенности категорично композитор выступает против того, что он называет «коротенькие стишки». Для П. Чайковского важнейшим средством музыкальной выразительности была мелодическая линия, в основе которой должно лежать достаточно протяженное вербальное построение. Поэтому он решительно критикует брата за обрывочные рифмованные фразы, которые невозможно на необходимом композитору высоком художественном уровне воплотить в мелодии. Из этих соображений П. Чайковский решил убрать целый фрагмент из текста либретто первой картины: «Кое-что я пропускаю. Напр[имер], я решился пропустить совсем все, что Германн говорит коротенькими стишками после того, как он высказал графу свою любовь. Т.е. после слов: “Я болен, я влюблен” – все остальное до хора я выбросил» [162, Т. 15-Б, с. 23]. Помимо этого эпизода, композитор значительно сократил и монолог Германа во время грозы в финале первой картины.

Значительные изменения были внесены композитором в тексты хоров первой картины. В частности, П. Чайковский был недоволен отсутствием рифмы в тексте хора гувернанток. Он переписывает этот фрагмент, заменяет слова и переставляет их, придавая рифму, укрупняет строку, «наращивая» до протяженной фразы недопустимые «коротенькие стишки». После хора мальчиков П. Чайковскому для логичного музыкального завершения первого явления первой картины не хватило текста, поэтому он добавляет сюда строки собственного сочинения: «Ну, молодцы солдаты наши…» [162, Т. 15-Б, с. 68]. Некоторые замечания композитора относятся к сфере грамматики, например, во втором явлении первой картины его не устраивает слово «выйграть», поэтому он несколько видоизменяет весь текст, чтобы вернуть слову его правильную форму [162, Т. 15-Б, с. 68]. Также П. Чайковский не согласился с грамматической конструкцией в тексте второго хора гуляющих (третье явление первой картины), он прокомментировал этот фрагмент: «Стихи иногда совсем хороши, иногда жестковаты, иногда даже очень: напр[имер], “целый б день гулять”. Частица *бы*, сокращенная в *б*, не может находиться после и с краткой» [162, Т. 15-Б, с. 23] и предложил внести сюда изменения. Поэтому в окончательном варианте либретто эта фраза выглядит так: «весь бы день гулять». По причине слабой рифмы П. Чайковский меняет и слова хора «Солнце, небо, звезды…».

Руководствуясь интересами жанра, композитор сделал некоторые усовершенствования в составленном М. Чайковским либретто второй картины. Например, ряд изменений пришлось внести в содержание текста, предшествующего и последующего романсу «Подруги милые», что было обусловлено интересами музыкальной составляющей эпизода. Композитор желал усилить партию Полины, чтобы ее контральто контрастно оттенило партию главной героини и выдвинуло на первый план «все дальнейшее пение Лизы – сопрано», поэтому он передал Полине исполнение романса «Подруги милые», первоначально задуманного либреттистом для Лизы. Кроме того, композитор, не дождавшись текста от М. Чайковского, сам сочинил слова

русской песни «Ну-ка, светик Машенька», следующей за романсом Полины: «Модя! С русской песней ты, увы, опоздал! Я уже давно сочинил свою и нисколько не раскаиваюсь. Хотя слова, может быть, глупые, но вместе с музыкой – ничего себе» [162, Т. 15-Б, с. 42]. На самом деле, стилизованный в фольклорном духе текст композитора вполне органично лег на сочиненный им русский плясовой мотив, составив контраст состоянию мрачного предчувствия романса Полины.

Закономерно, что с еще большим вниманием работает композитор с текстом центральной по смыслу сцены второго действия – объяснения Германа в любви. П. Чайковский существенно переработал текст либреттиста, местами уходя от стихотворной формы к ритмизованной прозе и создавая на этой основе психологически искренние и выразительно певучие мелодические речитативы, точнее даже «говорящие мелодии»: «Ведь это мой последний смертный час! Свой приговор узнал сегодня я… Другому ты, жестокая, свое вручаешь сердце!!!» [162, Т. 15-Б, с. 70]. Речитатив плавно переходит в ариозо Германа «Дай умереть, тебя благословляя», для которого композитору нужны были «очень размеренные стихи», по-видимому, того требовала уже сложившаяся мелодия. Таким образом, не очень складные, как будто припадающие стихи М. Чайковского

Дай умереть, тебя благословляя,
А не кляня,
Мне пережить хоть днем
Тот миг, когда узнал я, что чужая
Ты для меня.
Нельзя… раз о другом
Мечтаешь ты и быть его женою
Обречена.
Зачем мне жизнь? Зачем,
Когда узнал я ныне, что не мною
Увлечена
Твоя душа! Пред тем
Чтоб с жизнию унылой мне проститься,
Дай мне хоть миг один побыть с тобой
Вдвоем, средь чудной тишины ночной
Дай светлым образом твоим упиться,
Потом пусть смерть, а с смертию покой!
Стой так! О, как ты хороша…
Красавица… богиня, ангел [455, с. 195–196]

П. Чайковский сократил, выровнял ритм и укрупнил метр. В окончательном варианте либретто «прихрамывающий» стих стал музыкальным, мерно покачивающимся, молящим, искушающим:

Дай умереть, тебя благословляя,
А не кляня,
Могу ли день прожить, когда чужая
Ты для меня.
Я жил тобой: одно лишь чувство
И мысль одна
Владели мной. Погибну я!
Но перед тем, чтоб с жи[знью]…
[162, Т. 15-Б, с. 70]

П. Чайковский подвергает не менее существенным изменениям текст либретто третьей картины оперы – сцены бала. Композитору было важно, чтобы уже в первых фразах арии Елецкого было четко и однозначно выражено отношение Князя к Лизе, поэтому сентиментально-жалостливые и излишне театральные стихи М. Чайковского

Моей любовью с ваших глаз
Сгоню я грусть, тоску, печали,
Рассею страх. Ведь вы моя!
Вы перед богом обещали
Делить со мною все. А я
Опорой вашей быть и другом,
Рабом и верным вам супругом…
[455, с. 202]

он меняет на конкретные и недвусмысленные строки: «Я вас люблю, люблю безмерно» и далее почти без изменений по тексту окончательного варианта либретто. Эти стихи естественно слились с музыкой, сделав объяснение Князя рациональным и в то же время добродушно-увещевательным, и дав персонажу положительную характеристику спокойного и серьезного, но мягкого человека, противопоставляя его неистово порывистому, страстному и азартному Герману. Между тем, композитору свойственно было критически относится к своим стихам – он неоднократно в письмах предлагал либреттисту их «переделать так, чтобы был смысл», но подчеркивал, что для него важно, чтобы «сохранились вполне то же количество и та же форма стиха, ибо музыка уже написана» [162, Т. 15-Б, с. 64]. Таким образом, в своей работе над вербальной составляющей произведения П. Чайковский, в первую очередь, руководствовался стремлением к совершенству музыкального образа, к органичности

художественного решения, в целом. При этом эстетика оперного образа не мыслилась композитором вне слова, образующего смысловой и художественный фундамент синтетического текста оперы.

Ярким примером работы композитора со словесным текстом «Пиковой дамы» является еще один фрагмент третьей картины – диалог Елецкого и Лизы, предшествующий арии Князя. П. Чайковский вводит новые слова и строки в текст, написанный М. Чайковским:

М. Чайковский [455, с. 202]	П. Чайковский [162, Т. 15-Б, с. 71]
Князь	*Князь*
Вы так печальны, дорогая,	Вы так печальны, дорогая…
Как будто горе есть у вас.	Как будто горе есть у вас…
Доверьтесь мне…	Доверьтесь мне.
Лиза	*Лиза*
Нет, князь, я не могу.	Нет, после, князь!
В другой раз… Завтра	В другой раз, завтра… умоляю
я вам скажу	*Князь*
Но не теперь, не здесь	Постойте на одно мгновенье!
	Я должен, должен вам сказать.

Композитор упорядочивает стихотворные строки, формирует рифму, обеспечивает логическую связку заключительных слов диалога с последующей арией Елецкого.

Определенные изменения композитор внес в вербальный текст интермедии третьей картины «Искренность пастушки», заимствованный либреттистом, как мы указали выше, из стихотворения П. Кабанова. В этот фрагмент, помимо ряда смысловых и редакторских правок, композитор добавляет сочиненные им слова для финального хора, которого у либреттиста не было. Необходимость сочинения текста финального хора [162, Т. 15-Б, с. 72] обусловлена выстраиваемой в интермедии музыкальной формой. Финальный хор, выполненный П. Чайковским в том же размере, что и вступительный хор, позволил композитору ввести репризу и придать интермедии завершенную пятичастную репризную форму (*ABCBA*), симметрия которой также подкрепляется тональным планом:

(*A*) хор пастухов и пастушек – D-dur (ре-мажор),

(*B*) дуэт Прилепы и Миловзора – A-dur (ля-мажор),

(*C*) явление Златогора – E-dur (ми-мажор),

(*B*) реприза дуэта Прилепы и Миловзора – A-dur (ля-мажор),

(*A*) реприза хора пастухов и пастушек – D-dur (ре-мажор).

П. Чайковский полностью переделал финал третьей картины. Он писал брату: «Не знаю, как ты найдешь, но я совершенно изменил конец 4-ой картины [Здесь ошибочно названа четвертая картина, речь идет о третьей картине (прим. авт.)], ибо так, как у тебя, оно неэффектно, и никакого конца нет. К тому же полонезом как-то неловко кончать, а скорее начинать» [162, Т. 15-Б, с. 62]. Далее следует описание мизансцен, введены еще две реплики Распорядителя, хор «Славься сим, Екатерина» и выход императрицы: «Появляются в средней двери пажи попарно. Все обратились в ту сторону. Дамы низко присели. Мужчины встали в позу низкого придворного поклона. В ту минуту, как кажется, что царица вот-вот войдет, – занавес». Здесь же композитор подчеркивает, что «не стоит за слова, но за сцену» и «менять очень бы не хотелось» [162, Т. 15-Б, с. 62–63]. В окончательном варианте либретто мизансцены остались так, как хотел композитор. Из этого следует, что П. Чайковский в своей работе над оперой «Пиковая дама» исходил не только из соображений чисто музыкальных, жанровых (действительно, полонез – это торжественное шествие, открывающее бал, а не завершающее его), но он, подобно режиссеру, предполагал, проектировал, «видел» в своем сознании мизансцены и под эти образы сочинял музыку.

При сравнении либретто четвертой и пятой картин «Пиковой дамы» с повестью, можно увидеть, что М. Чайковский здесь последовательно движется за текстом первоисточника. Таким образом, текст психологического ядра оперы во многом вторит тексту соответствующих фрагментов третьей, четвертой и пятой глав повести А. Пушкина. Как было указано выше, это устраивало композитора, которому, по-видимому, хотелось максимально воплотить в опере содержательные и смысловые

оттенки этих эпизодов повести, либреттист удовлетворял этому желанию, поэтому в названных картинах оперы композиторские нововведения не столь значительны. Пожалуй, основное дополнение П. Чайковского в эту часть либретто – хор за сценой в пятой картине, для которого композитор использовал слова ирмоса «Молитву пролию ко Господу», внеся некоторые изменения в его текст.

Шестая картина, как упоминалось выше, была введена в сюжет оперы по воле самого композитора. Инициатива создания сцены на Зимней канавке обусловлена стремлением придать логическую завершенность образу главной героини и включить в третье действие оперы женскую вокальную партию. П. Чайковский придавал большое значение образу Лизы и желал в этой сцене дать ей развернутую характеристику, но в присланном М. Чайковским либретто шестой картины не было текста, который можно было бы использовать для ее вокального номера. Поэтому П. Чайковский сам сочинил слова для необходимого ему ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем…»: «Слова были написаны уже, так сказать, на готовую музыку, и вышли не очень-то стихи» [162, Т. 15-Б, с. 72]. Впоследствии, делая редактуру рукописи, композитор внес в этот фрагмент некоторые дополнительные нюансы, и в окончательном варианте либретто сохранился текст ариозо Лизы, написанный П. Чайковским.

Текст, написанный М. Чайковским к седьмой картине оперы, был оставлен композитором практически без изменений, это свидетельствует о том, что либреттисту удалось предвосхитить будущую музыкальную трактовку и предугадать замысел композитора. Известно, например, что П. Чайковскому был необходим второй куплет Brindisi Германа и он сам пытался сочинить его текст, однако куплет, присланный ему М. Чайковским, оказался идеальным вариантом для завершающей части этого номера [455, с. 222–223].

Анализ интерпретационной деятельности П. Чайковского со словесным текстом «Пиковой дамы» подводит наше исследование к нескольким значимым выводам.

Во-первых, изучив ряд фрагментов оперы с точки зрения вербального текста, мы обнаружили важную особенность работы композитора над оперным либретто: композитор стремился к строгой корреляции словесного текста с той вокальной музыкальной формой, в основу которой ляжет этот текст. Таким образом, в вокальных номерах, как сольных, так и ансамблевых, предполагающих кантиленность мелоса и завершенность формы, – слово следует за музыкой, здесь композитор формирует и упорядочивает текст, исходя из предполагаемого мелодического развития. Напротив, в более свободных импровизационно-декламационных эпизодах речитативного склада наблюдается обратная корреляция – музыка следует за словом. В этих фрагментах вербальная составляющая ведет за собой музыку, подчиняя ритм, метр, мелодию, гармонию и другие средства музыкальной выразительности речевой интонации.

Во-вторых, анализ творческой деятельности П. Чайковского при работе над либретто позволяет утверждать, что композитор воспринимал оперный жанр как синтез, в котором художественный замысел реализуется не только через музыку, но и через слово и действие. Работая над «Пиковой дамой», композитор очень внимательно отнесся к тексту будущей оперы, много изменяя и добавляя, но при этом всегда учитывая закономерности драматического развития и требования сцены. Результатом этой творческой деятельности явился воплощенный в опере «Пиковая дама» органичный эстетический синтез средств музыкальной выразительности и литературного слова, в котором стройная логика драматургического развития предполагает психологическую эволюцию образов, динамику конфликтов и продуманность мизансцен.

В-третьих, несмотря на сложившееся мнение о невысоком (в сравнении с первоисточником) художественном уровне либретто оперы «Пиковая

дама», мы полагаем, что с драматургической точки зрения оно составлено грамотно и на должном профессиональном уровне. Скорее всего, композитор, не льстил брату, оценивая его либретто как «превосходное». Хотя некоторые фрагменты поэтического текста, действительно, получились не вполне стройными, изящными и выразительными, однако опыт М. Чайковского позволил ему, под непосредственным руководством П. Чайковского, выстроить основу целостного произведения, имеющего кульминационное развитие и эффектную развязку действия. Важно также, что в структуре оперы, уже на уровне вербального текста присутствует логика развития каждой отдельной картины.

2.3. Музыкальный текст классической оперы как результат интерпретационной деятельности

Далее в нашем исследовании реализовано необходимое углубление в материал, который сегодня мало кому известен в горизонте массовой культуры, а именно в музыкальный текст классического оперного произведения. Полагаем, что именно композиторский музыкальный текст оперы П. Чайковского «Пиковая дама» во всей специфике и своеобразии его драматургического замысла и драматического потенциала определяет сценическую интерпретацию данного классического произведения. В этой связи мы утверждаем, что текст оперы П. Чайковского «Пиковая дама» именно «субъект», а не только объект интерпретации классического оперного произведения в пространстве массовой культуры.

Междисциплинарный подход к исследованию музыкального текста оперы П. Чайковского «Пиковая дама» основывается на комплексной методологии нашей работы, оформившейся в научном дискурсе многочисленных исследований данного феномена художественной культуры.

Искусствоведческий подход к исследованию оперы «Пиковая дама» реализуется в нескольких аспектах, связанных с синтетической природой этого классического текста русской культуры. Первый аспект – собственно

музыковедческий, это, например, исследования Б. Асафьева, С. Бородавкина, Ю. Келдыша, Л. Красинской, А. Острецова, А. Соловцова, В. Цуккермана, Б. Ярустовского, основной методологический ракурс которых связан с изучением музыкальной концепции «Пиковой дамы» как эстетической целостности, а также с анализом оперного симфонизма как принципа, организующего средства музыкальной выразительности и музыкальную драматургию произведения в целом. Второй аспект объединяет музыковедческую и драматургическую проблематику: в работах А. Альшванга, В. Богданова-Березовского, А. Гозенпуда, М. Друскина, В. Протопопова, Н. Туманиной «Пиковая дама» рассматривается через призму жанра психологической драмы и оценивается как кульминация развития лирико-психологической музыкальной драмы в русской классической опере. Наконец, третий аспект искусствоведческого подхода к опере «Пиковая дама» синтезирует в себе анализ музыкального текста в связи с литературным первоисточником: например, в работах Б. Анашкова, М. Аркадьева, Н. Аршиновой, Е. Брелянд-Черной, П. Вайдмана, Г. Иванченко, Е. Лаптевой, Е. Ручьевской, А. Хомутова, В. Яковлева художественно-образные и структурно-композиционные стороны оперы П. Чайковского рассматриваются в сопоставлении с повестью А. Пушкина через диалектику процессов сохранения и изменения текста первоисточника, принятия и противостояния авторских концепций, притяжения и отталкивания художественных миров композитора и писателя.

Наряду с искусствоведческим подходом, мы обнаруживаем междисциплинарную – искусствоведческую и культурологическую – методологию анализа оперы «Пиковая дама», которая дает возможность расширить диапазон проблемных вопросов и обогатить поле научного дискурса данного классического текста отечественной культуры новыми смыслами, гипотезами, задачами. Важный междисциплинарный аспект изучения культурного текста связан с проблемой творческой личности. Например, в работах А. Будяковского, Г. Лароша, Е. Орловой, Е. Ручьевской,

Н. Туманиной содержатся наблюдения и выводы, позволяющие приблизиться к пониманию специфики творческой деятельности П. Чайковского и актуализирующие в научном ключе историко-культурные, социокультурные, психологические закономерности творческого процесса создания оперы «Пиковая дама».

Междисциплинарный подход к исследованию текста П. Чайковского раскрывается герменевтической методологией, в частности «распознающей» интерпретацией содержания и авторских смыслов, на основе которых выявляются парадигмальные основы «Пиковой дамы» в историческом контексте русской музыкальной культуры (А. Парин), обнаруживаются синергетические аспекты интерпретации оперы как синтетического художественного текста (С. Лысенко). Интертекстуальный анализ вербальных и музыкальных заимствований, и так называемых «вставных» или «фоновых» номеров или «встречных текстов» позволяет выявить их функциональное значение – выдвинуть на передний план и подчеркнуть острый психологизм развития главной драматической линии оперы (М. Бонфельд, М. Раку, Е. Титова). Семиотическая методология дает возможность прояснить жанровую специфику оперы, фиксируя в ее тексте сопоставление мистериального и пасторального начала (А. Коробова), структурные, сюжетно-смысловые и символические признаки баллады (И. Демина, О. Шевченко). Анализ включения оперы «Пиковая дама» в художественное пространство искусства модернизма дает возможность обнаружить в ее содержании философскую проблематику, актуальную в контексте вызовов современности (Е. Шапинская), рассмотреть взаимодействие классического текста с формами современного искусства и массовой культуры – кино и телевидением (Е. Прощин, Н. Ростова).

В своем исследовании мы поставили задачу, опираясь на междисциплинарную методологию, изучить оперу П.Чайковского «Пиковая дама» именно как продукт многоуровневой интерпретации. В данном параграфе, анализируя непосредственно музыкальный текст оперы, но

рассматривая его через призму интерпретационной деятельности, мы выявляем те свойства данного оперного синтетического текста, которые делают его столь востребованным объектом репрезентации в пространстве массовой культуры и столь актуальным эмпирическим материалом в контексте проблемы нашего исследования.

На первый взгляд, две «Пиковые дамы»: опера П.Чайковского и ее первоисточник – повесть А. Пушкина, весьма далеки друг от друга не только по историко-культурному контексту создания, виду искусства, творческому мировоззрению авторов, но и по художественно-эстетической и философско-идеологической концепции произведений, психологической характеристике героев, логике развития сюжета. Причем, чем внимательнее и подробнее сравнивать вербальные тексты оперного либретто и повести, тем очевидней становится факт, что опера и ее первоисточник объективно принадлежат к разным художественным мирам русской культуры XIX века. Парадокс, однако, заключается в том, что при культурологическом и искусствоведческом соотнесении музыкального текста П. Чайковского и литературного текста А. Пушкина вполне отчетливо просматриваются признаки сюжетно-смысловой и художественно-образной общности таких, на первый взгляд, разных «Пиковых дам».

Полагаем, что в контексте изучения многоуровневой интерпретации «Пиковой дамы» П. Чайковского как художественно-образной и содержательно-структурной целостности важно отметить композиционные аналогии данной оперы с повестью-первоисточником. В отечественной пушкинистике, например, в герменевтических интерпретациях повести «Пиковая дама» М. Гершензона [295], Д. Дарского [342], уже самих ставших классикой, бытует мысль о специфической композиции этого произведения. В частности, Д. Дарский обращает внимание на композиционный план повести А. Пушкина, в основу которого положены три «руководящих лейтмотива», которые, «вступая в свой черед, перебивая и сменяя друг друга, осложняясь дополнительными и побочными темами, образуют

художественную ткань произведения» [342]. Все три «лейтмотива» связаны с образом главного героя и каждый «характеризует один из трех элементов в духовной природе Германна»: первый – «мотив гордого человека», второй – «противоборствующий мотив» – «возгорание», борьба и победа страстей в душе главного героя, третий – «мистическая струя в душе Германна», лейтмотив старой графини [342].

Приведенные рассуждения особенно примечательны в контексте выявления интерпретационных подходов к сюжету пушкинской повести и интерпретационных параллелей с оперой П. Чайковского. Доклад Д. Дарского в Обществе любителей российской словесности при 1-м Московском университете, легший в основу данной статьи о «Пиковой даме» был сделан в 1922 году, поэтому, мы позволим себе предположить, что ход мыслей интерпретатора во многом был обусловлен влиянием художественного языка и художественной образности оперы П. Чайковского. Вместе с тем, мы склонны принять тонкое по смыслу и музыкальное по сущности наблюдение Д. Дарского о композиционной идее повести А. Пушкина, трактуемой им в контексте обозначенных «лейтмотивов» как «стремление каждой из тем получить верх, катастрофическое столкновение при конце всех трех разом и затем заключительное возвращение темы гордого человека, но в жалком строе замирающего диссонанса» [342]. В процитированном суждении обнаруживается видение явных композиционных аналогий пушкинской «Пиковой дамы» и одноименной оперы с лежащим в ее основе принципом сквозного развития, ведущим действие и направляющим симфонизм произведения.

Композиция «Пиковой дамы» как оперного произведения и синтетического художественного текста во многом обусловлена требованиями жанра и предполагает построение и развитие драматического действия средствами музыкальной драматургии. Музыкальная драматургия «Пиковой дамы» является закономерным следствием жанровой специфики этой музыкальной психологической драмы с трагическим сюжетом, где через

призму «декадентского романтизма» (Г. Маркези) преломляются темы судьбы и рока, любви и безумия, жизни и игры, трагических предчувствий и мистических предзнаменований, экзистенциального выбора между волей к жизни и волей к смерти, между земной страстью к живой женщине и ирреальной страстью к инфернальной тайне карточного выигрыша, между здравомыслием обывателя и азартом игрока.

Сюжетно-образная концепция «Пиковой дамы» П. Чайковского разворачивается через несколько важнейших музыкальных образов, которые, видоизменяясь, проходят через всю оперу. Эти темы пронизывают весь текст оперы, через их взаимодействие и взаимовлияние реализуется самобытный оперный симфонизм П. Чаковского, поэтому их нельзя свести к достаточно локальному термину «лейтмотив», как музыкальному знаково-символическому комплексу какого-либо персонажа или драматической ситуации. В «Пиковой даме» эти темы расширяются до музыкальных «лейтобразов», которые, с одной стороны, придают целостность и логическую стройность музыкально-драматургической композиции оперы и, с другой стороны, ведут и направляют восприятие слушателя, вычерчивая музыкально-смысловую линию, создавая семантический подтекст и образуя эмоционально-психологический контекст рецепции оперного текста.

Первый и основной сквозной «лейтобраз» оперы «Пиковая дама» музыковеды определяют и как тему Графини, и как тему тайны трех карт, сам композитор в своих письмах и комментариях к тексту также выделял ее, называя темой карт и подчеркивая значимость этой музыкальной мысли. «Стучащий» ритм этого зловещего мотива из тех звуков, трансформируясь, проявляется в разных эпизодах по всему действию оперы. Этот музыкальный образ воспринимается как воплощение навязчивой идеи Германа, его азарта, его влечения к игре. По ходу развития оперного сюжета роковая страсть к обладанию тайной трех карт все больше поглощает разум героя. Когда эти разрушительные мысли начинают преобладать в его расстроенном сознании, музыкальный образ карт, игры, тайны обретает трагическое звучание,

вырастает до масштабов фатума, неотвратимо ведущего к гибели самого Германа и всех, кто «какой-то тайной силой» с ним «связан роком».

Второй по значимости музыкальный образ, который в начальных своих проведениях в оркестре контрастирует с тревожной напряженностью первого «лейтобраза», обычно называют темой любви. Значение данного образа в музыкально-семантическом строении оперы – противодействие разрушительным силам, зарождающимся в психике героя. Полагаем, однако, что распространенная характеристика этой темы как просветленной, свободной, исполненной любовным порывом мелодии, не в полной мере соотносится с ее музыкальным строением, основанным на возвратно-поступательном движении секвенции, что придает ее звучанию характер вращения, интроверсии, фиксации на одной мысли. Отметим также взаимодействие и взаимозависимость двух обозначенных музыкальных образов: чем больше развивается безумие Германа, чем сильнее укореняется в его сознании необходимость «выведать тайну у старухи», тем громе и внушительней звучит тема карт, и тем реже и фрагментарней звучит тема любви.

Полагаем, что эту тему вернее будет связать не столько с чувством Германа к Лизе, сколько с его психическим состоянием. Чем больше в сознании героя любовь, персонифицированная в Лизе, в живом человеческом обличье, сменяется пагубной страстью к призрачной тайне, к выигрышу, к обогащению, тем тише «глас разума», воплощенный в интонациях второй музыкальной темы. Впервые эта тема появляется в интродукции, где она также соотносится с эмоциональными переживаниями героя: сначала безысходно вращающийся на месте мотив тщетного поиска счастья и страдание от недостижимости своего идеала, затем просветленное воодушевление любовного признания, которое растворяется в состоянии обреченности предыдущего мотива, звучащего все ниже и медленнее, и останавливающемся на низком аккорде, символизирующем трагическую развязку. В финале оперы, после гибели героя, композитор возвращает теме

любви первоначальную интонацию: она полнозвучно проводится в партии струнных инструментов, словно символизируя очищение разума и исцеление души Германа, давая слушателю переживание катарсиса после трагедии. В этой связи подчеркнем, что П. Чайковский, имея большой и разный опыт создания опер, конечно, понимал законы жанра и требования сцены и, вероятно, учитывал ожидания публики.

В музыке «Пиковой дамы» в полной мере проявилась характерный художественный принцип оперного творчества П. Чайковского – симфонизм. Благодаря симфонизму, в целостной концепции произведения реализуется диалектика художественных образов, осуществляется контрастное сопоставление музыкальных планов, столкновение рационального жизненного начала и иррациональных призрачных образов, взаимодействие повседневных и праздничных бытовых сцен, демонстрирующих внешнюю сторону жизни, и глубоких психологических характеристик героев. Симфонизм как принцип внутренней организации оперы П. Чайковского, ее драматургии и формообразования формирует сквозное развитие действия, основанное на тематическом единстве, на логичном развитии музыкальных образов, на яркой живой динамике психологических характеристик. Симфонизм «Пиковой дамы» реализуется, в первую очередь, в оркестровой партии. Оркестру в опере отведена важнейшая роль – фактически, это голос автора. Оркестр «комментирует» действие, создает «подтекст» к вербальному слову, формирует «контекст» вокальных партий, дает психологические характеристики героев. Партии оркестра композитор поручает первые проведения тем, которые в дальнейшем получают значение лейттем. В оркестровой партии формируются лейттембры – важное средство музыкальной выразительности в опере, связанное с окраской звучания различных групп музыкальных инструментов. В «Пиковой даме» П. Чайковский создает и довольно последовательно реализует художественно-эстетическую закономерность: струнные инструменты исполняют музыку, выражающую душевные переживания героев (Германа и

Лизы), а деревянно-духовым инструментам поручены музыкальные характеристики мистических образов, связанных с картами, азартом, роковой тайной, в том числе, и образа Графини. В результате реализации принципа симфонизма у слушателя формируется комплекс ярких музыкальных образов и ассоциаций, облегчающий восприятие синтетического оперного текста.

В интродукции к «Пиковой даме» преимущественно воспроизводится и варьируется музыкальный тематизм баллады Томского, являющейся, по сути, драматической завязкой действия оперы. Но, если в балладе проводятся основные музыкальные образы, воплощающие тему картежного азарта Германа, то в интродукции композитор экспонирует все основные темы оперы. Как бы предлагая слушателю основной конфликт произведения в эскизе, П. Чайковский раскрывает драматизм взаимодействия основных сюжетных линий, связанных с двумя «страстями» главного героя: азартом (Герман – Графиня) и любовью (Герман – Лиза). Интродукция в полной мере являет собой реализацию принципа оперного симфонизма. Ее значение, помимо экспонирования основного музыкального тематизма, заключается в наличии столь редкого в оперных вступлениях психологизма. Это, по сути, внутренний монолог Германа, рисующий борьбу в его сознании «двух неподвижных идей», которые, по словам А. Пушкина, «не могут вместе существовать в нравственной природе так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» [119, с. 210]. В данном контексте очевидно концептуальное сходство интродукции оперы с общим смыслом литературного первоисточника.

В основе музыкальной драматургии первой картины оперы драматическое столкновение двух музыкальных образов. Полагаем, что композитор намеренно отдает значительное по продолжительности место в первой картине бытовым эпизодам – «Хор детей, нянек и проч.» и «Хор гуляющих и сцена». Эти, на первый взгляд, вставные фрагменты, в действительности, выполняют функцию контрастного фона, который подчеркивает основное состояние трагического предчувствия, обреченности,

сквозящее в экспозиции главных действующих лиц и завязке драмы. Таким образом, П. Чайковский осуществляет сопоставление и противопоставление нейтральных для развития основного конфликта оперы бытовых сцен, оттеняющих драматически напряженные, окрашенные в темные тона фрагменты, эмоционально связанные с темой роковых предчувствий, создающих атмосферу трагической обреченности. В целом, композиция сцены в Летнем саду обнаруживает признаки формы рондо. Происходит последовательное чередование нейтрального музыкального материала обычной повседневной прогулки «в солнечный денек» и основных музыкальных образов. Драматические образы развиваются и через психологическое нагнетание и звуковое crescendo, вырастают в сцене грозы до кульминационной вершины в эмоционально насыщенной и драматически напряженной динамизированной (или, по В. Цуккерману, динамически-восходящей) репризе.

П. Чайковский, как и А. Пушкин, лапидарен в отношении описаний действующих лиц, в репликах других персонажей он дает индивидуализированные характеристики только главным героям: Герману, Лизе и Графине. Экспозиция образа Германа начинается почти заочно, еще до первых реплик героя. Сурин и Чекалинский в своем первом речитативном диалоге дают рекомендацию Герману опосредованно, через описание его поведения за карточной игрой:

А. Пушкин	М. Чайковский
– А каков Германн! – сказал один из гостей, указывая на молодого инженера, – отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного пароли, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру! [119, с. 210]	*Чекалинский* Был там Герман? *Сурин* Был И, как всегда, с восьми и до восьми утра, Прикован к игорному столу, Сидел и молча дул вино. *Чекалинский* И только? *Сурин* Да на игру других смотрел.

Здесь, при анализе либретто оперы обнаруживается очевидное сходство с характеристикой Германна, данной в повести А. Пушкина. Отмеченный факт подтверждает наблюдение, сделанное нами в предыдущем параграфе: при интерпретации П. Чайковским пушкинского текста в тех фрагментах, где ему было нужно близко воспроизвести текст первоисточника, композитор использует речитатив, музыкально организуя его на основе речевой интонации.

Непосредственное экспонирование образа Германа дается в трех ариозо, каждое из которых раскрывает одну из черт натуры главного героя (как здесь не вспомнить вышеупомянутый комментарий Д. Дарского о трех «руководящих лейтмотивах», характеризующих «природу Германна» в повести А. Пушкина). Музыкальная характеристика первого ариозо «Я имени ее не знаю» рисует картину ожидания романтической встречи героя с прекрасной незнакомкой. Мелодическая линия ариозо обладает романсовыми чертами, ей свойственна элегичность, лиризм, в кульминации – страстность и порывистость. Вначале в вопросительно-задумчивых, а после в удивленно-укоризненных интонациях ариозо Германа проявляется неотступность и навязчивость его мыслей о Лизе. И финальное восклицание героя: «увы! Она знатна и мне принадлежать не может! Вот что меня томит и гложет!», (если не воспринимать не очень художественную рифму «не может – томит и гложет» М. Чайковского в отрыве от музыки П. Чайковского) – это поистине интонации человека, переживающего досаду и горечь от осознания недостижимости своей мечты. Изначально тема первого ариозо проходит в оркестровой партии при появлении Германа на сцене как его первая музыкальная характеристика. Далее, в соответствии с принципом «сквозного развития» тема несколько раз проводится в оркестровой, а затем – в вокальной партии Германа.

Второе ариозо – «Ты меня не знаешь!» – передает эмоциональную порывистость и пылкость Германа; что соотносится с характеристиками литературного персонажа. А. Пушкин говорил о Германне, что тот «имел

сильные страсти и огненное воображение», кроме того, «лихорадочный трепет», возникающий у героя в напряженные моменты повествования, можно трактовать как присущую ему экспансивность, нервную возбудимость. По форме ариозо представляет собой одну развивающуюся фразу, высказанную как бы «на одном дыхании», оно структурно не оформлено, в музыке преобладает декламационное начало, сближающее данный фрагмент с мелодическим речитативом.

В третьем ариозо – «Когда б отрадного сомненья лишился я…» – отчетливо звучат горестные интонации, в тексте персонажа впервые появляется упоминание о смерти, соответственно, в музыке, как фатальное предчувствие и композиторский намек на обреченность Германа, поддающегося гибельным для него страстям, звучат мелодические формулы, связанные с образом смерти, с трагическим предчувствием.

Столь яркая экспозиция Германа сразу дает слушателю целостное представление и объемный образ главного героя. Точные, яркие и запоминающиеся музыкальные характеристики направляют восприятие слушателя, определяют отношение к персонажу, способствуют желанию понимать и принимать его, настраивают на сопереживание герою в контексте драматических событий оперы.

Дальнейшая музыкальная характеристика Германа дается в его сопоставлении и взаимодействии с другими героями оперы. Так, дуэт Германа и князя Елецкого – это и экспозиция соперника Германа (хотя в данный момент оба они еще находятся в неведении, относительно своего соперничества), и ансамбль-конфронтация, музыка которого показывает персонажей в антитезе, в их изначальной несхожести, в дальнейшем перерастающей в противоборство. Ансамбль изложен в форме канона, полифоническая структура которого острее подчеркивает контрастные психологические состояния Германа и Елецкого, кроме того, благодаря последовательной имитации мелодии в двух контрапунктирующих друг другу вокальных партиях, отчетливее слышна разница в словесном тексте

дуэта. Таким образом, средства музыкальной выразительности, использованные композитором, облегчают восприятие дуэта, акцентируют и обостряют различия темпераментов Германа и Елецкого: страстный порыв первого и спокойную уверенность второго.

По замыслу композитора, в момент первого появления на сцене Графини и Лизы Герман узнает, кем именно является его возлюбленная и осознает существование соперника – это завязка драматического сюжета. В общем драматургическом плане произведения этот момент чрезвычайно важен, так как он готовит почву для внедрения в психику Германа навязчивой идеи о тайне трех карт. Не случайно экспозицию образа носительницы тайны композитор сопровождает проведением в партии оркестра темы тайны трех карт, непосредственно относящейся к музыкально-тематической сфере Графини. Кроме того, эта музыкальная тема имеет большое значение для восприятия и понимания авторских подтекстов. Так, например, тема тайны трех карт возникает в оркестре, когда Елецкий, отвечая на вопрос Германа «Князь, кто твоя невеста?», указывает на Лизу: «Вот она!». В этот момент звучание мотива, принадлежащего музыкально-тематической сфере Графини, создает жутковатое ощущение единства образов Графини и Лизы. Оркестровая партия подчеркивает и поддерживает напряженность момента: острый тревожный ритм – «нервная пульсация» (по Б. Асафьеву) аккордов из интродукции отражает смятение Германа столь же ярко, как и его реплики: «Она?! Она его невеста! О, боже!».

Аналогичным образом амбивалентность Лизы и Графини подчеркивается и далее в музыкальном плане, что позволяет принять идею о «взаимообратимости» образов Лизы и Графини [403, с. 149]. Так, например, балладу Томского предваряет проведение в оркестре темы ариозо Германа «Я имени ее не знаю», связанной с сюжетной линией его любви к Лизе, при этом в словесном тексте вокальных партий речь идет не о Лизе, а о Графине. Здесь же напевная мелодия ариозо сопоставляется с темой тайны трех карт в ритмическом уменьшении – прихрамывающей, острой и тревожной,

которая в этом виде на протяжении всего дальнейшего действия сопровождает появление Графини. Полагаем, П. Чайковский намеренно создает противоречие музыкального содержания оркестровой партии и вербального содержания речитативных реплик персонажей, как бы предвосхищая объединение в сознании Германа двух мотивов: любви к Лизе и страсти к тайне Графини. В этой связи, примечательно наблюдение исследователя, что образы Лизы и Графини есть две стороны архетипа Анимы (по Г. Юнгу) – вечно женственного начала, являющегося то ангелом, то ведьмой [567, с. 315–358]. Заметим, что Герман так и обращается к героиням, называя Лизу – ангелом («Красавица! Богиня! Ангел!»), а Графиню – ведьмой («Старая ведьма! Так я же заставлю тебя отвечать!»).

Возрастающее эмоциональное напряжение сцены композитор подводит к тихой кульминации – квинтету «Мне страшно!», являющемуся ключевым лирико-трагическим моментом психологической драмы, роковой встречей и началом сплетения судеб героев – Германа, Лизы, Графини, Елецкого, Томского. Ансамбль согласия передает общность переживания героями тревожного предчувствия, здесь П. Чайковский останавливает действие, фокусируя внимание на переживания персонажей. В музыке чувство тягостного оцепенения создается целым рядом приемов: доминантовый органный пункт фоном звучит на протяжении всего номера, создавая гармоническую неустойчивость и напряженность, мелодическая линия квинтета формируется из выразительной секундовой интонации «вздоха», развивается по имитационному принципу и поэтому остается статичной, причем не только интонационно, но и динамически – преобладают тихие звучания, на piano и pianissimo. Таким образом, П. Чайковский уже в самом начале «Пиковой дамы» не создает иллюзий и не оставляет слушателю надежды на счастливую развязку, трагедийность изначально заложена в художественной образности этой оперы.

Действие оперы продолжает развиваться как «томительное нагнетание скорбных дум-предчувствий» (Б. Асафьев). Атмосфера тягостного ожидания

создается и поддерживается, в первую очередь, средствами музыки. Это предвосхищение роковой тайны, привнесенной «вмешательством в действие предупреждающей ход событий иррациональной силы» [204, с. 168] находит объяснение в сразу в первой картине – в балладе Томского. Собственно, сюжетно-фабульную завязку действия «Пиковой дамы» П. Чайковский сосредоточил в этом номере и претворил не только в словесно-смысловом содержании баллады, но и в ее музыкальном тексте.

Интонационно и содержательно баллада Томского строится на основе тематической сферы карточной игры и азарта Германа. Тесно связанная с образом Графини и символизирующая трагическую судьбу главного героя тема тайны трех карт, сначала интонационным и ритмическим намеком угадывается в вокальной партии баллады, а затем явно и экспрессивно звучит в оркестровом сопровождении. Форма баллады Томского – традиционная – куплетная. Припев баллады в музыкальном плане представляет собой мелодическую и смысловую трансформацию темы влюбленного и тоскующего Германа из первого ариозо «Я имени ее не знаю», на музыкальной основе которой формируется новая тема карт: «Три карты, три карты, три карты!». В результате возникает музыкально-ассоциативный ряд, приобретающий значение отождествления двух страстей Германа, объединения их в неразрывное единство: «греза об обладании Лизой сочетается в одно с алчным желанием раскрыть имена трех карт… Idée fix родилась, завязка драмы совершилась» [204, с. 168]. Выращиваемая композитором на основе интонационно-тематического комплекса, характеризующего влюбленного Германа, тема трех карт становится главным музыкальным образом и характеристикой азартного Германа. Можно утверждать, что в этот момент происходит концептуальное сближение Германа П. Чайковского и Германна А. Пушкина в его готовности, не останавливаясь ни перед чем, следовать путем своей страсти к выигрышу. В целом, в музыкальном, как вокальном, так и симфоническом тексте «Пиковой дамы», особенно в моментах, связанных с раскрытием

психологических характеристик героев, гораздо больше параллелей с пушкинским первоисточником, чем в словесном тексте либретто.

Важная стилистическая параллель оперы и ее первоисточника обнаруживается в финале первой картины – в сцене грозы. Напомним, у А. Пушкина «Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега» [119, с. 223] – в данном художественном образе видны признаки романтической традиции со свойственными ей образными параллелями между эмоциональным состоянием героя и явлениями природы. Этот же стилистический прием можно увидеть и в опере П. Чайковского в сцене грозы – динамизированном рефрене, заключающем композиционный план рондо первой картины. Следуя принципу симфонизма, художественно-образную параллель между настроением героя и состоянием природы композитор проводит в оркестровой партии. Вокальный же материал – хор гуляющих «Как быстро гроза наступила…» является нейтральным фоном к драматическому действию.

В сцене грозы П. Чайковский пишет симфоническую картину в духе пушкинского «Медного всадника»: «отдаленные раскаты грома, принизывающий ветер и потоки дождя, поединок человеческой воли и холодного бешенства готовой опрокинуть и сломить все на своем пути стихии… вызваны здесь для того, чтобы еще более подчеркнуть тот ад, который бушует в груди Германа» [556, с. 67]. Закономерно, что в этот момент, наряду со звукописью разбушевавшейся стихии, на фоне звукоизобразительных приемов, имитирующих свист ветра, мелькание молний, раскаты грома, в партии оркестра проводятся музыкальные темы, непосредственно связанные с драматическим действием: тема тайны трех карт, мотив ариозо «Я имени ее не знаю» и интонационно родственная ему тема трех карт («Три карты, три карты, три карты!»). Таким образом, в сцене грозы Герман «сбрасывает с себя мелодраматическую маску отвергнутого любовника» [556, с. 65] и его страстный порыв, выраженный пророческой клятвой «…она моею будет, моей, моей, иль умру!», вызван не столько

любовным пылом, сколько авантюрным соблазном азарта, и в равной степени может быть отнесен как к желанию обладать Лизой, так и к стремлению узнать тайну Графини.

Вторая картина оперы – сцена в комнате Лизы, на первый взгляд, представляет эмоционально спокойный материал, иллюстрирующий благополучную бытовую ситуацию: подруги, домашнее музицирование, спокойный досуг. Но эта идиллическая картинка не просто фон, оттеняющий основное развитие драмы. Музыка П. Чаковского не столько рисует картину «интимного девичьего веселья» (Б. Асафьев), сколько дает проницательную и предвосхищающую дальнейшие события психологическую характеристику героине: «еще до того момента, как обнажится внутренний облик девушки в томном обращении к слезам своим и в страстном гимне ночи, становится ясным, что… сопротивления не будет и что Лиза обречена» [204, с. 169]. Композитор использует комплекс музыкальных приемов, вносящих диссонанс в эту внешнюю идиллию девичьих посиделок: резкая смена тональностей, внезапные чередования темпов, неожиданные отступления от колорита бытовой музыки, – эти приемы придают глубину происходящему, добавляют подтекст, формируют смыслы. Например, «романс любимый Лизы» «Подруги милые», исполняемый Полиной, содержит в своем стихотворном тексте прозрачный намек на дальнейшее развитие судьбы героини:

Любовь в мечтах златых
Мне счастие сулила,
Но что ж досталось мне в сих радостных местах,
В сих радостных местах, в сих радостных местах?
Могила, могила, могила!

Не только слова, но и музыка романса своим напряженным драматизмом выводит этот номер за рамки элегического жанра и бытовой сцены. Порывистый динамический взлет мелодии к кульминации и мерное, но неотвратимое и какое-то обреченное нисхождение звуковой линии

к патетическому троекратно повторенному «Могила!» создает мрачный колорит неотвратимой трагической развязки.

Отметим, что в начале второй сцены имеется целый ряд анахронизмов, как текстовых стихотворных – уже упомянутые в предыдущем параграфе цитаты из В. Жуковского и К. Батюшкова, так и стилистических музыкальных – интонационные черты русской песни и бытового романса начала XIX века. Полагаем, что эти анахронизмы не являются небрежностью или ошибкой композитора и либреттиста, можно согласиться с А. Соловцовым, что композитор, по всей вероятности, «вполне сознательно… переносит слушателя в атмосферу пушкинской эпохи» [636, с. 40]. Скорее всего, создатели оперы также ориентировались на вкусы современной им публики – поэзия и музыкальный язык XVIII века были бы слишком непривычны и могли быть восприняты как глубоко устаревшие, не актуальные, не понятные. Кроме того, судя по эпистолярному, автобиографическому и биографическому наследию, П. Чайковский и М. Чайковский не ставили перед собой задачу точной реконструкции музыкального и поэтического стиля XVIII века, а создавали современное их историко-культурной эпохе оперное произведение, учитывая театрально-постановочные реалии и интересы «заказчиков».

Дальнейшее действие второй картины П. Чайковский строит на основе контрастного сопоставления мелодий, динамики, темпов, тембров, соотнося и сталкивая эмоциональные настроения, психологические интонации, образные характеристики героев.

Образ Лизы получает развитие в ее монологе «Откуда эти слезы». Эта исповедь героини – один из самых выразительных фрагментов оперы. Композитор неоднократно в своих операх прибегал к форме монолога для характеристики своих влюбленных героинь (например, сцена письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин», ариозо и монолог Марии из оперы «Мазепа»). Можно сказать, что в творчестве П. Чайковского сложилась определенная модель монолога-исповеди, в которой композитор передает

тонкие психологические нюансы зарождения любви в сердце героини – от робкого смущения Лизы «Откуда эти слезы, зачем оне?», до постижения и принятия ей своих чувств в искреннем любовном признании «О, слушай, ночь!».

Напряжение драматического действия второй картины возрастает с момента появления Германа. Оркестровая партия содержит яркую и выразительную характеристику состояния Лизы, ее смятение и оцепенение. Психологически обостренный момент появления Германа выразительно передан в музыке, рисующей состояние замешательства и растерянности Лизы. Весь дальнейший диалог героев до момента появления Графини – это единственное в опере искреннее, страстное и возвышенное признание Германа в любви, не отягощенное болезненными переживаниями. Для музыкальной характеристики Германа в этом фрагменте композитор использует мажорный лад, движение мелодии вверх, яркую динамику – все это в совокупности с текстом претворяет чувство восхищения, воспевания, восторга перед объектом любви. После этого эмоционального взлета композитор вносит очередной контраст – ариозо Германа «Прости, небесное созданье» построено на интонациях сдержанной мольбы, благородной и благоговейной: «улыбка надежды здесь орошена слезами горчи и в самом восхищенном взгляде таится скрытый испуг» [556, с. 78]. Герману П. Чайковского свойственно состояние меланхолии, и здесь пока еще элегичной грусти, светлой печали. Страстная порывистость и темперамент Германа проявляется в кульминации сцены – ликующих речитативных восклицаниях «Красавица! Богиня! Ангел!», звучащих широко и ярко, как торжество выстраданного героем чувства любви.

Подчеркнуто конфликтным и враждебным по отношению к эмоциональному состоянию героев является эпизод появления Графини. Полагаем, что композитор использует это подчеркнуто контрастное включение в действие образной сферы Графини не только и не столько для проведения сюжетных параллелей с повестью-первоисточником – властная

старуха и робкая «домашняя мученица». Скорее всего, этот эмоциональный акцент понадобился П. Чайковскому, чтобы вернуть психологическую атмосферу квинтета «Мне страшно» первой картины и подчеркнуть настроение рокового предчувствия. Яркий образ рельефно рисует восприятие Германа: «Могильным холодом повеяло вокруг» и гениально передается в музыке. Не случайно этот фрагмент имеет столь сильное воздействие, которое выразительно описал Б. Асафьев, объединив музыковедческий анализ с художественной образностью: «Стук в дверь. Зловещие ходы восходящих секвенций-анапестов терциями, жуткий колорит специфических тембров – смешений кларнетов и фаготов – возвещают вмешательство и натиск злобно-иронизирующей дьявольщины… Тема Старухи, сказочной Бабы-Яги, то вприпрыжку вздымается, то издевательски брюзжит, то угрожающе, скачками надвигается… иногда сопровождается пристукиванием костлявой руки или сменяется настойчивым топотом» [204, с. 171].

Появление Графини на пике кульминации объяснения Германа и Лизы символизирует критический поворот в развитии действия. С этого момента в Германе просыпается и растет его вторая страсть – азарт, жажда выигрыша, фатальное стремление узнать тайну карт, – который вскоре станет ведущим мотивом действий героя и постепенно вытеснит чувство любви к Лизе. «Романтический рыцарь страстной любви» (Б. Асафьев) – Герман П. Чайковского – начнет неотвратимо сближаться со своим литературным прототипом: «Германн затрепетал. Удивительный анекдот снова представился его воображению. Он стал ходить около дома, думая об его хозяйке и о чудной ее способности… неведомая сила, казалось, привлекала его…» [119, с. 219]. Не случайно в музыкальном тексте этого лаконичного, но чрезвычайно напряженного фрагмента ведущее значение получает тема тайны трех карт, с этого момента становящаяся музыкальной характеристикой Графини, что подчеркивает образное отождествление сюжетного мотива тайны с ее обладательницей. Эмоциональный накал

фрагмента разрешается в партии Германа, который сначала, словно в бреду повторяет пророчество из баллады «Кто страстно любя…», затем в ужасе гонит от себя эти мысли: «О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!».

После ухода Графини П. Чайковский опять поворачивает действие в русло любовной тематики, однако не возвращает первоначальную атмосферу. Теперь страстные уговоры Германа оборачиваются почти шантажом: «Так значит смертный приговор ты произносишь!», и Лиза, испугавшись и поддавшись его настроениям отвечает на них в большей мере, чем выражает искреннее ответное чувство любви. С этого момента взаимоотношения героев развиваются ближе к пушкинскому повествованию: «Лизавета Ивановна каждый день получала от него письма… Они уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения. Лизавета Ивановна уже не думала их отсылать: она упивалась ими; стала на них отвечать, – и ее записки час от часу становились длиннее и нежнее» [119, с. 223]. Даже возвращение в финале картины к теме ариозо Германа «Прости, небесное созданье» звучит, скорее тревожно и нервно, чем торжественно и ликующе: хотя оркестр исполняет ее в мажорном ладу и на полнозвучном forte, но на фоне мрачных и тяжелых диссонирующих аккордов, как бы напоминая об укореняющейся в душе Германа роковой страсти.

Если вторая картина рисовала образы психологических метаморфоз героев, то третья картина – это изображение сюжетно-драматических поворотов в их судьбах. Ключевая концептуально-драматургическая линия третьей картины – процесс усиления и укоренения в сознании Германа его idée fix, страсти к тайне Графини. Композиция третьей картины выстроена в форме рондо: рефрен и эпизоды. Функцию рефрена выполняют сцены, так сказать, «внешнего» действия, связанного с «маскарадным балом у богатого сановника», схожие не столько музыкально, сколько тематически и драматургически: явление одиннадцатое «Антракт и хор», явление

четырнадцатое «Интермедия» и фрагмент ожидания появления на балу императрицы Екатерины II, завершающий явление пятнадцатое «Заключительная сцена». В качестве же эпизодов мы рассматриваем события третей картины, чередующиеся с «бальными» фрагментами, насыщенные «внутренним» действием и сфокусированные на психологической драме героев. Таким образом, к эпизодам можно отнести явление двенадцатое «Сцена и ария князя Елецкого», явление тринадцатое «Сцена» «мистификации масок»[27], а также первую часть явления пятнадцатого «Заключительная сцена», где сначала продолжается «мистификация масок», а потом происходит диалог Германа и Лизы.

Отметим, что, в целом в третьей картине количественно (по продолжительности) превалирует психологически нейтральный, но сценически эффектный «бальный» материал. Драматургическую роль этого материала нельзя свести только к функции контрастного фона, придающего большую рельефность драматическому развитию. Во-первых, потому, что эти фрагменты обладают роскошным и ярким сценическим колоритом, большим театрально-зрелищным потенциалом и, конечно, сопровождаются блестящим и эффектным музыкальным рядом. Во-вторых, собственно вставной номер – интермедия «Искренность пастушки» – имеет очевидные сюжетные пересечения с основным действием оперы, давая, так сказать, отражение сюжета в свернутой форме и со счастливым финалом. Можно предположить, что эти сцены – своеобразный компромисс композитора, уравновешивающий серьезной трагедийности психологической драмы с необходимостью создать пригодный для постановки материал, на основе которого можно будет сделать зрелищный спектакль – монументальный (при всей камерности драмы), роскошный и фееричный, тем самым завоевать успех у публики.

---

[27] У П. Чайковского тринадцатое явление не имеет названия – только указание «Сцена», уточнение «мистификация масок» обычно используется в музыковедении, чтобы отметить драматическое и драматургическое значение этого явления.

В повести А. Пушкина «душу Германна взорвал» (М. Гершензон) рассказанный Томским анекдот, который «сильно подействовал на его воображение и целую ночь не выходил из его головы» [119, с. 219]. Перспектива верного выигрыша примирила две изначально присутствующие в его душе, но до этого момента противоборствующие склонности: расчет и азарт. В опере П. Чайковского две страсти – любовь и азарт – также переплелись в сознании Германа после баллады Томского. Но, если пушкинский герой сам приводит себя к навязчивому состоянию, постоянно обдумывая пути к тайне графини***, то склонение в сторону одной из страстей своего Германа П. Чайковский решил подкрепить некоторыми дополнительными внешними причинами. Одержимость Германа и превращение его мечты о богатстве и счастье в навязчивую идею наступает именно в третьей картине. П. Чайковский дает этому процессу объективное объяснение: болезненные изменения в психике Германа отчасти спровоцированы «мистификацией масок», когда Сурин и Чекалинский, скрываясь под карнавальными масками, разыгрывают и дразнят Германа, повторяя ему фразы из баллады Томского. Об этом, в частности, говорит Б. Асафьев, отмечая, что «для неустойчивой воли Германа всякое настойчивое внушение усугубляет сдвиг в желательную судьбе сторону» [204, с. 173], «сдвиг» осуществляется в ходе «мистификации масок» и влечет за собой фатальные последствия для судеб героев. С этого момента в сюжете, а главное, в музыкальной драматургии оперы начинает господствовать мотив страсти Германа к тайне верного карточного выигрыша.

Писатель в повести часто отмечает душевное волнение Германна глаголом «трепетать». Отсюда можно провести параллель к музыкальному образу, создаваемому П. Чайковским. На фоне «мистификации масок» начинается и далее в третьей картине продолжается непримиримая борьба страстей в душе Германа, композитор подчеркивает психологическое состояние героя оркестровым сопровождением, в котором беспокойной пульсацией терций в синкопированном ритме передается волнение и тот

самый пушкинский «трепет» главного героя. Слова Сурина и Чекалинского, напевающих за спиной Германа «Не ты ли тот третий, кто, страстно любя, придет, чтоб узнать от нее три карты...», попадая на благодатную почву, вносят окончательный разлад в уже растревоженную психику героя. Речитативные реплики Германа становятся все более отрывистыми и нервными, в них, как и во всей фактуре эпизода, нет ощущения устоявшейся ритмики: «Что это? Бред или насмешка? Нет! Что если?!.. Безумец, безумец я!..». Решающий момент, подчиняющий рассудок героя одержимости тремя картами и окончательно парализующий его волю, – это безмолвная встреча на балу Германа с Графиней и комментирующая реплика Сурина: «Смотри, любовница твоя!». В оркестре в этот момент через постепенное динамическое crescendo достигается звучание fortissimo, приводя к кульминации, в которой звучит «формула повиновения зову смерти» (Б. Асафьев): «Проклятье! О, как я жалок и смешон!». Надежды Германа на то, что встреча с Лизой поможет ему избавиться от навязчивых мыслей о картах, окончательно рассеиваются, когда она дает ему ключ от спальни Графини. Теперь уже никакие встречи, случайности, объяснения и происшествия не смогут предотвратить фатального перелома в сознании героя – «гипнотизация мозга» (Б. Асафьев) Германа свершилась, что недвусмысленно подчеркнуто в оркестровой партии: трубы и тромбоны властно и резко проводят секвенцию темы тайны трех карт, приобретающей в дальнейшей судьбе героя свое роковое значение.

Четвертую картину оперы сам композитор называл «капитальной» сценой [162, Т. 15-Б, с. 70], отмечая тем самым психологическую важность этой тихой по звучанию, но пронзительной по эмоциональному накалу кульминации музыкально-драматического действия. Если в предыдущих картинах последовательно происходило нарастание психологического нагнетания, дававшего энергию и направление действию, то четвертая картина оперы является статическим эмоциональным пиком, не предполагающим внутреннего развития образа главного героя, но

передающим весь объем его психологических состояний, весь спектр его переживаний. Ключевая особенность музыкальной драматургии этой картины заключается в максимальном подчинении сценического действия оперному симфонизму: все эмоциональные оттенки и психологические состояния героев сосредоточены не в вербальном тексте и не в вокальных партиях, а в чисто музыкальном оркестрово-симфоническом компоненте оперного синтеза.

Музыкальный колорит, созданный П. Чайковским в сцене Германа и Графини, определенно близок эмоционально-образному строю третьей главы повести А. Пушкина, во вступительном разделе которой есть такое описание: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать, – все умолкло опять» [119, с. 224]. Словно иллюстрируя описанное состояние, музыка оркестрового вступления к четвертой картине живописно воспроизводит атмосферу тревожного ожидания. При этом характеристика психологического состояния главного героя у П. Чайковского иная, чем у А. Пушкина. Про оперного Германа нельзя сказать, что он был спокоен и «сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое» [119, с. 224]. Нескончаемо дрожащая пульсация альтов в ритмическом остинато звучит уныло и монотонно, как навязчивая идея. Однообразная, как бы тоскливо стонущая мелодия скрипок, сам композитор называл ее «хроническое нытье», – передает подавленное состояние безнадежности и тревоги и получает роль лейтмотива всей четвертой картины. Значение данного лейтмотива можно трактовать двояко – и как тему роковой встречи Графини и Германа, и как тему «плененного» разума Германа, полностью подчиненного idée fix. Герману П. Чайковского свойственно попадать «в плен страсти», что подтверждается интонационным родством «хронически ноющего» лейтмотива четвертой картины с темой любви. Таким образом, композитор средствами музыки выражает и описывает, как вторая страсть –

увлеченность тайной, вырастает из первой страсти – увлеченность Лизой, полностью подчиняет разум героя и ведет его самого и всех, кто с ним связан, к трагическому исходу.

В третьей главе повести, давая описание обстановки дома, А. Пушкин упоминает, что на стене в комнате графини*** «висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока… другой – молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах» [119, с. 224]. Идя вслед за А. Пушкиным, П. Чайковский также «встречает» своего Германа с истинной обладательницей тайны трех карт – легендарной la Vénus moscovite. Всматриваясь в портрет, Герман теряет последние сомнения в существовании тайны трех карт. Именно в этот момент П. Чайковский, словно констатируя, что Герман с Графиней связаны «какой-то тайной силой» и им «не разойтись без встречи роковой», проводит в партии оркестра тему тайны трех карт.

Создавая сцену Графини с приживалками, композитор следовал образам литературного первоисточника: «В спальню вбежали три старые горничные, и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в вольтеровы кресла. Германн глядел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо его… В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел. Графиня стала раздеваться перед зеркалом… Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета: наконец, графиня осталась в спальной кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна» [119, с. 225]. Из этого литературного фрагмента вырастает хор приживалок в трехчастной форме с репризой, контрастной серединой которого является диалог Лизы с горничной. Подчеркнем, что это не бытовой эпизод. В четвертой картине оперы есть внешне бытовые сцены, но музыка не иллюстрирует повседневные ситуации, а воплощает душевные состояния: усиливая жуткую атмосферу и нагнетая зловещий колорит, она утверждает «основное гнетущее настроение подавленности, обреченности и призрачности» [204, с. 174].

Музыка П. Чайковского создает ирреальную мистическую картину тревожных ночных наваждений. Сначала сдавленно-гнусавым тембром фагота, а затем у других деревянно-духовых инструментов, словно мрачная ирония, проводится фраза с острым «постукивающим» ритмом: «Благодетельница наша…», фоном ей служит «дрожащий» ритмический рисунок аккомпанемента. В зловещий гротеск этого призрачного «похоронного скерцо» (Б. Асафьев) резким контрастом в своей конкретности и человеческой реальности вторгается сцена Лизы с горничной. Теперь в оркестре проводится тема любви, представляя эмоциональное состояние героини, поэтому, в более быстром, чем обычно, темпе, звуча динамично и взволнованно. Но композитор все время напоминает о главной на данный момент страсти Германа, о подлинных мотивах его стремления в дом Графини, не случайно, что реплика Лизы: «Он так велел. Моим супругом его избрала я…» сопровождается намеком на тему тайны трех карт, одно звено секвенции которой П. Чайковский вводит в фактуру оркестрового сопровождения. После ухода Лизы приживалки продолжают свое заупокойное причитание, пока властный голос Графини не прерывает это «прижизненное отпевание».

Следующий эпизод – монолог Графини – первая и единственная в произведении П. Чайковского объективная авторская характеристика этой героини. Данное утверждение основано на факте, что в музыке этого фрагмента ни разу не возникает тема тайны трех карт. Полагаем, это означает, что впервые музыка создает данный образ как таковой, а не через призму его восприятия Германом, как было до и будет после этого в опере. А. Пушкин в третьей главе своей повести максимально укрепляет возникшую ранее мысль об изначальной безжизненности старой графини***: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» [119,

с. 225] – описание создает отчетливое ощущение, что графиня*** уже мертва. В опере П. Чайковского также, после экспрессивного возгласа «Ах, постыл мне этот свет!», монолог Графини воспринимается как мемуары «с того света»: тремолирующие фигурации в оркестре создают ощущение дымки и зыбкости видения, где призраками пролетают давно умершие люди. Именно им она адресует свою песенку, звучащую, по словам Б. Асафьева, как «жуткий голос с того света» [204, с. 177]. Ариетта Лоретты «Je crains de lui parler la nuit…» из популярной в XVIII веке оперы «Ричард Львиное Сердце» композитора А. Гретри, позаимствованная П. Чайковским для характеристики Графини, своим интонационным строем идеально гармонирует с собственным музыкальным материалом композитора, создавая и поддерживая эмоционально-психологические и музыкально-интонационные реминисценции с квинтетом «Мне страшно».

Когда Графиня засыпает, композитор снижает звучность оркестра до минимального нюанса, обозначая динамику пятью piano. Только теперь музыка, возвращается к образу Германа и, предвещая его появление, в оркестре на небольшом crescendo проводится тема тайны трех карт и начальная интонация квинтета «Мне страшно», а собственно появление Германа перед Графиней сопровождается темой трех карт, символизирующей его азарт. В партитуре оперы стоит описательная ремарка: «Герман выходит и становится против Графини. Она просыпается и в немом ужасе беззвучно шевелит губами». Музыка выразительно передает эмоциональное состояние Графини: в партии струнных инструментов мощным crescendo в верхний регистр взмывает секвенция шестнадцатых длительностей – «волна ужаса».

Словесный текст реплик Германа по ходу всего дальнейшего «диалога» с безмолвной Графиней почти дословно воспроизводит текст соответствующего эпизода пушкинской повести. За Графиню «говорит» музыка: ее партия отдана оркестру, фактически, озвучивающему персонаж и почти наделенного функцией самостоятельного действующего лица. Сцена

построена на эмоциональном crescendo. Стилистика музыкального материала самобытна: если в лирических эпизодах партия Германа преимущественно изложена кантиленой, то здесь преобладают речитатив и мелодекламация. Интонация вокальной «речи» Германа тверда и убедительна, он в своем порыве не замечает состояния Графини, о котором красноречиво свидетельствует страшная музыка в оркестре, создающая ощущение «захватывающего ужаса перед предсмертной агонией перепуганного человека» [204, с. 177]. Возбуждение Германа растет, он напоминает Графине о тайне и грехе, сопутствующих истории трех карт, характер оркестрового сопровождения меняется, появляются тревожные репетиции в среднем регистре и пассажи флейт из сцены грозы первой картины. В гневе Герман выхватывает пистолет и направляет его на Графиню, в оркестре опять возникают синкопированный ритм у фаготов и «булькающие» форшлаги кларнетов, судорожно звучат нисходящие пассажи флейт, два завершающих аккорда на staccato и пауза – Графиня мертва. Герман не сразу это понимает. Лишь позднее он осознает произошедшее, композитор маркирует этот момент лейтмотивом «Какой-то тайной силой», звучащим в оркестре. Но, как в повести А. Пушкина, три карты «заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» [119, с. 229], герой П. Чайковского ошеломлен только тем, что тайна стала недостижима: «Она мертва, а тайны не узнал я!».

Даже появление Лизы не может изгнать из сознания Германа навязчивые мысли: «сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» [119, с. 229]. В этот острый эмоциональный момент в оркестре в стремительном темпе (Vivace, alla breve) разыгрывается «дикая скачка» (Б. Асафьев). В кульминационный момент, осознав происшедшее, Лиза выкрикивает: «Чудовище! Убийца! Изверг!», – эти слова звучат как

музыкальная и семантическая антитеза признанию Германа: «Красавица! Богиня! Ангел!». Теперь надежды на возвращение к прошлым чувствам нет, дальнейшее действие будет неуклонно приближаться к трагической развязке. Композитор музыкальным фрагментом, завершающим четвертую картину, окончательно утверждает тему трех карт, которая звучит приговором, проклятием.

Пятая картина оперы передает ситуацию чрезвычайного психологического напряжения. Композитор пишет жуткую в своей реалистичности картину постепенно усиливающейся фрустрации и наступающего сумасшествия героя. Композиция картины решена в форме монолога Германа, построенного на художественно-образном единстве мелодически-интонационной выразительности симфонической музыки и речитативно-декламационных реплик. В композиционном плане оперы пятая картина занимает положение, соответствующее классическому принципу «золотого сечения» и имеет значение второй кульминации, где через призму психологического состояния главного героя получает развитие эмоционально-образный тематизм квинтета «Мне страшно». Наряду с ритмической, тембровой, гармонической разработкой сквозных лейтмотивов оперы: тема тайны трех карт, тема трех карт и тема любви, композитор вводит и развивает локальный музыкальный материал: хор за сценой, сигнальный мотив трубы и целотонная гамма. Этот локальный музыкальный материал имеет непосредственную связь с событиями данной картины и, в первую очередь, с появлением призрака Графини. Сама тема призрака – нисходящая целотонная гамма – ко времени создания П. Чайковским «Пиковой дамы» уже приобрела в русской опере значение устойчивого семантического комплекса, объединяющего характеристики сверхъестественных и/или враждебных сил и эмоционального переживания ужаса от столкновения с ними.

Действие картины происходит в казармах, куда Герман вернулся после похорон Графини. Отметим, что в опере самой сцены похорон нет, но

практически вся пятая картина проходит в смысловой и образной атмосфере реминисценций и отзвуков этого события. Картина открывается большим симфоническим антрактом, в котором можно выделить три смысловые сферы. Первая из них связана с воспоминаниями о похоронах Графини, по звучанию она напоминает церковную заупокойную литургию: мерный ритм, строгие хоральные гармонии, лаконичные интонации, тихое звучание виолончелей и альтов, своим тембром, метроритмом, мелодически и гармонически напоминающее богослужебное пение. Резким контрастом в тихую литургическую сферу врывается второй смысловой элемент оркестрового вступления – пронзительный военный сигнал (фанфарное звучание трубы на фоне барабанной дроби), напоминающий о реальности, словно призывающий «смятенный мозг к сосредоточению и самоанализу» (Б. Асафьев). Третья смысловая сфера раскрывает психологическое состояние Германа, его тоску и смятение, в музыке преобладает мрачный колорит, на фоне аккомпанирующего звучания в низких регистрах теплый «человеческий» тембр гобоя «поет» тоскливый мотив, в котором слышны интонации темы любви и темы роковой встречи.

Действие пятой картины открывает чтение Германом письма Лизы. Это тот редкий случай в опере, когда текст произносится, а не поется. Данный прием, внося атмосферу будничности, почти повседневной реальности контрастно подчеркивает дальнейшее развитие событий, связанных с активным проникновением в жизнь и сознание героя ирреальных сил и мистических настроений, приводящих его в пограничное состояние суеверного ужаса.

Встречу Германа с призраком последовательно готовит все предшествующее этому событию действие и музыка пятой картины. Мысли героя вновь и вновь возвращаются к тайне карт, к смерти Графини, к воспоминаниям о ее похоронах. В вое ветра Герману слышится церковное пение, однако из его сознания еще не совсем вытеснен образ Лизы: в партии оркестра несколько раз проходит тема любви, но уже в несколько

трансформированном, видоизмененном звучании. Лишь позднее сознание Германа полностью подчиняется видениям, и перед ним явственно встает картина похорон, практически полностью совпадающая с описанием этой сцены в пятой главе повести А. Пушкина: «…Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился… В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Герман, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об земь» [119, с. 232]. П. Чайковский создает этот образ столкновением двух музыкальных планов: на фоне все более крепнущего зловеще-гнетущего crescendo хора, как будто постепенно заполняющего собой все пространство и разум героя, проводятся тревожно-отрывистые речитативные реплики обезумевшего от страха Германа, все больше теряющего связь с реальностью.

Появлению призрака предшествует тема тайны трех карт на фоне шороха струнных (в партитуре этой теме сопутствует ремарка «стук в окно»). В оркестре возобновляются гаммообразные пассажи, изображающие порывы ветра, нисходящие ходы по большим секундам (по целым тонам) и скованный ритмический пульс придают картине бури несколько статичный, инертный характер, тема тайны трех карт чередуется с нисходящим синкопированным движением темы трех карт. В кульминационный момент тема трех карт, видоизменяясь, становится темой призрака – нисходящей целотонной гаммой.

При появлении призрака стихает буря, полностью пропадает ощущение движения, все замирает в оцепенении ночного кошмара, никакой динамики, только статика потустороннего мира: «шорох» струнных инструментов на pianissimo, крупные длительности нисходящей целотонной гаммы и отрешенно-монотонная «замогильная» речь призрака на одном тоне: «Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено исполнить твою просьбу…».

Произнесение призраком названия каждой карты композитор отмечает, проводя в оркестре по одному звену секвенции темы тайны трех карт. После исчезновения призрака Герман, как указано в партитуре, «с видом безумия» заворожено повторяет: «Тройка, семерка, туз…» При этом ни в вокальной партитуре, ни в оркестровой ткани ничего не меняется, и пятая картина заканчивается жутким состоянием смертельного окоченения.

В предыдущем параграфе уже упоминалось, что идея ввести в оперу шестую картину принадлежит самому композитору [162, Т. 15-Б, с. 38]. Предпоследнюю картину оперы П. Чайковский посвящает развитию и завершению личной драмы Лизы. Сумрачная музыка вступления не предвещает благополучного исхода, композитор сразу нагнетает тягостную атмосферу, дает понять, что трагедия неизбежна. Из тремоло струнных проявляется тема обреченности главной героини, сочетающая в себе интонации «зова судьбы» (Б. Асафьев) и траурного марша. Сюда же П. Чайковский вводит главный мотив ариозо Лизы из второй картины «Откуда эти слезы», таким образом, руководствуясь принципом симфонизма и посредством характерных для этой оперы многосторонних тематических связей напоминая о крушении романтических мечтаний героини.

Новый всплеск сомнений Лизы подчеркивается и обостряется проведением темы обреченности, повторяющейся во все более низком регистре и звучащей все тяжелее и сумрачнее. В партии струнных «проносится» серия восходящих пассажей, с этого момента настроение героини меняется, и в эпический, почти фольклорный «плач-причет» ариозо «Ах, истомилась я горем…» врывается ярко эмоциональная ажитация возмущения и негодования ариозо «Так это правда!». В этом смысле, действительно, можно провести параллель и сравнить это экстатическое «прозрение» Лизы в момент краха иллюзий («Так это правда!») с самоотверженностью и решимостью героини оперы «Евгений Онегин» Татьяны в сцене письма («Пускай погибну я»): «судьба романтических

героинь Чайковского в обеих операх одна – это полноценная трагедия: любовь порушена жестокой действительностью, а сердца разбиты» [176].

Эмоциональную экспрессивность шестой картины П. Чайковский создает путем контрастных сопоставлений различных психологически состояний главной героини, выраженных, в первую очередь, средствами музыкальной выразительности. Поэтому закономерно, что появление Германа приводит к новой перемене настроения Лизы. В основе звучащего в этот момент любовного дуэта «О да, миновали страданья» лежит пластичная нежно-покачивающаяся мелодия с баркарольным ритмом. На первый взгляд, это ансамбль согласия: музыкальный и словесный тексты вторят друг другу, персонажи выражают одно настроение. Однако в этом дуэте обращает на себя внимание трактовка композитором партии Германа, в мелодическом отношении представляющей собой имитацию темы, проводимой в партии Лизы. Герман, действительно, вторит своей возлюбленной, подражая сначала лишь вербально и интонационно, а затем подхватывая и эмоциональное состояние, но лишь внешне и как бы машинально поддаваясь ее настроению. В этой связи особенно примечательно, что дуэт намеренно не завершен по форме и резко обрывается Германом: «Но, милая, нельзя нам медлить, часы бегут... готова ль ты? Бежим!». Таким образом, П. Чайковский дает понять истинные мысли Германа и проясняет все в конце ансамбля Германа и Лизы, когда в оркестре в искаженном виде в различных регистрах проводится тема дуэта, на фоне которой обезумевший Герман призывает Лизу бежать в игорный дом. В повести состояние одержимости Германна представлено описанием: «…ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман». Далее: «Тройка, семерка, туз – не выходили из его головы и шевелились на его губах… Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды… Все мысли его слились в одну – воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила» [119, с. 234]. В опере,

после практически прерванного на полуслове дуэта, звучит мотив «бреда о золоте» (Б. Асафьев), включающий в себя ритмический элемент темы трех карт. При упоминании Германом о призраке Графини в оркестре все более настойчиво повторяется тема тайны трех карт, утверждая торжество маниакального азарта героя. В финале шестой картины после слов Лизы: «Погиб он, погиб! А вместе с ним и я!» – оркестр в ритмическом увеличении на динамическом нюансе fortissimo проводит тему обреченности Лизы. Здесь в партитуре композитор ставит ремарку: «Бежит к набережной и бросается в реку». Таким образом, в соответствии и с мировой оперной традицией, и с отечественной художественной – не пушкинской, но карамзинской – традицией, П. Чайковский трагично и пессимистично (в русле сюжета), но выразительно и ожидаемо (с точки зрения сценичности), завершает драму главной героини.

Седьмая картина оперы выстроена композитором на основе параллелей с первой картиной, что драматургически оправдано, так как здесь совершается развязка драматической ситуации, сложившейся в начале оперы. Формообразование седьмой картины выстроено по принципу контрастных сопоставлений. Как в первой картине «Пиковой дамы» «внешнее» действие массовых сцен чередуется с «внутренним» действием развития психологических состояний и придает рельефность развитию основного конфликта, также и в седьмой картине массовые сцены служат фоном для развязки психологической драмы Германа. Но, если в первой картине композитор использовал антураж светлого радостного настроения гуляющей в Летнем саду публики и беззаботных детских игр, то для седьмой картины П. Чайковскому понадобилась другая атмосфера и другие игры. Теперь острые ритмы и динамичные звуковые контрасты создают лихорадочно-азартную обстановку игорного дома. Контрастом по отношению к предстоящей трагедии героя звучит и фривольно-легкомысленная, в стиле «застольных» песен XVIII века, песенка Томского «Если б милые девицы» (она же является антитезой его драматически напряженной балладе из первой

картины), и разудалая «игрецкая» песня «Так в ненастные дни» являющая собой кульминацию разгульного веселья.

Появление Германа, пребывающего в нервозном, почти горячечном состоянии замечено игроками, которые обращают внимание на его возбуждение и взволнованность: «Откуда ты? Где был? Уж не в аду ли? Смотри, на что похож, страшнее быть нельзя». Здесь есть смысловая арка к первой картине оперы: тогда его знакомые тоже отмечали его состояние: «Как демон ада мрачен... бледен...», только в тот момент Герман был во власти любовной страсти, теперь же его состояние обусловлено безумной страстью к игре и сумасшествием азарта. Герман приходит с твердым намерением играть, что подчеркнуть в музыке – оркестр на фоне острой пульсации аккордов, уже звучавших и в интродукции, и в первой картине, настойчиво и неотступно повторяет роковую тему тайны трех карт.

После первой ставки на «тройку» и выигрыша – каждая из трех ставок сопровождается проведением темы тайны трех карт, – возникает напряженно-настороженное настроение квинтета «Мне страшно». Выигрыш по второй ставке вызывает панику и ужас у присутствующих игроков, и ажитацию у Германа, повлекшую за собой его знаменитую арию-brindisi «Что наша жизнь? Игра!». Музыка П. Чайковского отчетливо выражает эмоции Германа: дерзкий вызов, психологический надрыв, экзальтация патологического маниакального азарта. Четкий ритм и горделивые интонации напоминают марш, однако в музыке этого марша нет ощущения движения вперед, он словно топчется на месте, в нем чувствуется инертность и монотонность автоматического движения, это состояние опять же отсылает к пушкинским размышлениям о «неподвижных идеях».

Последняя роковая ставка на «туза» сопровождается зловещим звучанием темы тайны трех карт, исполняемой тяжеловесным и сумрачным тембром тромбонов и валторн в нижнем регистре – в этот момент у Германа в руках оказывается «пиковая дама», в которой тот в безумном бреду увидел усмехающуюся Графиню. Подтверждением появления в сознании Германа ее

образа, наряду с текстом вокальной партии, является звучащая в оркестровой партии тема призрака – целотонная гамма. В порыве ужаса и отчаяния Герман закалывается ножом. Перед самой смертью его разум просветляется, в оркестре проходит тема любви: «Как я люблю тебя, мой Ангел! Красавица! Богиня!». Финальный хор звучит как поминальная молитва: «Господь! Прости ему! И упокой его мятежную, измученную душу!» Смерть словно очистила образ главного героя – короткая постлюдия, основанная на теме любви, светло и возвышенно завершает оперу. Музыка П. Чайковского смягчает трагизм, поддерживает катарсический эффект и являет авторскую позицию: Герман не злодей, а жертва роковой страсти, человек, который слишком увлекся и не сумел сделать правильный выбор.

Подводя итог анализу синтетического текста оперы в контексте интерпретационной деятельности, можно сформулировать важное отличие ее от первоисточника: игра судьбы с честолюбивым индивидуалистом – это, скорее, у А. Пушкина, Герман П. Чайковского – человек с живой действующей волей. Видимо, не случайно, пушкинский Германн сходит с ума, демонстрируя свою пассивность и бессилие человека перед роковыми обстоятельствами, а Герман П. Чайковского, как романтический герой, осуществляет свою волю и сам убивает себя, в его случае среднего между жизнью или смертью быть не может. В отличие от литературного Германна, оперный Герман способен любить, но ему не свойственна, не доступна любовь как самоотречение, как божественное чувство. Для него и азарт, и любовь к женщине – это страсти, искушения, они не зря взаимосвязаны в контексте оперы: любовь к женщине влечет стремление разбогатеть любой ценой, постепенно второе берет верх над первым, приводя к гибели всех главных героев. Конечно, П. Чайковский интерпретирует пушкинский текст в экзистенциальном направлении, то есть в той проблематике, которая была важна и интересна ему самому, он изучает психологию героя, исследует вопросы жизни и смерти, реальности и ирреальности. Поэтому пушкинский Германн – обрусевший, но оставшийся педантичным, немец, не только с

профилем, но, видимо, и с комплексом Наполеона, в опере П. Чайковского трансформируется в человека с живой душой, открытого, честного, страстного, чьи действия мотивированы не расчетом и умеренностью, а желанием и способностью любить.

На этой сюжетно-концептуальной почве вырастает целостный синтетический текст, композиция которого основана на сквозном развитии, драматургия подчинена принципу симфонизма, яркий и выразительный музыкальный язык, то благозвучно-мелодичный, то вдохновенно-декламационный, то звукоизобразительный, реализует контрастные сопоставления образов и тем, подчеркивает эмоционально-психологические состояния героев, ведет восприятие слушателя, направляет воображение и фокусирует внимание. В результате мировая художественная культура обрела произведение высочайшего качества, открытое многообразным интерпретациям пространство генерации смыслов, глубокий многоуровневый синтетический текст, не теряющий своей актуальности ни в элитарной культуре, ни в массовой культуре.

2.4. Спекулятивный дискурс классической оперы как механизм актуализации признаков массовой культуры[28]

Обращаясь к репрезентации современным российским и западным оперным театром классической оперы П. Чайковского «Пиковая дама», подчеркнем, что специфика репрезентации этого текста во многом обусловлена влиянием массовой культуры и связана с двумя факторами. Во-первых, в основном, в силу высочайшего качества музыкального материала это произведение русской оперной классики очень известно, популярно

[28] Густякова Д. Ю. Классическая опера в пространстве массовой культуры: «Пиковая дама» П. Чайковского в постановке А. Галибина // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 3. – Том I. – С. 252–256;
Густякова Д. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» в современной культуре: присвоение через отторжение // Вопросы культурологии : научно-практический и методический журнал. – 2015. – № 11. – С. 100–106;
Густякова, Д. Ю. Имидж русской оперной классики в массовой культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 1. – С. 217–222

и востребовано современными постановщиками, а следовательно, и публикой: оперные постановки должны окупаться. Во-вторых, к «Пиковой даме» П. Чайковского не ослабевает интерес представителей «режиссерской оперы», причем выявляется тенденция не просто произвольного «вчитывания» в классический текст свободных режиссерских трактовок и смелых фантазий, но заметны попытки или хотя бы интенции примирения с классическим материалом. В этой связи для нас оказался столь важным вопрос о специфике текста данного классического произведения с точки зрения различных аспектов интерпретационной деятельности, решению которого были посвящены предыдущие параграфы данной главы.

Учитывая особенности интерпретационной деятельности в условиях «режиссерской оперы», можем сказать, что работа режиссеров-постановщиков с текстом оперы «Пиковая дама» не отторгает композиторский материал как таковой. Если во многих современных постановках, например, оперы «Евгений Онегин», музыке П. Чайковского просто позволено звучать, создавая фон (но не более того) к сценическому действию, придуманному режиссером, то в ряде постановок «Пиковой дамы», речь о которых пойдет в данном параграфе, режиссерское решение, скорее, стремится вступить в диалог с композиторским материалом, порой, правда, переходящий в конфронтацию действия и музыки.

В этом смысле, спекулятивный дискурс репрезентации русской классической оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в пространстве массовой культуры будет проявляться через призму многозначности понятия «спекулятивность». Во-первых, в философском значении, как абстрагирование от классического текста, как умозрительный подход интерпретатора, отвлекающегося/отрекающегося от изначальных смыслов, вложенных в художественное произведение его создателем, ради «вчитывания» и репрезентации собственной концепции. Во-вторых, в экономическом понимании, как попытка создать на основе классического оперного текста рентабельный, продаваемый, успешный продукт. В-третьих,

в переносном смысле, как стремление использовать в собственных интересах (деловых, имиджевых, финансовых) то непростое состояние, в котором пребывает русская классическая опера в пространстве современной массовой культуры. Причем, в каждой из рассмотренных нами постановок «Пиковой дамы», анализ которых представлен в тексте настоящего параграфа, в той или иной степени проявляются все обозначенные грани спекулятивного дискурса как стратегии репрезентации оперной классики в пространстве массовой культуры.

Взаимоотношения классики и массовой культуры всегда отличались драматизмом и противоречивостью. Эксплуатация лучших достижений в сфере художественной культуры, апелляция к вечным ценностям, воплощенным в произведениях искусства, – это важнейшие условия функционирования и воспроизводства массовой культуры. Выше уже было отмечено, что массовая культура активно «включает» классику в свое пространство в качестве объекта интерпретации, аутентичного текста и источника цитат (интертекстуального элемента), а также в виде «экспортного продукта», что, с точки зрения Т. Злотниковой, закономерно в ситуации активизации «рыночных» процессов [398]. Как, собственно говоря, постановка оперы П. Чайковского «Пиковая дама» режиссером А. Галибиным, которая изначально осуществлялась как экспортный (фестивальный) «продукт» (см. Приложение. Изображение 5). Премьера оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в сценической версии режиссера А. Галибина под управлением дирижера В. Гергиева состоялась на оперном фестивале в Баден-Бадене (Германия, 1998). И лишь в 1999 году спектакль впервые был представлен в петербургском Мариинском театре. Характерно, что в репертуаре театра данная постановка долгое время соседствовала с классически-типичным спектаклем Ю. Темирканова (1984), реализованным в соответствии с традиционной для этой оперы постановочной парадигмой: XVIII век, парики-камзолы-кринолины. Возможно, таким репертуарным

решением оперная администрация пыталась расширить зрительскую аудиторию.

Характерно, что контекст массовой культуры в названном спектакле не проявляется в музыкальной составляющей – опера звучит в соответствии с авторским текстом, без купюр и дополнений. В визуальном же пласте постановки массовая культура обнаруживает себя в таких признаках, как тиражирование известных образцов, актуализация в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы», стремление к внешней эффектности и зрелищности, доходящей порой до формальной, приблизительной иллюстративности. Как следствие, происходит «снижение» классического произведения до уровня массовой культуры.

В современной культурологии существует тезис о стремлении массовой культуры к эксплуатации образцов, трафаретов, штампов, клише, растиражированных, а потому узнаваемых и доступных восприятию многих [399]. В «Пиковой даме» А. Галибина, на первый взгляд, видна попытка избежать тяжеловесной оперной сценографии. Художник-постановщик А. Орлов (петербуржец; вероятно, отсюда особое отношение к облику города, к деталям сценографии) убрал привычные для оформления первой картины этой оперы решетку и ворота Летнего сада, наполнил сценографическое решение архитектурными мотивами и элегантными рифмами (шар на парапете и детская игра в мяч на переднем плане), заменил плотные драпировки легкими складками подвижного занавеса. Вместе с тем приходится констатировать, что в оформлении спектакля используются простейшие средства сценографии. Так, например, плывущие облака и «живописание» грозы в первой картине выполнены в соответствии даже не с постановочной традицией, а с постановочным оперным клише.

Легкий, колышущийся и раздувающийся черно-белый занавес в одних сценах бесхитростно служит балконной шторой, в других – может интерпретироваться как граница между сферами обыденного и инфернального. Однако такой прием, скорее, наводит на мысль, что

в постановке с целью создать внешнюю иллюстративность и декоративность сформирована абсолютно прямолинейная система восприятия визуального образа: слева – одно, справа – другое. Динамичный занавес и перемена декораций на глазах публики – рискованный прием, требующий внятности и последовательности его реализации, особого способа существования актеров, то есть высокой степени условности. Кроме того, колышущиеся занавески – это вторичный сценографический ход, к которому регулярно и с различной степенью успешности прибегают постановщики. Например, в 1975 году в театре на Таганке художник-постановщик В. Левенталь использовал этот прием в спектакле «Вишневый сад» (режиссер А. Эфрос), когда на сцене в полной тишине летали от сквозняка занавески, но это решение было драматургически обосновано и создавало ощущение «жизни на продуваемом пространстве».

В спектакле присутствуют многочисленные клише, что соответствует выявляемому масскультовскому контексту анализируемой постановки «Пиковой дамы». Например, в третьей картине (бал) использован прием «театра в театре», который можно видеть во многих спектаклях, например, «Тартюф» Ю. Любимова – Д. Боровского (театр на Таганке, 1968), «Мольер» С. Юрского – Э. Кочергина (БДТ, 1973). В пятой картине – Герман в казармах после похорон – по сцене возят кресло, в котором раньше сидела Графиня, подобные ходы часто лежат в основе таких продуктов массовой культуры, как клип и реклама.

В финале оперы (сцена в игорном доме) Герман стреляет в сторону – это многократно использованный прием: персонаж должен умереть, и режиссер придумывает какой-нибудь нетривиальный способ его умерщвления. Вариант такого решения есть в постановке А. Эфросом «Дон Жуана» Ж. Мольера: невысокий и щуплый Командор (Ю. Катин-Ярцев) выходит к стоящему на сцене крупному Дон Жуану (М. Козаков) и протягивает ему свою маленькую ручку, и тот падает замертво [397], то есть по аналогии Герман умирает не от выстрела, не от мистической

причины, а умирает просто потому, что жизнь закончилась – выстрелил в сторону, а умер сам. Однако этот ход вторичный.

Далее следует череда откровенно масскультовских решений: фантом «Венеры московской» буквально приводит на сцену призрак Лизы, опять вывозят инвалидное кресло, в которое садится умирающий Герман. Ход с инвалидным креслом был неоднократно реализован. У О. Ефремова в спектакле «Последние» по М. Горькому (МХАТ, 1971) на инвалидном кресле возили тяжелобольного Якова, иногда он вставал, а в это время каждый персонаж присаживался в его инвалидное кресло. Тогда это было новое, интересное и оправданное решение, с помощью которого режиссер фактически подчеркивал, что каждый человек по-своему инвалид и в чем-то неполноценен [397]. В «Маскараде» М. Лермонтова в постановке А. Васильева (1992) по сцене Комеди Франсез (Париж) разъезжал в инвалидном кресле Арбенин, но там данный прием можно интерпретировать лишь как «кокетничанье» с западным зрителем, имеющим только общее представление о русской культуре. Таким образом, можно утверждать, что в «Пиковой даме» А. Галибин широко использует постановочные приемы и сценографические решения, одни из которых стали театральной классикой, а другие, которыми многократно пользовались до него, можно отнести в разряд архаичных, даже не театральных, а оперных штампов. Использование в постановке множества растиражированных приемов и клише, моментов заигрывания с публикой – «для нас, посвященных, для нас, понимающих» – подтверждает масскультовский дискурс данного спектакля.

Особенностью театрального решения исследуемой постановки является иллюстративность визуального ряда вкупе со стремлением сделать спектакль просто «красивым» в понимании массовой культуры, то есть ярким, динамичным, наполненным цветовыми и световыми контрастами, а значит, привлекательным, неутомительным и нескучным для публики. В первой картине оперы явственно акцентируется тема игры: игра в светское

общество, игра в солдатики, игра в мяч. Таким образом, мотив игры, который потом станет роковым и инфернальным (игра с жизнью, игра с судьбой), в режиссерском решении, как и в авторском (композиторском) тексте, присутствует изначально, но применительно к детскому времяпрепровождению. Подчеркнем, что в постановке не проведена четкая граница между «игрой» и «игрушечностью»: изящной фарфоровой статуэткой передвигается по сцене фантом «la Vénus moscovite», костюмы гуляющих, особенно утрированные в своих пропорциях женские головные уборы, вызывают ассоциации с кукольными нарядами (художник И. Чередникова – умелый стилизатор, но не создатель новых образов, и здесь это ясно видно), сценическое пространство минимизировано, обрезано по горизонтали, на заднем плане «проплывает» игрушечный кораблик. Внешне все выглядит красиво и декоративно, следовательно, удобно и необременительно для восприятия зрителей, но прогулка в Летнем саду превращается в подобие кукольных гуляний. Вся мизансцена четко вписывается в контекст массовой культуры, упрощается и «снижается» авторский замысел, в соответствии с которым в начале действия на фоне внешне красивой, но равнодушной и неискренней светской жизни должна постепенно прорисовываться драма главного героя.

Характерная для массовой культуры, приблизительная и чисто внешняя стилизация масок венецианского карнавала и комедии дель арте – это еще один иллюстративный прием, используемый режиссером и художниками данного спектакля. Мотивы маскарада и игры в спектакле хотя и соотносятся друг с другом, но все-таки существуют отдельно как в костюмах гостей на балу (третья картина), так и для изображения трех карт, которые как полноправные персонажи выходят на сцену почти при каждом своем упоминании в авторском тексте. Первое решение сделано с явно декоративной целью и навеяно, скорее всего, стилистикой оформления А. Головиным спектакля «Маскарад» по Ю. Лермонтову в постановке В. Мейерхольда (Александринский театр, 1917). Но здесь усматривается

только внешняя аналогия, так как это концептуально разные произведения: в «Пиковой даме» акцент ставится на тайне механизма игры (азарт, саморазрушение), а в «Маскараде» – на мятежном духе и роковой вине, лежащей на человеке. Анализируя второе решение – появление на сцене карт в масках, – можем говорить о присутствии намека на символистскую традицию. Но если символистские приемы (типа трех масок в белых плащах) пытаться внедрить в текст П. Чайковского, то смотреться это будет по меньшей мере неорганично и стилистически чужеродно, так как в опере «Пиковая дама» нет той степени обобщенности и условности, которая необходима символизму. В данном решении также можно увидеть прямолинейный, как в детской игре, подтекст: карта – символ, то есть уже зашифрованный аспект жизни, карта в маске – это как бы двойное кодирование, маска в маске. Причем, по всей видимости, в постановке «Пиковой дамы» этот образ применен лишь как иллюстративный, но эффектный для массового восприятия прием: просто и узнаваемо, если маски – значит игра.

Еще один прием работы, заимствованный из сферы массовой культуры, – это вставные эпизоды, которые исполнены изобретательно и раскрашены яркими цветами детских фломастеров (например, контраст открытого бирюзового цвета с золотистой охрой в оформлении пасторали «Искренность пастушки»). С другой стороны, эпизоды, которые действительно требуют решения по существу, например, сцена в казармах, просты и прямолинейны, если не сказать, примитивны.

Скорее всего, стремлением к внешней эффектности и привлекательности обусловлен выбор динамичного ярко-красного фона как для силуэта памятника Екатерине II в финале сцены бала, так и для силуэта фантома «Венеры московской», заменяющего портрет Графини, перед которым останавливается Герман. Решение внешне красивое, но не вписывается в создаваемую режиссером атмосферу гротеска. Вероятно, здесь логичнее смотрелась бы мизансцена, подобная «Старой кокетке» Б. Строцци,

что вызывало бы чувство сострадания Графине в ее недолюбленности, женской недореализованности. Но постановщики предпочитают идти по пути массовой культуры, рисуя броскую и впечатляющую картину.

Также не вполне убедительно с точки зрения стилистического и концептуального единства постановки решен облик некоторых персонажей. В костюмах переплетаются две эпохи – XVIII век и первая половина XIX века, в которую перенесено время действия оперы, причем в стилистику обеих эпох вносится гротеск. Но такие решения явно контрастируют с поведением большинства персонажей и выходят за рамки художественного смысла: гигантские парики, гипертрофированные шляпы и чепцы диссонируют с бытовыми манерами и деталями, что свидетельствует об отсутствии концептуальной и стилистической целостности постановки. Карикатурно выглядят приживалки Графини, во внешности которых гротесковые чепцы сочетаются с обыденными поведенческими реакциями и мимикой. Если следовать избранным стилистическим акцентам, в облике и движениях приживалок должна присутствовать графичность, марионеточная угловатость, а мы видим бытовую пластику и повседневно преданные выражения на лицах. Пародийно и китчево выглядят игроки в игорном доме: турецкие штаны и фески, современные шейные платки, а также широкие подтяжки, вызывающие стойкие ассоциации с имиджевым признаком журналиста Л. Кинга – яркого деятеля массовой культуры.

Вызывает недоумение и откровенная эклектика в костюмах главных героев. Герман в штатском, его верхняя одежда, одновременно напоминающая шинель Наполеона и современное пальто, дополнена партикулярным галстуком и помещичьими сапогами. Туалет Лизы в сцене бала (платье наподобие амазонки, однако с нижними юбками и слишком длинное для верховой езды), красный шарф как цветовой акцент лишь условно можно связать с изображаемой в спектакле эпохой. Наряд героини в большей степени (и, возможно, не без умысла) напоминает одежду советских чиновниц в период тотального дефицита и создает ощущение

очень примитивной, архаичной эклектичности. Вышеназванные аспекты также подтверждают следование постановщиков приему, заимствованному из сферы массовой культуры: стремление максимально броско и привлекательно «раскрасить картинку», чтобы привлечь внимание зрителя и не утомить его однообразием.

Еще одно наблюдение, подтверждающее наличие в интересующей нас постановке контекста массовой культуры, связано с подбором и работой актеров. Их внешний вид и сценическое поведение расходятся со стремлением режиссера к психологической достоверности прочтения текста П. Чайковского. Подбор актеров осуществлен в соответствии с принципом оперной условности: молодой стройный Елецкий (В. Мороз) и немолодой грузный Томский (Н. Путилин) – по тексту такого возрастного разброса нет, это люди общего круга, приятели. В. Галузин, исполнитель роли Германа, обладает прекрасными вокальными данными, его сильный, мягкий, глубокий голос привлекает и держит внимание слушателя, однако его фактура, скорее, соответствует амплуа комического простака, чем романтического героя.

В соответствии с уже упомянутым принципом традиционной оперной условности, именно вокал стоит в опере на первом месте, но только если это чисто академическая постановка, в которой от певцов требуется качественное исполнение вокальных партий, а режиссер не претендует на реализацию в спектакле новаторских идей. Однако когда делаются попытки создать своеобразное, пусть прямолинейное и наивное, но сценическое решение, то типаж и реальный физический возраст актера не должны противоречить романтическому настрою и характеру его персонажа. Герман – молодой человек с неустоявшейся психикой, поэтому сначала его страстность, позже – помешательство и видения понятны и объяснимы. Но если человек средних лет, поживший и опытный, проявляет неудержимые страсти при объяснении с возлюбленной и начинает сходить с ума от того, что ему привиделся призрак, это выглядит по меньшей мере странно. Также отметим, что Герман В. Галузина уже в экспозиции этого образа

демонстрирует пылкую страсть, что создает ощущение развязки драмы и финала. Как известно, склонности к аффектации, к деятельностному и гипертрофированному выражению эмоций свойственны поведению «человека массы», и симптоматично, что в данной постановке можно увидеть подобные проявления в манере актерской игры, причем не только в исполнении роли Германа. Например, Лиза (Т. Бородина), слушая романс Полины и позднее признания Елецкого, демонстрирует совершенно хаотичную смену напряженной и неестественной мимики. Понятно, что романс грустный, а объяснения князя неуместные, но если так «хлопотать лицом», то актерская игра будет выбиваться из общего настроения спектакля, что, собственно, и происходит.

Отличительная черта постановки А. Галибиным оперы П. Чайковского «Пиковая дама» – несоответствие бытового актерского существования вокалистов стремлению режиссера к символистской стилистике. Жесты и манеры Томского во время исполнения баллады просты и повседневны, да и фактура актера не способствует созданию атмосферы инфернальности и посвящения в роковую тайну. Образ Графини остается нерешенным: либо это хранительница чудовищной тайны, либо это капризный «домашний тиран», не наделенный какими-то трансцендентными возможностями и свойствами. Если в первых картинах вокруг образа Графини создается некий ореол таинственности, то в четвертой картине она просто старый человек, ее обыденный чепец, ночное платье и прозаическое поведение не изменятся, даже когда она придет к Герману уже в виде призрака. Когда по сцене ходят карты, на головах действующих лиц выстроены совершенно немыслимые архитектурные сооружения. Когда все происходящее на сцене приподнято над повседневностью и переведено в русло театральной условности, тогда актеры должны быть другими, они должны двигаться так же, как в символистской драме, абсолютно отключившись, отрешившись от бытовых элементов поведения. Здесь же реализуется некое промежуточное, а потому малоубедительное решение.

К признакам функционирования массовой культуры относятся, во-первых, перевод классики в русло прагматизма, выражающийся в «снижении» и «упрощении» первоначального замысла, во-вторых, такие частые «спутники» масскультовской продукции, как небрежность, раздробленность, непоследовательность и прямолинейность интерпретации классического образца. Указанные качества обнаруживаются и в исследуемой постановке «Пиковой дамы», что свидетельствует о ее сознательном включении в пространство массовой культуры. Так, во второй картине, в сцене объяснения Германа с Лизой, мы видим целый ряд неточностей и несоответствий. Актерам не объяснили, как они должны контактировать друг с другом. Если это психологическая (либо бытовая) драма, тогда должно быть логичное и тесное взаимодействие, но этого нет. Герман умоляет: «Остановитесь!», но она не уходила. Лиза: «Не хочу Вас видеть!», а сама стоит на месте. Если же это романтическая драма, то взаимоотношения могут развиваться поверх конкретных непосредственных реакций, потому что он одинок, она одинока, и каждый существует в своем мире, не видя, не понимая другого. В этой сцене постановщик должен решить, зачем приходит Герман к Лизе – ради игры и тайны или ради любви и самой Лизы, и в соответствии с ответом на вопрос выстраивать сцену. Этот вопрос не решен, а Герман, по-видимому, пришел спеть арию, потому что, обращаясь в вокальном пассаже к партнерше, он стоит на большом расстоянии от нее и смотрит в зал.

Можно утверждать, что в спектакле отсутствует целостность решения. Режиссер будто сомневается: делает он академическую постановку или новаторскую. А. Галибин не определился с концепцией спектакля: либо символизм, либо романтизм, либо бытовой психологизм, либо их совмещение на разных уровнях. Здесь нет ни среза, ни целостности – среди бытовых эпизодов вдруг возникают намеки на инфернальность. Спектакль дробится, превращаясь в мозаику, микст, удобный для восприятия массовой аудитории, но далекий от возможности раскрытия содержания оперы.

«Пиковая дама» П. Чайковского уникальна, в ней композитор попытался совместить психологический пласт лирической камерной оперы и подчеркнуто-условной пласт театрально-декоративной пасторали. Вероятно, исходя из этой логики, и надо было решать спектакль, не загружая его эклектичностью и несоразмерностью стилистических решений – бытовых, романтических, символистских.

Таким образом, спекулятивный дискурс данного спектакля проявляется в отвлеченной и поверхностной стилизации эпохи, а также в упрощенно-внешних, абстрагированных от историко-культурного контекста приемах создания представлений о времени действия. Обозначенные тенденции непосредственно связаны с влиянием массовой культуры, черты которой в исследуемой постановке проявляются в целом ряде характерных признаков. Например, преобладание процессов воспроизводства над созидательными творческими акциями, а также отражение в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы». К последствиям влияния массовой культуры можно отнести намеренное выдвижение на первый план визуальной составляющей спектакля – акцент на зрелищности, эффектности и иллюстративности. Демонстративную и порой наивную прямолинейность сценографии и режиссуры, подменяющую мысль «картинкой», а смысл – банальностью, отсутствие целостности и последовательности режиссерского решения также можно отнести к негативным влияниям масскульта, в основе которого лежат принципы упрощения, демократизации и расширения «зоны доступности» классического текста для массового восприятия. Все вышесказанное позволяет утверждать, что сценическая версия оперы П. Чайковского «Пиковая дама» режиссера А. Галибина, художника-постановщика А. Орлова и художника по костюмам И. Чередниковой отчетливо вписывается в пространство современного масскульта.

В нашем исследовании мы опираемся на факт, что, помимо музыкального и вербального текста классического оперного произведения, есть еще и контекст массовой культуры. И этот контекст включает в себя

внехудожественные явления, в том числе имидж, в первую очередь, как это ни покажется парадоксальным, имидж классики как «золушки» массовой культуры. Завершая подробный анализ сущностных и содержательных аспектов интерпретации классической оперы П. Чайковского «Пиковая дама», мы предлагаем рассмотреть различные грани режиссерских интерпретаций популярной русской оперы через призму панорамного, с некоторыми углублениями, взгляда на судьбу текста классического произведения в пространстве современной массовой культуры.

В современной культурологии теоретико-методологический подход к понятию имиджа еще только начинает оформляться. Н. Летина предлагает убедительную и репрезентативную в контексте данного исследования «пилотную формулу» этой категории: имидж – это «искусственно создаваемый или стихийно возникающий символический образ-маска объекта (persona), оптимизирующий самоидентификацию, самореализацию, самопрезентацию; коммуникацию, инкультурацию, социализацию носителя/создателя» [428, с. 68]. Обычно понятие классики рассматривают как составную часть или характеристику, но не объект имиджа, что, вероятно, на данном этапе обусловлено прочной связью понятия имиджа с массовой культурой, а понятие классики традиционно относится к сфере элитарной культуры. Вместе с тем имидж – «понятие, фиксирующее стереотипические схемы продуцирования, сохранения, трансляции, репрезентации как продуктов современной массовой культуры России, так и ее культурного наследия» [428, с. 60]. В этом контексте классическое произведение искусства, в том числе русская классическая опера, может рассматриваться как объект – носитель имиджа.

Массовая культура, затягивая классику в сферу своего влияния, трансформирует ее в продукт, товар, который должен эффективно «работать» в системе рыночных отношений. Механизмы массовой культуры, манипулирующие общественным мнением (мода, реклама, пропаганда), работают на формирование положительного предметного имиджа русской

классической оперы как «источника духовной культуры», как «фактора личностного роста и развития через приобщение к прекрасному», как «престижной и красивой формы досуга», как «модного и востребованного средства формирования персонального имиджа личности». В то же время, чтобы механизм работал, нужно нивелировать негативный имидж классической оперы, как «устаревшей и неактуальной», «сложной и непонятной», «скучной и обременительной для восприятия», здесь подключается, в частности, «режиссерская опера», интерпретируя классику в русле, необходимом для эффективной репрезентации ее в пространстве массовой культуры.

Оперное произведение с имманентным ему исполнительским актом – это открытая система, подверженная модернизационным процессам, происходящим как в современной художественной культуре в целом, так и в театральном искусстве в частности. В ходе создания оперного спектакля актуализируется многовариантность трактовок, лежащая в основе жанра, предполагающего исполнительский процесс. Таким образом, сама сущность оперного жанра предоставляет широкие возможности для различных проявлений интерпретации, продуцирования новых вариантов прочтения, которые зачастую затрагивают классические произведения. Сущность жанра также обусловливает факт обладания оперным наследием той смысловой подвижностью, которая позволяет ему сохранять жизнеспособность в меняющихся социокультурных и историко-культурных условиях, воплощаясь в интересных и зачастую неоднозначных оперных постановках.

Особо острой проблема театральных воплощений оперной классики стала в последнее время – в эпоху расцвета постмодернизма и активизации тенденций массовой культуры. Это представляется вполне логичным, ибо постмодернизму свойственны плюральность мышления и видения, стремление к всепроникающей интерпретации и реинтерпретации, отказ от каноничности авторитетов, тогда, соответственно, ему чуждо восприятие классического произведения, как сформированной, устоявшейся

и неизменной целостности. Постмодернизм, актуализирующий игровое отношение к жизни и к искусству, когда объектом игры может стать любое явление, агрессивно расширяет сферу текстуальности и включает в нее все новые объекты. В процессе постмодернистских «игр со смыслом» искусство вообще и оперный театр в частности начинают восприниматься не как средство передачи ранее заложенного смысла, а как сфера формирования нового смысла (либо опровержения самого факта его существования). Иными словами, в постмодернистской парадигме классика отторгается от самой себя.

В то же время в пространстве массовой культуры, подходящей к любым системам ценностей с утилитарной точки зрения, классика также оценивается с позиций полезности, востребованности, окупаемости. Именно с феноменом массовой культуры, влекущим отчуждение и отторжение оперной классики из сферы «высокой» художественной культуры, тесно связано изменение способов функционирования и социальной репрезентации русской классической оперы в современном театре.

Подвергаясь воздействию названных тенденций, оперный театр развивается и видоизменяется, а вместе с ним претерпевают изменения и принципы воплощения на сцене классических оперных произведений. Роль режиссера в музыкальном театре становится еще более значимой, чем это было, скажем, 50 лет назад, когда соответствующая тенденция только обозначилась. Теперь режиссер признается главным создателем спектакля, все глубже укореняется точное в отношении волюнтаризма интерпретатора понятие «режиссерская опера». В оперном спектакле увеличивается значение визуально-пластического компонента, повышается необходимость концептуальной интерпретации, появляются образные сценография и мизансцена, усложняется театральная структура. Указанные подходы далеко не всегда являются альтернативой традиционной трактовке и не гарантируют постановке драматургическую убедительность

и художественную ценность, но зато в логике массовой культуры обеспечивают спектаклю интерес публики и коммерческий успех.

Исследуя положение русской оперной классики в современной культуре, мы обратили особое внимание на оперу П. Чайковского «Пиковая дама» как на репрезентативное отечественное классическое произведение, внедренное в пространство массовой культуры и востребованное там, зачастую подвергающееся «нетрадиционным» интерпретациям.

В 1999 году в Штаатсопер Штутгарта режиссер Й. Шааф, художник Р. Фон дер Танен, дирижер О. Каэтани осуществили постановку оперы «Пиковая дама» (см. Приложение. Изображение 6). Действие перенесено в начало XX века – декаданс, символизм, фрейдистские аллюзии, эротизм, насилие, безумие. Хотя данный спектакль является примером авангардного немецкого режиссерского театра, но из всех проанализированных нами интерпретаций «Пиковой дамы», эта постановка оказалась в наименьшей степени подвержена влияниям массовой культуры. Спектакль смотрится стилистически и концептуально целостно, что поддерживается лаконичным визуальным рядом.

Примечательно в сценографическом плане решена пятая картина: центральный квадрат сцены заставлен аккуратными рядами пар солдатских сапог. Такая «картинка» сначала вызывает удивление, потом, действительно, работает на создание атмосферы регламентированного и лишенного уюта казенного казарменного быта, делается акцент на бесприютности, неприкаянности героя. Решение сценического пространства убедительно функционирует в момент появления призрака Графини (Е. Солиотис), когда Герман (В. Кузьменко), придя в ужас от видения, мечется по сцене, сбивая сапоги, словно разрушая последний порядок в своей жизни и в своем разуме.

Отметим, что музыка П. Чайковского не теряется за авангардной трактовкой, напротив, целый ряд постановочных решений работает на поддержание композиторской концепции – постепенное нисхождение к смерти, на которую обречены все главные действующие лица. Например,

режиссер, следуя музыкальной партитуре, показывает совмещение в сознании Германа двух страстей – любви и азарта, приводящих героев к гибели. И потому, думается, в пятой картине, чтобы сообщить тайну трех карт, призрак Графини приходит вместе с Лизой. Этот момент готовится музыкой: в оркестре, нагнетая «crescendo бредового кошмара» (как это называл Б. Асафьев), поочередно проходят и тема любви, и тема тайны трех карт. Таким образом, сценическими средствами поддерживается тот смысл, что есть в партитуре оперы, – Графиня и Лиза как амбивалентный персонаж, сплетающийся воедино в помутившемся сознании Германа. В контексте такого решения органично выглядит Лиза (А. Деноук) – хрупкая, тоненькая, коротко стриженная, почти призрачная.

Хотя в целом авторская психологическая линия сохранена, но ряд акцентов смещен. Наиболее близко к границе хорошего вкуса подходит решение финала третьей картины – появление императрицы Екатерины II, образ которой решен крайне эпатажно: лысая голова, на макушке сияющий крест, огромная гипертрофированная юбка, формой напоминающая российскую корону, с гигантскими светящимися лампочками-«рубинами». Императрица выводит на привязи имитирующих кошачью пластику Прилепу и Миловзора, тела которых плотно облегают черные латексные костюмы, а на шеях – черные кожаные ошейники. Напомним, что здесь у П. Чайковского не предполагается появление императрицы на сцене – ее встречают, но в момент ожидаемого выхода опускается занавес. Вышеописанное режиссерское решение, очевидно, апеллирует к принципам массовой культуры с ее стремлением к зрелищности и занимательности.

Полагаем, что также в интересах массовой культуры зрителю предложена утрированно-иллюстративная демонстрация маргинальности главного героя. Так, например, в первой картине (сцена в Летнем саду) инородность и отчужденность Германа показана через детские игры: дети дразнят его, проявляют агрессию, вероятно, такое отношение детей должно подчеркнуть общественное отношение к этому персонажу. Но

у П. Чайковского (как и у А. Пушкина) Герман не изгой, не маргинал, хотя и «странный человек», но он занимает достойное место в обществе, офицер, даже имеющий небольшой капитал. Но даже такие странные интерпретационные «перекосы» не отменяют целостности данного спектакля.

Совсем иначе позиционирована постановка «Пиковой дамы», премьера которой состоялась в Латвийской Национальной опере (Рига) в 2005 году (см. Приложение. Изображение 7). В спектакле режиссера А. Жагарса (сценограф А. Орлов, художник по костюмам К. Пастернак, художник по свету Г. Фильштинский) реализован прием «актуализации» сюжета. Тема альтернативной сюжетной линии в либретто, сочиненном режиссером, – возвращение девяностолетней Графини (Е. Образцова) в начале XXI века из парижской эмиграции в «бандитский Петербург», в свой особняк. Для каждого персонажа оперы создана новая биография. Так, Герман (А. Антоненко) учился на инженера, но теперь он – офицер, агент ФСБ, внедренный в питерскую среду новых русских, живет в общежитии в ожидании квартиры. Томский – дилер по недвижимости (у него связи в мэрии и системе МВД), он договорился для Графини об аренде бывшего дворянского гнезда. Графиня считает подходящей партией для внучки «Лизочки» (К. Ополайс) европейски образованного, порядочного, и преуспевающего молодого бизнесмена – князя Елецкого (Я. Апейнис). Чекалинский (В. Янсонс) – кокаиновый дилер, Сурин (К. Норвелис) – владелец компании по строительству и благоустройству территорий. По словам режиссера, сценографическое решение – документальная копия центрального зала в питерском особняке, принадлежавшем семье графини Голицыной – прототипа пушкинской старой Графини, где с советских времен располагается поликлиника МВД и до сих пор остались стенгазеты, старые стулья и цветы в огромных кадках [94].

А. Жагарс реализует отчуждение и отторжение оперы, отрицая условность как один из основных ее жанровых принципов: «“Пиковую даму”

нельзя, как “Демона” или “Летучего Голландца”, поставить “вообще” – эстетично, красиво, чтобы нравилось всем… Задача режиссера – следить за тем, чтобы отношения героев, их любовь и ненависть, стремление к богатству, все это не было “вообще”» [94]. Спектакль, поставленный в стремлении привлечь массовую аудиторию, реализует постмодернистский принцип: это пародия с элементами гротеска. Происходит одновременное отторжение классики как аутентичного текста культуры через пародийность, нарочитое снижение пафоса, абсурдность. И вместе с тем реализуется акт присвоения классики современной массовой культурой – в классический текст внедряются такие «реалии», как игровые автоматы, телевидение, конкурс красоты. При всех нововведениях купюры в музыкальном тексте оперы практически отсутствуют (лишь немного сокращена интермедия).

В 2013 году в театре «Новая опера» (Москва) режиссером Ю. Александровым опера «Пиковая дама» была поставлена как своеобразный исторический дайджест, являющий массовой аудитории наиболее понятные, узнаваемые и интересные эпизоды новейшей отечественной истории (см. Приложение. Изображение 8). Примечательно, что музыкальный руководитель постановки – молдавский дирижер А. Самоилэ – вел оркестр точно по партитуре П. Чайковского, не искажая авторской концепции и композиторского текста. Музыки стало даже больше: дирижер открыл купюры, скорректировав партитуру по первому, вышедшему еще при жизни композитора, изданию клавира. Что касается визуального плана, то главный элемент яркого, зрелищного и изобретательного оформления сцены (художник В. Герасименко) – гигантская копия скульптуры Летнего сада «Амур и Психея», переживающая (от этого никуда не уйти) типично постмодернистские трансформации: ее распиливают, поливают кровью, покрывают трупными пятнами, – это и иллюстрация событий XX века, и символ крушения чувств Германа и Лизы. Спектакль в целом отличается напористой сценической избыточностью,

в чем, помимо прочего, мы усматриваем такое качество массовой культуры, как агрессивность.

Характерно, что данный продукт вписался в социально-политическую конъюнктуру и был посвящен 400-летию дома Романовых: умение быстро перестраиваться в соответствии с общественным запросом и ожиданиями рынка – это ли не маркирующее качество деятеля массовой культуры? Надо отдать должное, что свое решение режиссер реализует последовательно, хотя и формально. Действие первой картины происходит в 1913 году: в Летнем саду внезапно появляется царская семья, чуть позже – в сцене грозы – происходит их расстрел. Вторая картина (в комнате Лизы) происходит во время Первой мировой войны, при том, что царская семья уже расстреляна. Третья картина (бал-маскарад) решена наиболее зрелищно: 1937 год, сталинское время, отмечают столетие гибели А. Пушкина – на сцене огромная посмертная маска, а для «товарища Сталина» разыгрывается шоу на советский патриотический сюжет, отсылающий к таким произведениям соцреализма, как опера В. Мурадели «Великая дружба» и скульптурная группа фонтана К. Топуридзе «Дружба народов», к тому же на огромном экране идут кадры из советской «пасторали» «Свинарка и пастух». Четвертая картина (спальня Графини) происходит в пространстве коммунальной квартиры, переполненной бытовыми деталями, где Графиня (А. Саульская-Шулятьева) погибает вследствие самоубийства. Пятая картина (сцена в казарме) перенесена в блокадный ленинградский морг с трупами. Шестая картина (сцена у Зимней канавки) – 1953 год, похороны Сталина. Седьмая картина (игорный дом) – «лихие 90-е», казино, «путаны», бандиты.

Эта банальная, но интригующая (а, возможно, развлекающая) зрителя концепция соответствует постмодернистским принципам мозаичности и вседозволенности. Судя по данной трактовке, режиссер видит в расправе над царской семьей отправную точку моральной деградации страны, а Герман (Р. Муравицкий), одетый в черную шинель, – «личность с бешеными разрушительными амбициями», своего рода русский радикал-

социалист. «Он представляется мне таким русским архетипом – человеком с большими задатками, не могущим самореализоваться», – объяснил Ю. Александров [69]. Такая трактовка мыслится вполне в духе массовой культуры, которой присущи и мнимое глубокомыслие с напускной серьезностью, и стремление дать простые однозначные ответы на глобальные вопросы («просто о сложном», «доступно о вечном»), и попытки свести не поддающуюся быстрому осмыслению историческую многовариантность к единому знаменателю. Данный пример «режиссерской оперы» – не столько новое прочтение классики, сколько сужение концептуальной основы произведения и отказ от его психологической составляющей с целью насильственно втиснуть классическую оперу в тесное пространство «нетрадиционной» трактовки.

В 2014 году в Оперном театре Цюриха режиссер Р. Карсен, сценограф М. Ливайн и художник по костюмам Б. Райффенштел трансформировали музыкальную драму П. Чайковского в столь востребованный в современной массовой культуре, и особенно в кинематографе, жанр мистического триллера, к тому же с намеком на эротику (см. Приложение. Изображение 9). Примечательно, что некоторые рецензенты отметили в интерпретации дирижером И. Белоглавеком партитуры П. Чайковского стилистическое тяготение к киномузыке [144]. На наш взгляд, эта оценка во многом определена влиянием на восприятие музыки специфики визуальной составляющей постановки, обусловленной жанровыми изменениями.

Режиссер подчеркивает, что художественный образ спектакля основывается на противостоянии двух начал: «Эрос и Танатос – любовь и смерть – два столпа, на которых зиждется опера» [74]. От себя добавим, что в «Пиковую даму» Р. Карсен «приводит» еще две мифологемы – Фобоса и Деймоса, актуализирующиеся на эмоциональном уровне восприятия спектакля. И хотя, по словам самого Р. Карсена, действие перенесено в XX век, режиссер в целом избегает фактической конкретики: хронотоп постановки неконкретен и предположительно отсылает к современному

условному европейскому или американскому культурному пространству. Факт отказа от акцентирования национальной специфики и нивелирование культурного контекста выглядят вполне закономерными в системе космополитизма и полилингвизма массовой культуры, а также свойственной ей тенденции придания художественным текстам качеств доступности и понятности.

В постановке присутствует и тяготение к визуальной наглядности/иллюстративности сценических событий. Эта тенденция реализуется, например, через колорит спектакля: в костюмах действующих лиц преобладает траурный черный цвет, оттеняющийся только изумрудно-зеленым цветом, который, во-первых, ассоциируется с сукном игорного стола, во-вторых, в современном массовом кинематографе зачастую отсылает к потустороннему миру, что, по всей видимости, должно создать у зрителя ощущение инфернальности происходящего. В том же смысловом контексте – как аллегория смерти – прочитываются и «метаморфозы» Графини (Д. Зоффель), превращающейся из эффектной, статной и властной la femme fatale в жуткую демоническую старуху-ведьму, восстающую из светящегося гроба. Следует пояснить, что в постановке на сцену вынесен эпизод отпевания Графини, проходящий в композиторском тексте лишь в воспоминаниях Германа (сцена в казарме). Данное решение, во-первых, являет собой еще один пример визуальной конкретизации сюжета и, во-вторых, указывает на очередную попытку «приближения» к А. Пушкину (отпевание графини в повести описано). Также отсылки к тексту первоисточника прослеживаются в решениях образов главных героев: Герман в исполнении А. Антоненко – не пылкий влюбленный, а корыстный и циничный неврастеник, Лиза (Т. Моногарова) хотя и страстно влюблена, но не кончает жизнь самоубийством, а сходит с ума.

Отметим, что, несмотря на некоторый концептуальный и жанровый «поворот» в сторону массовой культуры, повлекший за собой текстовые купюры (первый хор детей и интермедия «Искренность пастушки»),

спектакль не вызывает эмоционального отторжения, привлекая последовательностью постановочной концепции и стильной сдержанностью визуального решения. Видимо, это обусловлено творческим кредо режиссера: «Лучшие произведения не теряют актуальности. И театр – не музей, а живой организм. Оперы всех эпох – будь они написаны в XVII, XVIII или XIX столетиях – остаются для меня современными. Но это не значит, что их нужно непременно переносить в наше время. Новые постановки не должны деформировать произведение. К музыке надо относиться бережно» [74].

Заведомо литературоцентричную постановку «Пиковой дамы» реализует режиссер Л. Додин (см. Приложение. Изображение 10). Спектакль, шедший в Большом театре в 2015 году и приуроченный к 175-летию со дня рождения П. Чайковского, не являлся премьерой. Настоящая премьера работы режиссера Л. Додина, сценографа Д. Боровского (ныне ушедшего из жизни, поэтому выпускающим художником назван его сын – А. Боровский), художника по костюмам Х. Оболенски, художника по свету Ж. Кальмана состоялась в 1998 году в Амстердаме. И сам факт того, что в год памяти самого яркого и востребованного во всем мире русского композитора в «главном оперном театре страны» не делают новой постановки, свидетельствует о кризисе, но не оперного жанра, а, скорее, современного оперного постановочного процесса в России.

По Л. Додину, сюжет – плод воспоминаний безумного Германа, не кончающего жизнь самоубийством (по П. Чайковскому), а с открытием занавеса находящегося в психиатрической больнице (по А. Пушкину). Данный спектакль продолжает линию постановок «Пиковой дамы» XX века, созданных в традиции «приближения» к первоисточнику. Начало традиции в 30-е годы было положено знаменитым спектаклем В. Мейерхольда в МАЛЕГОТе. А в 80-е годы продолжено в постановке Ю. Любимова при участии А. Шнитке, когда в оперу П. Чайковского были введены фрагменты пушкинского текста, которые на фоне звучания клавесина читал Томский.

Чтобы «вчитать» свою трактовку в оперу П. Чайковского, Л. Додин вносит в текст значительные изменения: так, например, из первой картины убраны некоторые хоры, ключевые фразы баллады Томского поет Графиня (Л. Дядькова), сокращена сцена грозы; в третьей картине интермедию «Искренность пастушки» исполняют Герман (В. Галузин), Лиза (Э. Добрачёва) и Графиня; в шестой картине вместо фразы «Уж полночь близится, а Германа все нет» Лиза поет «Часы проносятся, что ждет меня теперь?». Но основное изменение, полностью искажающее смысл произведения П. Чайковского, – это отказ от линии психологического развития образа Германа, который уже изначально безумен. Кроме того, данная концепция идет совершенно вразрез с музыкальной партитурой.

Постановка Л. Додина – это даже не пример «режиссерской» оперы, а, скорее, пример «неоперной» режиссуры: утрата линии психологического развития образа главного героя; утрирование и доведение сюжета до абсурда в попытке доходчиво, наглядно и зрелищно объяснить происходящие события с точки зрения диагноза главного героя; многочисленные купюры и перестановки в тексте П. Чайковского; противоборство и перпендикулярность визуальных и музыкальных художественных образов; и, в конечном счете, отчуждение и отторжение классического произведения. Таким образом, текст музыкально-театрального произведения «расслаивается», режиссер «играет» против оперы, способствуя «смерти автора» по Р. Барту.

Две премьеры «Пиковой дамы» – 2016 года в Амстердаме (режиссер С. Херхайм) и 2017 года в Штутгарте (режиссеры Й. Вилер и С. Морабито) – это еще два разных примера динамично провокационной интерпретации классики, реализованной в русле «режиссерской оперы». Обе эти театральные постановки интересны и показательны с точки зрения анализа классического текста, помещенного в пространство массовой культуры. Основные вопросы здесь связаны с тем, как классическое произведение трансформируется (не в текстуальном, но в смысловом, концептуальном

плане), подвергаясь влиянию механизмов и принципов деятельности массовой культуры, которые привносят в спектакль постановщики. Также в случае этих постановок важен вопрос репрезентации русской культуры в западной (европейской) массовой культуре: какие культурные формы, стереотипы, мифы востребованы и как они представлены.

При внешней непохожести этих постановок, принцип интерпретации у них один. Он обусловлен массовой культурой и вписывается в ее парадигму: создание коммерческого, востребованного, окупаемого «продукта», доступного, понятного, эффектного и потому привлекательного для театральной (оперной) публики, которая в Европе более массовая в количественном отношении, чем в России. Постановщики обоих спектаклей опираются на понятные европейскому зрителю стереотипы восприятия западным массовым сознанием России, русской культуры, русской истории, русской классики, русского творца, русской оперы.

Как мы отмечали в предыдущих параграфах, в центре внимания П. Чайковского-творца лежит нравственно-психологическая трансформация образа Германа: процесс инверсии инструментальных (деньги, выигрыш) и истинных (жизнь, любовь) ценностей в сознании героя, приводящий к морально-этическому парадоксу, решение которого оборачивается фатальными последствиями для психики и существования Германа, а также судеб окружающих его людей. Все острые драматические конфликты композитор раскрывает средствами музыки – интонационными, композиционными, тональными, тембральными, гармоническими, мелодическими, метроритмическими. Он включает в текст оперы «отстраняющий» жанровый материал, содержащий законченные номера, воспринимаемые слушателем-зрителем как вставные (например, хоры детей, гувернанток, гуляющих первой картины, дуэт, романс и плясовая второй картины, интродукция третьей картины). Этот материал «ставит на паузу» (но не прерывает) развитие главной сюжетной коллизии. Основная цель включения этого «отстраняющего» материала в том, чтобы подчеркнуть,

продолжить и усилить интонационно-драматургическую напряженность. То есть, весь целостный композиторский текст «работает» на передачу основной идеи произведения и создания целостного художественного образа, при этом сама музыка определяет и обусловливает движение и развитие сюжета.

В этот гармоничный классический оперный текст норвежский режиссер С. Херхайм (один из самых востребованных европейскими музыкальными театрами постановщиков, трижды «режиссер года», по версии журнала *«Opernwelt»*) «вчитывает» свой сюжет: в его основу положены известные биографические факты о П. Чайковском, которые могут заинтересовать массовую публику (см. Приложение. Изображение 11). Это и покровительство Н. Фон Мекк, и женитьба на нелюбимой женщине, и гомосексуализм, и смерть от холеры. А также широко растиражированный в массовой культуре миф, выросший из сплетни о самоубийстве композитора, якобы намеренно выпившего сырую воду во время эпидемии холеры. На этой почве режиссер выращивает свой миф о «Пиковой даме» как об автобиографической опере П. Чайковского.

Режиссер создает эффектное остросюжетное зрелище, придавая классическому произведению П. Чайковского черты столь популярного в современной массовой культуре жанра психологического триллера, в котором все происходящее на сцене является фантазией/галлюцинацией больного невротического воображения П. Чайковского, расстроенного психологическим стрессом, тяжелыми переживаниями и депрессией.

С. Херхайм в своей версии оперы предлагает зрителю исследовать психологию нового главного героя – композитора Чайковского (В. Стоянов). Однако такие психоаналитические поиски идут вразрез с музыкальными образами. Материал классического произведения сопротивляется, и вместо глубокого и, так сказать, «мозговзрывающего» скрытого смысла на первый план выходит гротеск и пародийность навязчивых, эпатажных режиссерских «находок»: толпа двойников П. Чайковского, суетливо-неестественные и неорганичные движения дирижирующего и музицирующего за роялем

композитора, придающие этому образу эксцентрический и шаржированный оттенок, смерть от холерной воды Лизы (С. Аксёнова) и Графини (Л. Дядькова), рояль как постель и гроб Графини, намек на близость (в физическом смысле) Германа (М. Дидык) и Чайковского. Сам композитор по ходу действия пьет из стакана несколько раз, умирая с каждым своим персонажем, пьет и за себя, таким образом, происходит спрямление замысла. Решение выглядит банально и примитивно – все пьют холерную воду, Лизу ей «залил» из стаканов хор Чайковских: слишком много холеры, происходит разрушение образа через пародийность, абсурд.

В костюмах (художник-постановщик А. Майер-Дёрценбах) – эклектика: парики, перья, кринолины XVIII века (времени действия оперы) сочетаются с костюмами конца XIX века (времени создания оперы). С одной стороны, это «рифмуется» с анахронизмами текста П. Чайковского, с другой стороны, создает ощущение натянутости решения, например, когда Чайковский посредством добавления внешних деталей (облачаясь в камзол и туфли с бантами, прикрепляя к волосам белые букли) превращается в Елецкого. В постановке вообще всего слишком много: слишком много психоанализа и «прозрачных» намеков, слишком много двойников и суеты на сцене, слишком много стаканов с холерной водой, слишком много птичьих перьев.

На первый взгляд, решение интригует, затрагивая важные вопросы, связанные с судьбой творческой личности, с автобиографичностью творчества, с влиянием личностных психологических проблем на окружающих людей. Однако через какое-то время возникает чувство досады и даже раздражения, связанное, во-первых, с поверхностностью разработки столь актуальных тем, во-вторых, с очевидной чужеродностью этих тем и мотивов тексту классического произведения и, в-третьих, с явным влиянием массовой культуры, «снижающей» пафос классического текста посредством привлечения ряда масскультовских механизмов и приемов. В частности, прямая формальная иллюстративность (например, Лиза с черными

крыльями – «падший ангел», «ангел смерти»), грубоватый юмор, карикатурность, гротеск и гэги (Чайковский дирижирует и командует своими галлюцинациями, аккомпанирует и сопереживает им, а эти «плоды» воображения бесцеремонно толкают и бросают на пол своего создателя), поверхностная эффектность и эпатажность решений (появление призрака – это три обнаженных двойника Чайковского, проткнутых перьями, как святой Себастьян стрелами, сам Чайковский подобно медиуму на спиритическом сеансе «говорит» голосом Графини, открывая рот).

Таким образом, режиссер перекодировал классическое произведение П. Чайковского, размыв и разрушив миф «Пиковой дамы» как целостного, самоценного и самодостаточного классического произведения, оставив за скобками непонятный западному зрителю миф Петербурга, привнеся в свою «неклассическую» и «непетербургскую» постановку представления и мифы, бытующие в глобальном пространстве современной массовой культуры.

В отличие от Амстердамской интерпретации оперы «Пиковая дама», Штутгартская постановка «петербургская» (см. Приложение. Изображение 12). Но здесь Петербург современный: мрачные каменные «дворы-колодцы», грязные закопченные стены с черными граффити, облезлые фанерные двери (сценография и дизайн костюмов А. Виброк) – именно таким видит сегодняшний Петербург режиссерский тандем Й. Вилер и С. Морабито. Постановщики воссоздают на сцене оперного театра Штутгарта условное социально-неблагополучное место, коим является совершенно конкретный двор нынешнего Санкт-Петербурга. В сценографии спектакля реализовано странное сочетание улицы и интерьера – решение, подчеркивающее неустроенность жизни: в пространстве «двора-колодца» мы видим стены с остатками барочной отделки, присущей, скорее, внутренним помещениям, здесь же, «на улице», парадоксальным образом присутствуют облезлые батареи отопления, неопрятные шторы (ржаво-рыжие тряпки), вдоль стен стоят ряды скрепленных между собой (как в старом кинотеатре) кресел. Пианино в грязной подворотне наделено двойной функцией: во-

первых, на нем аккомпанируют Лизе и Полине во второй картине, во-вторых, можно предположить, что оно должно подчеркивать образ российской «культурной столицы». Так данная постановка эксплуатирует стереотипы восприятия России западным массовым сознанием: грязно, убого, страшно, кругом разруха и нищета.

Визуальное решение образов персонажей также основывается на узнаваемых символах, небрежно и эклектично сочетающих признаки разных исторических периодов России XX–XXI века. Например, разнокалиберная одежда: блеклые платья, вытянутые кофты, старомодные пальто, вязаные береты – все это вписывается в исторический период рубежа XX–XXI веков, но в то же время на женщинах мы видим красные платки, повязанные по моде 20-х годов XX века, а у Маши на юбке красные серп и молот.

Решение сцены в Летнем саду, видимо, должно шокировать массового европейского зрителя: дети, голодные, слабые, несчастные, с бледными лицами и темными кругами под глазами, ползают по грязному полу. Поют «Гори, гори ясно» – жмурятся с непривычки, редко видя солнце: «редко солнышко вас, родимые, греет радостью», с одной стороны, это формально-иллюстративный ход, с другой стороны, еще один реверанс в сторону массового сознания, в котором укоренен штамп: Россия – это холод и мрак.

Тема алкоголя также не осталась за скобками. Полина с бутылкой вина в руке «вспоминает» «романс любимый Лизы». Графиня в магазинной тележке возит всякие вещи (краденые? собранные по мусорным свалкам?), в том числе, еду и выпивку (коробка бутылок водки с громким названием «Rodina»), сама Графиня пьет алкоголь из фляжки. Томский в седьмой картине угощает всех пивом «Балтика», таким образом, в постановке представлен еще один расхожий стереотип о России – повсеместное пьянство.

В контексте массовой культуры симптоматично и примечательно решены образы персонажей. Через их внешность и поведение в спектакль

вводится тема насилия, агрессии, жестокости, являющаяся одним из главных акцентов постановки. Сурин и Чекалинский – шпана из подворотни, хулиганы, в их компании есть и маргинал в рваном грязном плаще с переломанной сигаретой, и агрессивный олигофрен с характерной мимикой и пластикой в бейсболке и шинели с нелепо большими красными эполетами. Томский (В. Сулимский), внешне более благополучный, чем его окружение, в темных очках и классическом костюме-двойке, с уверенной осанкой – «хозяин жизни» (предприниматель и спонсор? или бандит и сутенер?).

В этот же контекст режиссеры вписывают/«втискивают» образы Лизы (Р. Липински) и Германа (Э. Кавес) – они оба жертвы насилия.

Грузновато-тяжеловатый Герман – в джинсах, кроссовках, куртке, с рюкзачком за плечами, этакий подросток-переросток. Яркая деталь – графическое изображение Петра I на черной футболке: с одной стороны, символ Петербурга для аудитории, с другой стороны, образ «былого» для Графини. Вероятно, поэтому в 4 картине ностальгирующая по некоему прекрасному (советскому?) прошлому Графиня страстно целует это изображение на толстеньком животике Германа. Хулиган с ножиком – Герман – не просто страстная натура, он психопат и неврастеник. То есть, несмотря на музыкальную драматургию оперы, сценического развития этот образ не получает, так как Герман сразу психически неблагополучен. Сурин, Чекалинский и вся эта разнокалиберная компания бьют Германа на протяжении всего спектакля. В Бриндизи Герман получает реванш – колотит своих обескураженных его везением обидчиков – банальный и прямой режиссерский ход, но при этом яркий и дающий массовому сознанию то, что оно хочет, – справедливое возмездие за неоправданное насилие.

Лиза – содержанка некрасивого, нелюбимого ею Елецкого (Ш. Ишино). В духе современного прагматизма она и тяготится этими отношениями и в то же время рассчитывает на выгодный союз с благополучным Елецким. Через бытовую, повседневную, порой развязную пластику создается банальный

образ маловоспитанной вульгарной девицы с ранимой и нежной душой, воплощением которой является некий плюшевый зверь, с белой замусоленной шерстью и огромными глазами (медведь, котенок, панда, покемон?). В этом решении очевидны влияния массовой культуры, предлагающей легко читаемую символику, доступный, доходчиво и прямо трактуемый образ. Здесь даже не возникает вопроса, как Лиза связана с Графиней – бедная воспитанница (по А. Пушкину) или богатая наследница (как у П. Чайковского), в данной постановке они, скорее, просто соседки. Все это неважно. Главное – создать яркую, интересную, эпатирующую картинку, понятную публике.

Еще один масскультовский признак – физиологизм в решениях психологически-пиковых конфликтных ситуаций. Например, в сцене грозы избитый Герман, в крови, с разбитым носом, поет свой монолог «Она моею будет!» В целом, физиологизм и насилие – это основные постановочные акценты анализируемого спектакля. Например, ряд ходов, интерпретирующих в русле режиссерского решения сцену Германа и Лизы второй картины и прямо иллюстрирующих ее текст. «Прости, небесное созданье, что я нарушил твой покой»: Герман угрожает Лизе, с видом маньяка водя ножом по ее телу. «Дай умереть, тебя благословляя» – делает вид, что перерезает себе вены. «Красавица, богиня, ангел» – роняет Лизу на грязный пол и бросается на нее – массовая культура не любит недосказанностей и намеков, ей нужны страстные поцелуи и тактильный контакт.

Страсть Германа и к Лизе, и к тайне трех карт, а через них и к Графине представлена в контексте физиологического телесного контакта, через секс. Реализуется скандально-провокативное решение: Графиня (Х. Шнейдерман) не испугана появлением Германа, а возбуждена и вожделеет его так же сильно, как он хочет заполучить тайну трех карт. Умирает Графиня не от испуга, а от страсти, во время секса с Германом. В свою очередь, и Герман не закалывается, он падает замертво после поцелуя призрака Графини, видимо

от сердечного приступа – не от счастья же… Таким образом, постановщики сопровождают кульминационные моменты текста П. Чайковского эффектными, доходчивыми и однозначно трактуемыми иллюстрациями, решенными в ракурсе физиологической репрезентации насилия и секса.

Отметим броский, но, на наш взгляд, чужеродный решению странный сценографический элемент – выполненный в натуральную величину подъезд, представляющий собой большой громоздкий деревянный ящик с дверями и окнами, периодически выезжающий из ниши в стене (катафалк? гроб? клетка?). В этом «выдвижном-передвижном» подъезде приживалки возят по сцене Графиню. В финале оперы в этот же «подъезд-катафалк» Лиза и Графиня заводят и увозят со сцены уже погибшего Германа. В сугубо реалистической трактовке постановки этот элемент выглядит, по меньшей мере, странно. Еще одно концептуальное противоречие постановки также связано с этим сценографическим объектом: после смерти Графини Герман спокойно и деловито «заметает следы» – прячет тело в шкаф-гроб, не забыв предварительно обыскать мертвое тело и забрать драгоценности. На фоне такого прагматизма полностью лишается смысла пятая картина (сцена в Казарме): что может испугать такого материалистически приземленного Германа? Какое видение? В реалистическую концепцию в принципе не вписывается появление призрака. Подобные нарушения логики действия свидетельствуют об искусственности постановочной концепции, которую насильно «вчитали» в классический текст, а также о небрежности и непоследовательности решения.

Также логически «провисает» решение третьей картины – сцены бала. Что это за «бумажный карнавал» посреди суровой российской действительности? Хор и артисты миманса из оберточной бумаги и скотча мастерят себе «наряды» для маскарада. Зачем? Что за праздник? Неважно. Есть режиссерская задумка, ее нужно реализовать, «втиснуть» в текст П. Чайковского. Интерпретация сцены бала дополнена провокационным (но вторичным) ходом: во время хора «Славься сим, Екатерина!» по сцене

на каблуках дефилирует стройная блондинка в красном нижнем белье (модель? стриптизерша как гвоздь программы?). Пьяные гости мероприятия воодушевленно приветствуют идол своего времени. Образы и символы понятны и наглядны, но совершенно расходятся с композиторским текстом.

Суммируя стилистические признаки данной постановки, отметим, что в некоторых эпизодах просматривается эстетика кино итальянского неореализма (особенно в 7 картине), но основной «посыл» смещен с жизнеутверждающих мотивов на депрессивное и негативное восприятие действительности. Оборотная сторона «культурной столицы» представлена в эстетике отечественного кино 90-х годов: «Бандитский Петербург», «Брат», «Небеса обетованные», «Интердевочка». Постановщики утрируют смыслы, стараются сделать их более яркими и выпуклыми, чтобы было доходчиво и понятно. Расходясь с композиторской концепцией, в постановке режиссеры представляют не бытовые эпизоды, отстраняющие развитие основного конфликта, но пародию, гротеск и эксцентрику, подчеркивающие абсурдность происходящего. Странный эстетический (антиэстетический) результат – оперная условность, переданная языком реализма – концепция рассказывает, объясняет, наглядно показывает жизнь без прикрас. Свою концепцию постановщики «отрабатывают» полностью, исчерпывают до дна, планомерно осуществляя в спектакле контрастное противопоставление великой музыки, высокой классики и «низовой» культуры, «чернухи», показывая в убогой обстановке убогих людишек с их убогими страстишками.

Мы склонны согласиться с современным исследователем проблем «посткультуры» Е. Шапинской, что, если «текст прошлого входит в культурное пространство и становится в нем востребованным, в нем есть то сочетание универсальности и хронотопоцентризма, которое заставляет культурных производителей обращаться к тому или иному тексту прошлого, а публику – смотреть, слушать, обсуждать очередную интерпретацию хорошо знакомой истории» [737, с. 159−168]. Казалось бы, в контексте современного художественного процесса именно психологический модус

оперы «Пиковая дама», сконцентрированный в музыкальной составляющей, пристальный авторский анализ внутреннего мира личности, показанного в развитии, – должен вызывать наибольший интерес. Однако при анализе ряда современных постановок произведения П. Чайковского обнаруживаются мотивы и интересы интерпретаторов, связанные, прежде всего, с выдвижением на первый план визуального и вербального компонентов синтетического текста.

Среди постановочных акцентов, вписывающихся в логику массовой культуры, отметим наиболее характерные. Это, во-первых, эстетизация зрелища, влекущая за собой декоративную избыточность и эклектичность сценографической «картинки». Во-вторых, неожиданные и эпатажные режиссерские «актуализации» действия, зачастую явно рассчитанные на скандальность. И, в-третьих, выраженный литературоцентризм постановок, когда в центре внимания интерпретатора оказывается вербальный текст оперного либретто или произведения классической литературы (имеются в виду разного рода «приближения» к литературному первоисточнику). Таким образом, реализуется присвоение классического оперного произведения современной массовой культурой.

В свою очередь, отчуждение и отторжение русской оперной классики в современной массовой культуре проявляется в отношении постановщиков к авторскому тексту. Во-первых, это искажение композиторской драматургической концепции, когда второстепенные сюжетные линии акцентируются, основные же, напротив, уводятся на задний план, при этом персонажам зачастую приписываются изначально не свойственные им характеристики. Во-вторых, сведение на второй план музыкальной составляющей синтетического текста, которая вольно или невольно подавляется активным визуальным рядом. В-третьих, искусственная «актуализация» действия, в ходе произвольной режиссерской интерпретации «сдвигающая» хронотоп произведения, почти всегда приводящая к полному отказу от сложившихся приемов постановки классической оперы,

привносящая в синтетический оперный текст художественно необоснованные и противоречащие музыкальной драматургии произведения изменения. Существенными последствиями нетрадиционных трактовок оперной классики становятся купюры в тексте, изменяющие временные пропорции и нарушающие авторскую музыкально-композиционную концепцию произведения. Несовпадение или противоречие замыслов дирижера и режиссера (скрупулезное прочтение музыкальной партитуры в аутентичной манере при радикальном постановочном решении) чаще является деструктивным фактором, разрушающим синтетический художественный образ. Таким образом, классика, как «падчерица» современной массовой культуры, безропотно и безотказно «работает» на создание массового продукта, кладя на алтарь его общественного признания и коммерческого успеха гармоничную форму, глубокое содержание и известное имя.

ГЛАВА III.
РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК БРЕНД МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: П. ЧАЙКОВСКИЙ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

3.1. Анахронистический дискурс русской классической оперы в пространстве массовой культуры[29]

Нынешнее состояние классической оперы, связанное с практикой так называемых «нетрадиционных» постановок, принято обозначать в терминах «современная оперная режиссура», «режиссерская опера». Причем, если первая формулировка чаще встречается в профессиональной риторике и используется для обозначения постмодернистской репрезентации оперы в современном театре, то второе словосочетание, актуализируясь в рекламе и анонсах спектаклей, в высказываниях массовой аудитории на веб-форумах (где оно обросло негативными коннотациями, проявляющимися, в частности, в распространенном сокращении «реж. опера», снижающем понятие едва ли не до уровня инвективы), прямо и явно тяготеет к сфере массовой культуры.

Обычно элементы массовой культуры проникают в текст классических произведений искусства в ходе их художественной интерпретации. Подобная тенденция отчетливо проявляется как в театральном искусстве в целом [401], так и в консервативном и элитарном музыкально-театральном жанре оперы в частности. В настоящее время процесс диффузии элементов массовой культуры в сферу репрезентации русской классической оперы все более интенсифицируется под воздействием феномена художественного творчества, получившего название «режиссерская опера». Именно поэтому «следы» влияния массовой культуры на синтетический текст классического оперного произведения становятся очевидными при изучении опыта его сценической интерпретации. Как известно, современная постановочная

[29] Густякова Д. Ю. Постановка классической оперы в контексте массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского и Д. Чернякова) // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 1. – Том I. – С. 239–243;

Густякова Д. Ю. Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – Том I. – С. 224–229.

практика («режиссерская опера») обычно предполагает существенную трансформацию композиторского замысла. Зачастую радикальные режиссерские интерпретации приводят не только к стилистическим, но и к жанровым метаморфозам классической оперы, которая в этом случае преобразуется в музыкально-драматическое произведение, существенно отличающееся от авторской концепции. Разнообразные фантазии на вольные темы, которые себе позволяют режиссеры в диапазоне репрезентации классической оперы, обычно ведут к множеству анахронизмов и эстетических парадоксов, проявляющихся в синтетическом оперном тесте и приводящих к существенной трансформации композиторского замысла.

Вышеизложенная ситуация наглядно проявляется в контексте репрезентации одной из популярнейших классических опер в мире и самой популярной русской классической оперы – «Евгений Онегин» П. Чайковского [151]. Постановочная судьба этой оперы в современной культурной ситуации является ярким примером бытования качественного, образцового, общепризнанного классического оперного текста в пространстве и в условиях массовой культуры. Парадоксально, но сам художественный текст этого классического произведения наделен свойствами, одновременно утверждающими непреходящее значение и художественную ценность «Евгения Онегина» и делающими эту оперу столь востребованной в отечественной и зарубежной массовой культуре. Сюжет – мелодраматический и в то же время реалистический, с ясными мотивами и логичными последствиями поступков героев. Как известно, П. Чайковский изначально упростил роман в стихах А. Пушкина: не претендуя на перенесение «энциклопедии русской жизни» в оперный жанр и свернув сюжет до «лирических сцен», композитор сосредоточил внимание лишь на душевном мире и личных судьбах пушкинских героев. Действие не перегружено сценическими эффектами, которые в опере практически отсутствуют, поэтому интерпретатор от массовой культуры может рассматривать данный классический текст как «чистый лист» и наполнять

его собственными смыслами. Вместе с тем действие оперы динамично и целеустремленно, конфликты яркие, понятные, волнующие, «доходящие до сердца», характеры главных героев – простые и искренние – переданы очень живо.

Музыка оперы, не лишенная иронии, элегическая и меланхолическая, насыщенная тоской по изысканности музыкального языка XVIII века, одновременно включающая в себя фольклорные краски (русский народный песенно-танцевальный колорит) и интонации салонных романсов, отсылающих к французской и итальянской музыкальной традиции XIX века, остается изящной, блестящей и легкой, состоящей из благозвучных мелодий, талантливо преподнесенных в свежей и лаконичной инструментовке. Музыкальная драматургия оперы «Евгений Онегин» основана на чередовании и переплетении монологов (признания, размышления) и диалогов (беседы, объяснения), в ней нет демонстративной «оперности» в смысле патетики и надрыва, нет масок и статики, речитативные реплики органично переходят в завершенные вокальные номера. Целостность музыкальной композиции придает система интонационных «арок», сформированных совокупностью лейттем и лейтмотивов, создающих комплекс музыкально-интонационных ассоциаций, облегчающих восприятие музыки и способствующих ее запоминанию. Как было подчеркнуто выше, все эти свойства и характеристики оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» парадоксальным образом, с одной стороны, обусловливают высокое качество классического текста и, с другой стороны, одновременно «работают» на популярность оперы в пространстве массовой культуры.

Обращаясь к самому понятию популярности, подчеркнем, что его можно трактовать двояко: во-первых, как общественное признание, известность, востребованность в своей области, во-вторых, как понятность, общедоступность, простоту представления какой-либо информации. Важно, что оба значения закрепляют данное понятие в сфере массовой культуры как одну из важнейших ее категорий. Если кратко охарактеризовать оперу

«Евгений Онегин» с точки зрения ее популярности в массовой культуре, то два вышеназванные толкования этого понятия, на наш взгляд, будут взаимодополняющими и неотъемлемыми друг от друга. Первое значение, связанное с общественным признанием, известностью и популярностью, на наш взгляд, может быть выражено термином «бренд», традиционно трактуемым как образ торговой марки, который в сознании потребителя выделяет какую-либо продукцию в ряду конкурентов. Опера «Евгений Онегин» в массовом сознании представлена в виде целостного информационно-имиджевого комплекса, содержащего понятия, суждения, ценностные характеристики, представления, ассоциации, чувства, настроения. Этот информационный комплекс, непосредственно связанный с конкретным феноменом культуры (в нашем случае художественной), становится его символическим воплощением, то есть брендом. Вторая сторона популярности оперы «Евгений Онегин» связана с феноменом «режиссерской оперы», зачастую приводящей к иллюстративности, упрощению, демократизации и массовизации (стандартизации и унификации) классического произведения.

Важная часть работы с брендом – это его продвижение. Мы уже упоминали о значении скандала для «раскрутки» оперного спектакля, остановимся на этом немного подробнее. Скандал «идеально» вписывается в контекст массовой культуры, по сути, выполняя рекламную функцию: в 2006 году на премьере оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (см. Приложение. Изображение 13) Г. Вишневская, не дождавшись антракта и хлопнув дверью, покинула зрительный зал Большого театра, позднее в письме генеральному директору Большого театра назвав происходящее на сцене «бесстыдством» [51]. Событие вызвало большой общественный резонанс, повлиявший на восприятие оперы «Евгений Онегин» в интерпретации Д. Чернякова. После скандала постановка пользовалась немалым успехом у европейской публики, и до сих пор несет отпечаток скандальности, а характеристика,

данная Г. Вишневской, цитировалась практически во всех публикациях, посвященных этому спектаклю. В одном из интервью режиссер спектакля прокомментировал эту ситуацию следующим образом: «…когда был шум вокруг “Онегина”, все переругались – это было хорошо, я был рад. Публика поляризовалась. Исконно оперный потребитель был смущен. Я до сих пор слышу голоса: “Как вы могли? Кто дал вам право грязными руками?!”» [163]. Тем самым Д. Черняков, по сути, подчеркнул свое желание (в полном соответствии с принципами существования массовой культуры) привлекать оперного «потребителя», провоцируя его, и, как следствие, обеспечить спектаклю аншлаги и стабильно высокие кассовые сборы.

Обращаясь к анализу процесса проникновения элементов массовой культуры в текст оперы П. Чайковского, следует подчеркнуть два важных момента. Во-первых, составляющие массовой культуры вводятся режиссером только в сюжетно-драматургический пласт оперы, при этом привычные музыкальный и вербальный слои не разрушаются (за исключением реплики Зарецкого в сцене дуэли: вместо фразы «Теперь сходитесь!» звучит «Теперь входите!»). Такая особенность постановки обусловила второй момент: в общепринятой искусствоведческой практике анализ оперной постановки начинается с изучения трактовки авторского (композиторского) текста, звучащей составляющей спектакля. Но «Евгения Онегина» Д. Чернякова, учитывая контекст массовой культуры, в который отчетливо и намеренно вписан спектакль, приходится анализировать, прежде всего, в аспекте визуального ряда постановки: оформление сцены, облик и поведение действующих лиц, то есть все, что связано с работой режиссера-сценографа. Одна из особенностей творчества Д. Чернякова – подкрепление нетрадиционной театральной трактовки классических оперных текстов собственной сценографией.

В исследуемой постановке «Евгения Онегина» сценография лаконична и статична. Уже с момента поднятия занавеса становится очевидным влияние кинематографа: крупные планы, попытка выстроить мизансцену по принципу

кинокадра. В течение всего действия в центре сцены, превращая ее пространство в одно условное жилое помещение, находится огромный стол, за которым сидят и едят многочисленные гости (хор и миманс), наблюдая за развитием драмы главных героев. В «деревенских» картинах оперы ощущение расслабленности и необязательности создают мужские пиджаки, развешанные на стульях. Такой постановочный прием вызывает ряд бытовых и художественных ассоциаций. В первую очередь тема контраста тягучей обыденности и вселенского трагизма лежит в русле чеховской традиции: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье, и разбиваются их жизни» [2, С. 520–521.]. Помимо этого, кадр со столом и стульями – это, с одной стороны, аллюзия на фильм Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972) с его постоянно обедающими благополучными представителями высшего общества и, с другой стороны, отсылка к комедии А. Грибоедова «Горе уму» в постановке В. Мейерхольда (1928), где передний план сцены также занимал стол. Из-за названного комплекса ассоциаций с тем, что уже делалось раньше, несмотря на нетрадиционное оформление сцены, невозможно утверждать, что сценография «Евгения Онегина» читается как оригинальное и драматургически обоснованное решение.

Сценографическое прочтение «деревенских» сцен спектакля отличается эклектичностью и некоторой, скорее непроизвольной, чем намеренной, небрежностью. Например, соседство в интерьере хрустальной люстры из множества фрагментов и бра офисного типа в виде матовых шариков либо обусловлено стремлением показать неухоженность деревенского быта, случайность деталей обстановки, либо является элементарной небрежностью сценографа (что вернее, так как все стулья одинаковые, значит, некое единство стиля Д. Черняковым предполагалось). Вызывают удивление фантастических габаритов окна, с которыми ничто в интерьере не соотносится – это окна усадьбы дворцового типа. Но по А. Пушкину (и П. Чайковскому) Дмитрий Ларин не был богат, и дом его

скромен и лишен фешенебельности. Чужеродно и эклектично выглядит шкафчик на заднем плане: интерьер русского деревенского дома обычно составлялся из того, что отслужило свой век в городских домах. И поэтому, опираясь на реалистическую традицию интерпретации пушкинского текста (и эпохи), трудно предположить, что вдруг здесь окажется этот английский шкафчик, напоминающий дорогую мебель фирмы Чиппендейл.

Эстетически не оправданная эклектика отличает и игру актеров. Профессиональному драматическому режиссеру Д. Чернякову приходится работать с оперными артистами, которых в первую очередь учили петь в опере, а не играть в драме. Скорее всего, это и обусловило сочетание психологически достаточно убедительных с точки зрения актерского мастерства эпизодов с шаблонными и заученными телодвижениями типа призывных и приглашающих жестов Лариной (М. Касрашвили), сложенных тыльными сторонами ладоней и прижатых к груди рук Ольги (М. Мамсирова). Татьяна (Т. Моногарова) сначала сидит за столом в позе едва ли не офисной секретарши, а затем укладывает голову на сгиб локтя. Все эти позы и жесты отсылают к современным мелодраматическим телевизионным сериалам. Онегин (М. Квечень) и Ленский (А. Дунаев) испытывают обычную трудность оперных певцов – заметно, что они не знают, куда деть руки. Указанные особенности сценического поведения актеров диктуют вывод о том, что изначально режиссер пытался уйти от известных оперных штампов, но не смог полностью изменить манеру поведения актеров, перенеся, таким образом, акцент на новации приемов, с помощью которых строятся мизансцены и создается своего рода сценический контрапункт, подчас существенно отличающийся от контрапункта музыкального. В постановке явно присутствует режиссерский диктат: актеры, привыкшие играть роль синхронно с музыкальным рядом, принуждены действовать в диссонанс с музыкальной драматургией оперы, поэтому можно утверждать, что эклектика здесь сформирована режиссером.

Более того, эклектика стала смыслообразующей особенностью спектакля: характерная черта визуального ряда этой постановки – реализация принципа анахронизма. Время действия спектакля абсолютно неопределимо, оно принципиально смещено (напомним о деталях сценографии, рассмотренных выше). По некоторым приметам угадывается XX век (электрические люстры и бра, публичное использование губной помады), но внешний вид персонажей (художник по костюмам М. Данилова) стилистически разнороден. Костюмы не корреспондируют с женскими прическами: небрежно сколотые волосы главной героини, локоны, накладные шиньоны, «бабетта» из 60-х годов, современные короткие стрижки, узлы и челочки. Женские костюмы не корреспондируют, в свою очередь, с мужскими, более консервативными и вневременными: Онегин во вновь ныне модном шейном платочке, Ленский в пиджаке поверх водолазки. При таком смешении разнородных признаков времени невозможно говорить об использовании в постановке приема «актуализации» (осовременивания, модернизации), а можно говорить именно об анахронизме – любом смещении во времени.

Исследуя особенности режиссерской интерпретации авторского (композиторского) замысла, можем констатировать существенные изменения трактовок образов главных героев. Хотя сам режиссер во многих интервью утверждает, что стремился быть созвучным П. Чайковскому, вряд ли этому соответствует тот масскультовский контекст, который присутствует в режиссерском прочтении персонажей А. Пушкина – П. Чайковского. В первую очередь это касается главной героини: Д. Черняков выводит на сцену не просто скромную (провинциальную), но аутичную Татьяну. Аутизм – диагноз, модный и широко эксплуатируемый в массовой культуре последних десятилетий XX века. Здесь в первую очередь возникают ассоциации с главным героем фильма «Человек дождя» (режиссер Б. Левинсон, 1988) в исполнении Д. Хоффмана: та же интроверсия, избегание визуального контакта. В спектакле Татьяна – это женская ипостась «человека дождя», она

ходит по сцене лицом к окнам, спиной к людям, то цепенеет, то впадает в истерику. Грязно-кремовые краски первых картин спектакля работают на создание ощущения не столько усадьбы, сколько больничной палаты, и блеклая одежда Татьяны напоминает больничную униформу.

Симптоматична мизансцена дуэта «Слыхали ль вы…»: Татьяна, лицом к гостям, спиной к зрителям, в закрытой позе (руки на замок сзади, ноги скрещены), своего рода аутичный ребенок, выставленный нечуткими родителями напоказ. В столичных картинах показан новый вариант того же болезненного состояния: раньше Татьяна, испытывая страх перед миром, была погружена в себя, теперь же она, неглупая и хорошо воспитанная, лишь надела другую маску, мило улыбается гостям, но все также отключена от внешнего мира. Следует подчеркнуть, что образ главной героини и в музыкальной составляющей оперы существует в эмоциональном контрапункте со всеми другими персонажами: ее интонации, чуждые остальным героям, были задуманы самим П. Чайковским. Но режиссер, оттолкнувшись от авторского текста, идет дальше, последовательно воплощая представление о безумной Татьяне. В гиперболизации и огрублении (спрямлении) авторского замысла опять же читается влияние массовой культуры.

Решение Онегина в целом представляется неоригинальным. Общеизвестно, что композитор создавал оперу о Татьяне Лариной, однако попытка трактовать образ Онегина в традиционном ключе, как «лишнего человека», во-первых, основана на стереотипе, которого уже давно стараются избегать современные постановщики, и, во-вторых, выражается только во внешних эффектах: его поведение, подчеркнуто независимое у Лариных и растерянное у Греминых, его костюм, черный среди светлых, либо китчевый золотой пиджак среди черных смокингов. Поэтому Онегин, по сути, становится персонажем «не из той оперы», что усугубляется его неудачной попыткой застрелиться, превращающей развязку драмы

в пародию либо на смерть Ленского, либо на традиционный оперный финал с трагической гибелью главного героя.

В попытке уйти от привычной интерпретации Ленского как трагически-возвышенного бледного юноши с горящим взором Д. Черняков фактически эксплуатирует другой трюизм, формируя образ «маленького человека», что ни А. Пушкин, ни П. Чайковский не предполагали. В спектакле Ленский не просто смешон и наивен в глазах обывателей, он глуп и нелеп в понимании режиссера, значит, и зрителей: в колпаке и на четвереньках исполняет переданные ему по режиссерской воле куплеты Трике, выставляя себя перед обществом в роли шута. Такой трактовке соответствует следующая, почти пародийная мизансцена: Ленский громко, публично объясняется в любви («Я люблю вас, Ольга») – Ольга заливается смехом, слушая его признание, а гости едят, наблюдая за ними. Абсурдность и бессмысленность происходящего на сцене подчеркивается стремлением к демонстративной публичности личных высказываний: так, например, уединение Ленского не предполагается даже перед сценой дуэли, а окружающая бытовая, повседневная суета домочадцев, гостей и прислуги простодушно и прямолинейно подчеркивает его внутреннее одиночество.

В образе потешающейся над героем толпы можно увидеть реминисценцию комедии А. Грибоедова «Горе от ума». Вследствие того, что Д. Черняков принес эту формулу в другое произведение, напрашивается вывод: режиссер, пытаясь уйти от оперных стандартов, по сути, совершает действия в логике массовой культуры, погружаясь в эксплуатируемые и упрощенные ею штампы, известные и потому уже заурядные. Почему-то толпа жестоко потешается над влюбленным поэтом Ленским, а не над Онегиным, который и есть «опаснейший чудак», «фармазон» и «сумасброд». В новаторской интерпретации более органичным смотрелось бы иное решение Онегина, этот образ должен был звучать в консонансе с Татьяной – странным, сильным в своей странности: она – отстраненная, бледная,

болезненная, сумасшедшая, «чужая девочка в родной семье»; он – гениально-парадоксальный, отдельный, непонятный, живущий в своем темпоритме.

Анализ визуального пласта спектакля имеет следствием еще один аргумент в пользу признания того, что в «классическом» спектакле осуществлен дискурс массовой культуры: в данной постановке обнаруживаются явные признаки своего рода культурного билингвизма или бикультурности. Бикультурность «Евгения Онегина» Д. Чернякова обусловлена привнесением в русскую оперу клише европейской культуры посредством западного кинематографа: помимо вышеупомянутых фильмов Л. Бунюэля и Б. Левинсона, в постановке присутствуют реминисценции, отсылающие к британской экранизации режиссером М. Файнс (1999) романа А. Пушкина «Евгений Онегин». Однако вышеуказанные аллюзии вряд ли являются свидетельством попытки режиссера взглянуть на Россию с точки зрения западной культуры и, скорее всего, призваны облегчить процесс восприятия России представителями западной культуры. В постановке Д. Чернякова Россия А. Пушкина и П. Чайковского превратилась в стереотипное изображение какой-то восточноевропейской провинции. С точки зрения контекста массовой культуры эта ситуация логична и объяснима: описание русского помещичьего быта будет менее понятным и привлекательным для европейского зрителя, поэтому режиссер создает быт «вообще», буржуазный, бюргерский, в котором отсутствие крестьян, например, закономерно и объяснимо: если в русской опере П. Чайковского крестьяне – органичная и необходимая составляющая провинциальной (помещичьей) повседневности, то в постановке Д. Чернякова, ориентированной на усредненное космополитическое восприятие, крестьяне – лишняя и неуместная деталь.

В нашем исследовании не ставилась специальная задача последовательного сравнения визуального и звукового пластов спектакля, но, исследуя оперную постановку, невозможно избежать разговора о музыке. Музыкальной тканью обусловлен естественный консерватизм оперы вообще.

Сам режиссер-постановщик, хотя и не подчеркивая факт, что в опере именно музыка выступает основной движущей силой драмы, отмечает, что система ограничений в этом театральном жанре жесткая: «Ты не распоряжаешься временем по своему усмотрению – оно уже зафиксировано. Эмоции все прописаны» [163]. Попутно отметим, что восприятие творцом «эмоций» как a priori «прописанной» системы – явственный и характерный признак массовой культуры.

Д. Черняков поставил драматический спектакль, в котором музыка и пение, так сказать, не очень мешают восприятию. Не подвергнув сокращениям звуковой ряд оперы, режиссер наполнил визуальный ряд спектакля собственными смыслами, добавив, по сути, контрапункт к авторскому (композиторскому) тексту. Зритель в ситуации одновременного сценического существования двух отдельных, не накладывающихся друг на друга, логических рядов поставлен перед выбором: либо, закрыв глаза, слушать музыку, либо забыть о ней, потому что все происходящее на сцене отвлекает, звуковой ряд засорен не предусмотренными композитором выкриками и звоном столовых приборов, визуальный – обилием действующих лиц и постоянной суетой на сцене. Театральная публика, скорее всего, выберет визуальный ряд, тогда музыка не просто уходит на задний план, она девальвируется, ей отводится по законам массовой культуры роль трека, то есть фона, музыкального сопровождения, имеющего лишь прикладное значение. Музыке П. Чайковского в постановке Д. Чернякова просто разрешили звучать, превратив ее в служебный, функциональный, второстепенный фрагмент текста.

Наконец, как особенность данной постановки следует отметить присутствие в ней сценических приемов, непосредственно заимствованных из жанров массовой культуры. В первую очередь заметно стремление Д. Чернякова построить эффектное сценическое действие, то, что в сфере массовой культуры принято называть «шоу». Зрелищность достигается, например, мозаичным заполнением сцены характерными персонажами,

скорее всего, чтобы публика не утомилась от однообразной картинки. Активно действующий миманс превращает необязательную беседу, интимное напевание за работой в квартете «Они поют, и я певала» в публичное представление перед гостями, сцену дуэли – в сюрреалистическое перебрасывание «чеховским» ружьем, которое «должно выстрелить» в комнате, полной народу, а приватное признание Гремина «Любви все возрасты покорны» – в пародию на застольное выступление политического функционера.

Характерно с точки зрения влияния массовой культуры, объяснимо и показательно привнесение в сюжетно-драматический пласт оперы мистической линии: няня (Э. Саркисян) ведет себя как сомнамбула; всеобщий испуг и паника перед первым появлением Ленского и Онегина прямолинейно выражают мистическое предчувствие трагических последствий знакомства главных героев; хор «Девицы-красавицы», исполняемый домашней челядью женского пола, смеющиеся горничные и кухарки, неожиданно возникая в комнате то тут, то там, реально или в ее воображении, издеваются над сходящей с ума барышней Лариной. Д. Черняков пользуется и таким приемом массовой культуры, как гэг: режиссер «роняет» на пол Ларину – грузную немолодую женщину, «ставит» на стул Татьяну в обнимку с подарком Онегина, «пачкает» тортом лицо Ленского, под торжественный полонез смешно «опрокидывает» споткнувшегося Онегина. Посредством гэгов создается эффект пародийности и даже клоунады, хотя бурлеск в лирической опере выглядит неорганично. Подобные приемы пробуждают низменные чувства публики, как бы призывая поиздеваться, поглумиться над элитарными условностями монументального жанра.

Представляется, что Д. Черняков не имел в виду авторский замысел, в силу которого П. Чайковский в этой опере опередил свое время и «спустил» оперу со всех имевшихся на тот момент котурнов, создав в музыке поток ненавязчиво идущей обыденной жизни. С одной стороны, композитор

мастерски точно и уместно использовал в тексте интонационные оперные клише, но, с другой стороны, он работал как гениальный симфонист, наделенный тонким психологическим чутьем, музыкально озвучив всю палитру настроений и переживаний героев лирических сцен. Оперному режиссеру, цель которого – воплощение авторского текста на сцене, а не просто создание коммерчески успешного проекта, достаточно было профессионально прочесть партитуру, вникнуть в смыслы мелодики, фактуры, динамики, темпоритма, тембров, чтобы понять, услышать композитора-новатора и донести до зрителя его произведение.

Резюмируя вышесказанное, можно утверждать, что контекст массовой культуры в данной оперной постановке проявляется, во-первых, в наполнении всех уровней визуального пласта постановки эклектичным сочетанием узнаваемых культурных формул и моделей; во-вторых, в низведении музыкальной составляющей оперы до уровня трека; в-третьих, в прямой эксплуатации приемов массовой культуры; в-четвертых, в стремлении создать коммерческий продукт, привлекательный для максимально широкой целевой аудитории. Таким образом, анахронистический дискурс оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» проявляется через привнесенные режиссером Д. Черняковым в спектакль психоаналитические игры, современные костюмы, эклектичную сценографию и другие интерпретационные нововведения. Проделанные «актуализации» классического сюжета произвели сдвиг во времени по отношению к исходному материалу, внесли эстетический диссонанс и ввели русскую классическую оперу в пространство массовой культуры.

Противоречивый дискурс характеризует парадокс бытия оперы в пространстве современной культуры, когда классические произведения элитарного жанра, претерпевая метаморфозы под воздействием постмодернистской режиссуры, зачастую низводятся до уровня масскультовского продукта. Показательно, что данная тенденция в первую очередь затрагивает произведения, имеющие статус шедевров

художественной культуры, сдвигая на маргинальный уровень такие характеристики их самоценности, как подлинность, уникальность, оригинальность, аутентичность, признанность. Здесь важно подчеркнуть еще один парадокс, связанный с репрезентацией классической оперы в современном театре. Основные интерпретационные изменения затрагивают преимущественно визуальную сторону оперного спектакля, при этом композиторский текст партитуры остается совсем (или почти) неприкосновенным, таким образом, художественный результат лишается эстетического единства и расслаивается на инновационную режиссерскую составляющую и традиционную, порой аутентичную, дирижерско-исполнительскую трактовку.

Рассмотрим еще одну интерпретационную модель оперы П. Чайковского, специфика которой так же, как и постановка Д. Чернякова, обусловлена анахронистическим дискурсом – «Евгений Онегин» в сценической версии режиссера С. Херхайма, Нидерландская опера, Амстердам, 2011, дирижер М. Янсонс (см. Приложение. Изображение 14). Данная постановка была выбрана нами как воплощение концептуального решения: «актуализация» и «историзация» действия, которые проявляются в форме анахронизма.

Хотя понятие «анахронизм» фиксирует любое хронологическое нарушение, но более распространенным является переносное значение данного термина – включение в поздний контекст чего-либо несвоевременного, устаревшего. Применительно к сфере современной оперной режиссуры представляется более адекватным понимание анахронизма, приближенное по значению к термину «гиперманьеризм» – так принято обозначать постмодернистское течение, в основе которого лежит современная авторская интерпретация стилей, направлений, произведений искусства прошлого. Таким образом, в нашем исследовании термин «анахронизм» понимается как принцип репрезентации текста классического оперного произведения, предполагающий намеренную и существенную

трансформацию хронологической логики и контекста развития сюжета, в том числе, связанную с «актуализацией» и «историзацией» действия.

Норвежец С. Херхайм – весьма востребованный европейский оперный режиссер, известный своими провокативными зрелищно-избыточными репрезентациями классики. «Евгений Онегин» – это первая работа режиссера с русской оперной классикой в русле особого интерпретационного подхода. За основу своего «трехмерного подхода» С. Херхайм берет три механизма «проработки» базового материала, суть которых, ссылаясь на рассуждения самого режиссера, сформулировал критик Б. Боон: первый – «выявление и отражение в сценическом движении того эмоционального зазора, который возникает на стыке воздействия на нас музыки и слова <…> смысл, рождающийся в нашем сознании в зоне «вакуума чистого восприятия»; второй – «освобождение внутренней динамики самого произведения, заключенной в партитуре и часто скрывающейся за композиционной фактурой либретто <…> именно музыка, а не сюжет является основной ценностью дошедших до нас оперных шедевров»; третий – «история самих интерпретаций <…> “Я стараюсь визуально интегрировать тот спектр ожиданий по адресу конкретной оперы, укоренившихся в её сценической традиции или чьем-либо персональном восприятии, в мою собственную работу”» [86].

Важно отметить, что сам режиссер отрицает существование как «традиционной», так и «современной» режиссуры. Оперный критик А. Курмачев транслирует мнение С. Херхайма об этой проблеме: «Абсолютно любая современная постановка классики – это постановка наших дней, отражающая наш современный субъективный взгляд на события прошлого. Мы не знаем, как звучали тогда голоса, как двигались люди, как именно они выражали свои мысли и даже как держали чашку чая. В такой ситуации любая «аутентичность» не менее субъективна, чем любая модернизация… Скорее даже модернизация более честна, ибо то, что «традиционные» постановки выдают за аутентичность, – откровенная ложь,

более или менее отвечающая усредненным представлениям публики о той эпохе, о которой идёт речь в либретто и о которой практически никогда ничего мы не слышим в самой музыке» [86]. Таким образом, можно утверждать, что режиссер не признает существование беньяминовской «ауры» произведения искусства как его аутентичности и уникальности существования во времени и пространстве [220] и изначально относится к оперной классике как своего рода анахронизму. Поэтому закономерно, что преобладающим принципом его работы с оперой П. Чайковского «Евгений Онегин» становится «актуализация» действия, обусловливающая наличие в постановке значительного анахронистического комплекса.

Анахронистический принцип в анализируемой постановке реализуется на двух уровнях. В основе первого уровня – сюжетного или субъективного – лежит противопоставление пространств памяти (было) и действительности (есть) через призму восприятия главных героев Татьяны и Онегина. Второй уровень – исторический или объективный – представляет собой «энциклопедию русской жизни» от С. Херхайма, своего рода режиссерский дайджест событий российской истории XIX–XX веков, наполненный предсказуемыми и легко считываемыми массовым зрителем символами и приметами времени.

Сюжетный (субъективный) анахронизм связан с трансформацией авторской фабулы и изменением хронотопа произведения. Организуя композицию спектакля, режиссер использует прием ретроспекции: «деревенских» сцен как таковых в постановке нет, а все события, происходившие в доме Лариных, даны в воспоминаниях Онегина и Татьяны, спустя годы случайно встретившихся на столичном балу. Таким образом, сценическое время сворачивается до одного вечера, и зрители наблюдают за развитием событий как бы в реальном времени.

Режиссер «актуализирует» действие, перенося его в универсально-узнаваемую «матрицу», которую условно можно обозначить как «современность». В постановке в русле стереотипных представлений о шике

и роскоши великосветского (или нуворишского) приема изображен столичный бал в доме Греминых с блестящим (в прямом и переносном смысле) бомондом, суровыми секьюрити, дорогим костюмированным шоу, слугами в ливреях и париках в стиле XVIII века. И если сценически-обыгранная увертюра уже стала «общим местом» современных оперных постановок, то в спектакле С. Херхайма действие начинается еще до музыкального вступления: на фоне звуков настраивающихся оркестровых инструментов происходит своего рода перформанс – из дверей лифтов выходят гости, мужчины в смокингах, дамы в нарядах «Haute couture», они приветствуют друг друга, отмечаются в списке приглашенных, пробуют аперитив.

Вместо оркестрового вступления, основанного на теме Татьяны и выполняющего в музыкальной драматургии оперы функцию образной характеристики главной героини, намного опережая события композиторского текста и предопределяя анахронистическую парадигму режиссерской концепции, звучит экосез из VI картины. Под звуки экосеза на сцене появляется странный, одинокий, потерянный неврастеничный человек – это Онегин (Б. Сковхус), – который здесь явно чужой, другие гости смотрят на него с недоумением, сторонятся. И только теперь звучит оркестровое вступление, меняющее в анализируемой режиссерской интерпретации свою функциональную нагрузку и характеризующее уже не Татьяну, а Онегина. Как известно, П. Чайковский, интерпретируя в опере сюжет романа А. Пушкина, акцентировал внимание на главной героине. Но в своей постановке С. Херхайм, очевидно следуя за литературным первоисточником, уделяет внимание главному герою в большей степени, чем это было задумано композитором. В результате режиссерской интерпретации происходит смещение образных планов произведения и наслоение их друг на друга: равнодушно-холодный, морализирующий Онегин первых – «деревенских» – картин оперы характеризуется нежной и теплой музыкальной темой сентиментально-мечтательной Татьяны.

Далее С. Херхайм предлагает зрителю эффектный интерпретационный ход: ближе к окончанию оркестрового вступления на сцене появляется супружеская чета Греминых – хозяйка приема Татьяна (К. Стоянова) выходит к гостям под руку с князем (М. Петренко). Это решение, во-первых, наглядно иллюстрирует концепцию спектакля массовой аудитории, принадлежащей любой национальной культуре, во-вторых, интригует зрителя пикантными мелодраматическими подробностями, потенциально присутствующими в нем: солидная светская дама, княгиня Гремина, и Онегин, представленный здесь как persona non grata, встречаются взглядами, их охватывают воспоминания о былом, и все дальнейшее действие происходит как странное и парадоксальное совмещение прошлого и настоящего. Подчеркнем, что такая интерпретация сюжетной завязки хотя и противоречит композиторской концепции оперы, но вполне рационально вписывается в анахронистическую концепцию спектакля, сформированную режиссером.

Сценография спектакля (сценограф Ф. Фюрхофер) – конструктивная, условная, многофункциональная – до конца спектакля остается почти неизменной, лишь дополняясь путем чистых перемен некоторыми деталями. Основа сценографического решения – просторный холл с малахитовыми стенами, раздвижными дверями красного дерева, мраморным полом и огромным стеклянно-зеркальным кубом-павильоном, на две ступени возвышающимся над сценой, внешние грани которого трансформируются в вертикальные плоскости, расположенные крест накрест и вращающиеся наподобие огромных дверей. В зависимости от действия спектакля стеклянный павильон условно обозначает различные сюжетные «локусы»: «столичный» – зимний сад, лобби бар, сценическая площадка для шоу; «деревенский» – дом Лариных, спальня Татьяны, место дуэли.

Пространство памяти персонажей («деревенские» события) и пространство сформированной режиссером сюжетной действительности («столичные» события) также условно, но наглядно для зрителей разделяется

визуальными сценографическими приемами – либо раздвижными стеклянными панелями, либо однозначно трактуемым делением сцены на право (настоящее) и лево (прошлое), причем в обоих хронотопах действие развивается параллельно. Например, хор «Болят мои скоры ноженьки»: в пространстве памяти – приблизительно стилизованные пейзане «а-ля рюсс», пришедшие к Лариной на праздник первого снопа; в пространстве действительности – светский бомонд, приветствующий чету Греминых. Хор «Уж как по мосту, мосточку» в сфере настоящего представлен как концертное выступление народного ансамбля, в усредненно-славянских лубочных костюмах выстроившегося на «малой сцене» стеклянного павильона. Этот же музыкальный номер в сфере прошлого репрезентируется как русская пляска «двойников» главных героев (Онегина, Татьяны, Ленского, Ольги). Также отчетливо представлены перемещения Татьяны и Онегина из одного пространства в другое: пересечение границ условных сценических областей «нынешнее» – «минувшее», переодевание в стилизованные «под старину» костюмы, появление «двойников» из прошлого, взаимодействие с персонажами из «деревенских» картин оперы.

Анахронистическое концептуальное решение повлекло за собой и жанровую трансформацию оперы: «лирические сцены» переведены в русло психологической драмы. Режиссер, как уже говорилось, смещает сюжетные акценты с Татьяны на Онегина, делая его главным героем, обращая внимание зрителя на динамику его психологических состояний, приближая решение этого образа, скорее, к характеру Германа из «Пиковой дамы» П. Чайковского. В этой связи следует подчеркнуть, что С. Херхайм, опираясь на масскультовские приемы, делает Онегина более понятным для европейской публики. Так, режиссер довольно прямолинейно «играет на контрасте»: высокий и мощный «викинг» – датчанин Б. Сковхус – с нордическими чертами лица, словно высеченными из камня, всей своей внешностью внушающий уверенность в его здоровой и незыблемой мужественности, пытается воплотить сконструированный режиссером образ

чувствительного, легкоранимого героя, страдающего во власти собственных душевных порывов, болезненно переживающего настоящее и мучительно терзаемого воспоминаниями о прошлом. В ходе прямой трансляции данной постановки из Нидерландской оперы (телеканал Mezzo, 23.06.2011), исполнители главных ролей и создатели спектакля комментировали некоторые аспекты его концептуального решения. Так, объяснение Б. Сковхусом режиссерской трактовки своего персонажа, очевидно, базируется на идее поиска амстердамским Онегиным собственной идентичности – его аффектации и почти болезненная эмоциональная лабильность обусловлены неспособностью к собственным эмоциональным переживаниям. Именно эта «бесчувственность» побуждает героя пытаться понять и «присвоить» душевные порывы других персонажей, и именно поэтому режиссер вводит Онегина в сцену письма Татьяны, заставляет следовать тенью за Ленским (А. Дунаев) во время его арии «Куда, куда вы удалились». В таком концептуальном решении также прослеживаются «следы» массовой культуры: проблема культурной идентичности и кризис самоидентификации личности – довольно популярная тема в европейской художественной практике, начиная с рубежа XIX–XX веков и до настоящего времени, потому образ Онегина, находящийся в русле этого «мейнстрима», становится ближе и доступней амстердамской публике.

Специфика режиссерской концепции также обнаруживается в оригинальной, даже радикальной, репрезентации второй картины оперы (сцена письма Татьяны): у С. Херхайма данный эпизод трактован в анахронистическом ключе как сцена письма Онегина Татьяне. Музыкальная партия Татьяны сохранена в первоначальном виде, но в интерпретации режиссера Татьяна поет не от своего имени, а передает (озвучивает) мысли и чувства Онегина.

В сцене первого объяснения с Онегиным – третья картина – Татьяна как бы «раздваивается» на девушку (молодая артистка миманса) и женщину (К. Стоянова), причем старшая (поющая) ипостась героини, наблюдая со

стороны, сочувствуя и сопереживая, не только комментирует происходящие события, но и пытается воздействовать на ситуацию, направляя юную Татьяну к Онегину. Описанный прием, во-первых, вырастает из общей анахронистической парадигмы постановки и, во-вторых, делает доступными для понимания зрителей новые смыслы, которые режиссер вводит в классический оперный текст.

В масскультовский контекст вписывается и вторичность решения некоторых фрагментов спектакля С. Херхайма, например, прослеживаются реминисценции известной постановки оперы «Евгений Онегин» режиссером Д. Черняковым (Москва, 2006). Так, реплику «О! Как мне тяжело! Опять Онегин…» Татьяна у С. Херхайма также адресует Гремину. В обеих постановках Гремин, который, по всей видимости, в курсе событий, произошедших в усадьбе Лариных, а также переживаний своей супруги по поводу новой встречи с Онегиным, и санкционирует «психотерапевтический» разговор Татьяны с Онегиным, и приходит в конце объяснения, чтобы увести её. В обеих трактовках главный герой делает вид, что хочет застрелиться. Но есть и важное отличие, обусловленное, скорее всего, масскультовской тенденцией к наглядной иллюстрации текста, – в финале спектакля С. Херхайма герой в прямом смысле опозорен: гости, с любопытством наблюдавшие за развитием «шоу», смеются над безуспешными попытками Онегина выстрелить в свое отражение из незаряженного пистолета, который дал ему Гремин, незаметно для персонажа и демонстративно для зала вынув из него патроны.

Таким образом, можно утверждать, что режиссер на уровне сюжета реализует принцип анахронизма вполне буквально – посредством перекомпоновки событий оперы, изменения их хронологической последовательности, смещения причинно-следственных связей. Аутентичная композиция классического произведения искажается, деформируется, вследствие чего авторская логика повествования подменяется последовательностью развития изображаемых явлений на основе

закономерностей, усматриваемых режиссером. Хронологическая полиритмия влечет за собой и усиливает смысловые диссонансы, связанные с расхождением музыкального композиторского текста классической оперы и визуальной режиссерской составляющей постановки.

«Прошлое служит лишь отдельным индивидам, тогда как история, по-видимому, служит многим» [501], вот и С. Херхайм не ограничивается в своей постановке сюжетным (субъективным) уровнем реализации анахронистического принципа, связанного с трактовкой индивидуальных характеристик персонажей и психологической рефлексией над их личным прошлым. Уводя сюжет интерпретируемой оперы за пределы фабулы произведения, режиссер вводит в классический текст П. Чайковского второй анахронистический план, создающий художественные обобщения нового уровня, – С. Херхайм, как уже упоминалось, обращается к интерпретации истории России периода XIX–XXI веков. Именно этот уровень реализации анахронистического принципа условно можно обозначить как исторический (объективный) анахронизм. Исторические анахронизмы формируются режиссером на основе массовых сцен оперы (например, выше речь шла о трактовке «крестьянского» эпизода I картины), но наиболее ярко они представлены в сценах балов: «деревенского» у Лариных (IV картина) и «столичного» у Греминых (VI картина).

Медведь – как сновидение Татьяны и как воплощение известного клише, вечный знак и неизменный символ России в западной массовой культуре – в постановке С. Херхайма является своеобразным «распорядителем» обоих балов. Этот персонаж волне логично вписывается в анахронистическую парадигму спектакля: «вневременной» медведь – это своего рода масскультурная универсалия, собирательный образ всего «русского». Он открывает бал в доме Лариных, по «мановению» его лап раздвигаются стеклянные панели пространства «былого», медведь забавно пляшет под музыку, имитируя движения в стиле «диско». Звучит вальс, и появляются тяжеловато вальсирующие пары в одинаковых туалетах,

стилизованных в духе первой половины XIX века (очевидная реминисценция балов из экранизаций романов Л. Толстого «Война и мир»). Во главе танцующих идет галантно-жеманный, напудренный и напомаженный Трике в гротескном наряде а-ля XVIII век – вышитый шелковый жюстокор, кружевные манжеты и жабо, кюлоты с белыми чулками, огромный парик. Остальные гости одеты вразнобой – в костюмы, напоминающие, скорее, моду конца XIX – начала XX века, хотя при этом неоднородно-эклектичные и приблизительные. Например, на мужчинах можно видеть неточную стилизацию формы гусар времен Александра I, офицерской формы армии и флота времен Александра II и Александра III.

На уровне сюжета действие спектакля развивается по привычному для зрителей композиторскому сценарию: сплетни гостей, скука и раздражение Онегина, флирт с Ольгой (Е. Максимова), возмущение Ленского, ссора и вызов на дуэль. Но режиссер добавляет сюда исторический фон, который, по-видимому, его интересует больше, чем личные драмы героев. На сцене появляются символы грядущих перемен – красная книжка Татьяны, попадая в руки «революционного радикала» Ленского (или Ленина?), превращается в знак идеологического экстремизма, над сценой настоящим огнем горит пятиконечная звезда, поджигая парик Трике. Наконец, крушение иллюзий Ленского совпадает с крушением царской России – в финале IV картины на сцену врываются большевики, которые окружают, расстреливают и закалывают штыками представителей «старого режима».

Сцена дуэли (V картина), по-видимому, сопоставляется режиссером с историческим периодом красного террора, коллективизации, концлагерей. На голове Ленского чуть ли не ленинская кепка, он даже на какой-то момент встает в узнаваемую позу с заложенными за вырезы жилетки большими пальцами рук. У секунданта Ленского – Зарецкого – поверх красноармейской шинели надета портупея с кобурой, при этом на голове – мягкая фуражка-шестиклинка польского или литовского полицейского. Ленский исполняет свою арию, склоняясь над искореженной металлической звездой, на фоне

понуро бредущих крестьян, вероятно, «сгоняемых» в колхозы, а также политзаключенных и охраняющих их вооруженных военных в форме, напоминающей красноармейскую времен гражданской войны.

Великосветский «столичный» бал VI картины открывает фееричный шоу-парад легко узнаваемых (и для русского, и для европейца) образов советского и постсоветского «мифа». Под торжественные звуки полонеза перед изумленной публикой проходят: советские физкультурники и гимнастки с надписями «СССР» на груди, артисты танцевальных и хоровых коллективов в русских народных костюмах, какие-то «пожилые» комсомольцы, рабочие и крестьяне, солдаты и матросы, космонавты с орденами и медалями прямо на скафандрах, патриарх в митре и император в короне шествуют парой в роскошных облачениях, попы с крестами в рясах, советский цирк, советский балет, представленный классическим па-де-труа – Одетта, Одиллия, Зигфрид. Этот пестрый маскарад смешивается с одинаковыми бальными парами из IV картины. И снова нелепо-карикатурный медведь правит бал в этом странном паноптикуме. Отметим, что здесь С. Херхайм не новатор: парадоксы и гротеск эпатажно-экстравагантного решения классической оперы, вызывающие у публики «удивление и любопытство», – это прямые реминисценции эффекта «очуждения» Б. Брехта и приема «остранения» В. Шкловского, в соответствии с которыми, чтобы вывести аудиторию из состояния «автоматизма восприятия», описание привычного, знакомого, «нормального» предмета или явления осуществляется странным, непривычным, парадоксальным способом.

С. Херхайм, воспроизводя и пародируя масскультовские «бренды», связанные в сознании западного человека с Россией, с Советским Союзом, создает «попурри», способное впечатлить массового зрителя, и «склеивает» из банальных клише коллаж под названием «русская культура глазами европейца». В этой связи к анализируемой работе С. Херхайма может быть справедливо отнесен тезис Е. Шапинской о том, что в постмодернистской

культуре «на место напряженного чувства прошлого, свойственного модернизму, приходит утрата чувства истории как памяти, и возникают суррогаты темпорального [строя], выражающиеся в ретростилях и образах», а режиссеры-постмодернисты «играют» этими образами, «выражая, с одной стороны, крайний субъективизм, с другой – явно делая ставку на коммерческий успех» [739, с. 221].

Анализируемая постановка есть, по сути, перевод русской классики на язык другой национальной культуры. Режиссер С. Херхайм, обращаясь к полилингвизму как одному из ключевых свойств массовой культуры, предлагает простые, лежащие на поверхности, соответствующие ожиданиям, доступные и понятные амстердамской или любой другой европейской публике смыслы. Именно поэтому в данной оперной постановке анахронизм проявляется, во-первых, как интерпретация классического сюжета и исторического прошлого, во-вторых, как их репрезентация по законам массовой культуры. Причем, если для русской публики и история России, и опера «Евгений Онегин» – это неотъемлемая часть культурной идентичности, основа «укорененности» в надежном и узнаваемом прошлом; западную публику опера П. Чайковского, скорее всего, привлекает своей известностью, сюжет притягивает энигматичной «русскостью» и классическим пушкинским дискурсом, музыка очаровывает красотой привычного европейского мелодизма, а интерпретация русской истории, предлагаемая С. Херхаймом, интригует, вызывает интерес и любопытство, поддерживает миф о «загадочности» России, удовлетворяет стремление к экзотике.

Таким образом, можно утверждать, что принцип анахронизма, реализуемый режиссером в данной постановке, выступает механизмом, позволяющим выстроить диалог, решить проблему перевода, перекодирования и адаптации языка классического текста русской культуры к восприятию представителями западной культуры. Но классическая музыка – это «лингва франка», это общий язык, она понятна и не требует

перевода, а произведение искусства, по определению, является пространством интерсубъективности, полем реализации межсубъектного взаимодействия. Поэтому классическая опера в контексте диалога культур – это квазисубъект, являющийся одновременно поводом и темой, собеседником и оппонентом, средством и пространством общения; квазисубъект, который должен сохранить свою субъектную самостоятельность и быть понятым, не подвергаясь переводу на другие языки.

3.2. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры[30]

Массовая культура интенсивно «включает» русскую оперную классику в поле своего функционирования. Характерно, что русская классическая опера часто становится предметом интереса не только отечественного, но и западного оперного театра. Подчеркнем, что и в этом случае при анализе оперных постановок, осуществляемых в современном театре, масскультовский контекст становится очевидным. Исторически сложилось, что зарубежный театр чаще обращается не к сказочным, эпическим или историческим русским операм, которые, казалось бы, должны привлекать очевидной экзотикой, этническим и культурным колоритом, а к лирико-психологической линии русской оперы: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Игрок» С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Вероятно, данную закономерность можно объяснить тем, что в лирико-психологической опере на первый план выводятся общечеловеческие чувства, эмоции, страсти, следовательно, эти произведения более понятны и доступны восприятию западной публики.

Американский оперный театр также не обходит вниманием русскую классику, в частности, традиционно включает в репертуар оперное наследие

[30] Густякова Д. Ю. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – Том I. – С. 255–260.

П. Чайковского. Так, например, в Метрополитен-опера в 1999 году Э. Мошинский осуществил постановку «Пиковой дамы» (в 2011 году эта постановка была возвращена в репертуар театра), в 1997 году публике была представлена опера «Евгений Онегин» в режиссерской интерпретации Р. Карсена. Именно этот конгломерат русской и американской культуры, возобновленный в 2007 году, с участием Д. Хворостовского (Онегин) и Р. Флеминг (Татьяна), стал предметом исследования в данном параграфе как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры (см. Приложение. Изображение 15).

К проблеме зависимости массовой культуры от классических культурных образцов обращались многие культурологи и искусствоведы XX века, в частности Р. Барт (миф об имитации), В. Вейдле (суррогаты культуры), Г. Лебон (массовое образное восприятие), А. Моль (мозаичная культура), У. Эко (этикетка из классического произведения искусства). В настоящее время данная зависимость убедительно обосновывается в исследованиях Т. Злотниковой, где автор, расширяя проблему масскультовской эксплуатации классики, задается вопросом о возможности сохранения «влияния классической культуры на современную публику с опорой на механизмы действия массовой культуры» [399, с. 214]. Представляется, что именно в этом ракурсе, то есть в соответствии с характерными кодами массовой культуры – простотой, доступностью, необременительностью, эффектностью, привычностью, удобством восприятия, узнаваемостью, приблизительностью – и следует проанализировать постановку классической русской оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007).

Видеоверсия спектакля (Decca, 2008) принадлежит режиссеру и продюсеру Б. Ларджу и сопровождается, что немаловажно в контексте обозначенной проблемы, вступительным словом М. Барышникова. В традициях отечественной музыкальной и театральной культуры не принято предоставлять вступительное слово к оперному спектаклю артисту балета, то

есть представителю другого вида искусства. Но Б. Ларджа этот момент не смутил: продюсер, реализуя один из кодов массовой культуры, дает вступительное слово известной фигуре. М. Барышников выбран, скорее всего, потому, что он русский, пусть приватизированный и идеологизированный американской культурой, но классика – это сфера его профессиональной деятельности, кроме того, он имеет отношение к творчеству П. Чайковского (танцевал в балетах). Текст, произносимый танцовщиком, – это общие слова, абсолютно не характеризующие постановку, это банальная аннотация, но достаточно грамотная («novel by Pushkin» – роман Пушкина). Аннотация, не содержащая ничего специфического, соответствует контексту массовой культуры, которая всегда рисует общую картину, специфическое же – это индивидуальный труд, претендующий на некую элитарность.

Масскультовским традициям соответствует и визуальный ряд данного фрагмента. Корректный внешний вид М. Барышникова настраивает зрителя на достаточно серьезный лад, на классику. На сцене стоит кресло (элемент декорации к столичным сценам спектакля), но человек не сидит в нем, а стоит рядом. Таким образом, зрителю предлагается своеобразное сочетание проповеднического и лекторского подхода, адаптирующе-облегчающего восприятие. Задача М. Барышникова – объяснить, подготовить зрителя, он намеренно дистанцируется от оперного действия. Его подчеркнутая вненаходимость в пространстве оперной постановки должна, вероятно, внушать мысль, что он ближе зрителю, он доходчив, понятен и прост. М. Барышников убеждает публику не бояться: да, элитарный жанр, да, чужой язык, но это не так сложно, как кажется на первый взгляд. Создан понятный и увлекательный продукт, зрителю не придется скучать или чувствовать себя униженным собственным непониманием происходящего, элитарный жанр стал доступным, опера – это интересно и необременительно. Таким образом, в грамотном и аккуратном вступительном слове М. Барышникова реализуется масскультовский комплекс.

Автор сценической версии «Евгения Онегина» – Р. Карсен – канадский театральный режиссер-постановщик, имеющий значительный опыт в сфере оперы. Одна из его ярких работ – постановка оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (с участием А. Нетребко), открывшая сезон 2011–12 года в Ла Скала. В 2012 году режиссер в Санкт-Петербурге по приглашению В. Гергиева осуществил постановку мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» – первого мюзикла в истории Мариинского театра.

Несмотря на очевидное тяготение Р. Карсена к характерной для современной постановочной практики тенденции «актуализации» оперной классики, связанной с «осовременениванием» действия, «Евгения Онегина» он ставит почти традиционно. Скорее всего, это связано с экономической стороной существования американского оперного театра. Об этом в одном из интервью, посвященном данной постановке, говорит Д. Хворостовский: «деньги диктуют политику», консерватизм и даже архаизм американских оперных постановок обусловлен тем, что «люди достаточно пожилые со своими устоявшимися вкусами», дающие деньги, «привыкли видеть классику, привыкли видеть то, что им понятно» [170]. То есть спонсоры Метрополитен-опера хотят видеть традиционные постановки в качественном вокальном исполнении, классику в классической интерпретации. Они платят за хороший и качественный спектакль, за правильную и соответствующую постановку, для них режиссер должен сформировать иллюстративность по отношению к коду памяти, к архетипам. Такой постановочный ход соответствует логике массовой культуры, одна из важнейших задач которой – удовлетворять запросам аудитории.

По сложившейся современной постановочной традиции музыкальное вступление к опере обыграно. На сцене в кресле сидит Онегин, он открывает письмо, из которого выпадает несколько засохших листьев, что, в соответствии с принципами функционирования массовой культуры, апеллирует к эмоциональным стереотипам и культурной памяти, вызывая, например, аллюзии с пушкинским «Цветком», и обеспечивает удобство

восприятия. Опавшие листья начинают сыпаться с колосников, постепенно покрывая сцену сплошным слоем. По замыслу режиссера дальнейшие события разворачиваются как бы в воспоминаниях Онегина.

Режиссерско-сценографическое решение с листьями выглядит ярко, эффектно и просто, однако нарушает логику хронотопа: среди разноцветных опавших осенних листьев происходят летние события – мадам Ларина и няня Филипьевна режут яблоки, крестьяне отмечают праздник первого снопа. Можно найти несколько вариантов объяснения данного сценографического приема. Первое: здесь срабатывает стереотип «в России все неправильно». Второе: действует образное клише – печально-сентиментальные воспоминания Онегина о несбывшемся счастье и опавшие осенние листья, соответствующие эмоциональному состоянию героя, а также формирующие и поддерживающие аналогичное настроение зрителей. Третье: используется масскультовская логика внешней эффектности, сочетающаяся с привычным для данной оперы сценографическим решением первых картин в духе афоризма В. Белинского «“Онегина” можно назвать энциклопедией русской жизни» – русская природа, березки. Вероятно, все перечисленное работает в комплексе, создавая объемный образ, функционирующий по законам массовой культуры.

Березы как знак России – это важная постановочная традиция русской драматургии, начатая великим чешским сценографом Й. Свободой и продолженная выдающимися отечественными художниками Э. Кочергиным, Д. Боровским, В. Левенталем. Эта традиция долго оставалась только на драматической сцене (в постановках драм А. Чехова, М. Горького), но позднее вышла и на оперную сцену. Однако решение берез в исследуемой постановке вызывает вопросы: почему такие неестественно длинные стволы без сучьев и листьев, как у сосны? Это только муляж или надо видеть некий знак в том, что этот ствол без кроны? Ведь даже если листья облетели, то хотя бы где-нибудь под колосниками должны быть ветки. Скорее всего, в этом случае можно опять говорить о приблизительности и узнаваемости:

нет другого дерева, которое бы однозначно читалось и срабатывало бы в восприятии, так явно обозначая Россию, как береза. Таким образом, можно утверждать, что в постановке есть знаки, которые должны быть прочитаны, и они легко прочитываются. Эти знаки удобны и понятны для публики, она принимает их к сведению и «продолжает жевать попкорн»: то, что знают в Америке о русском театре, связано с березой как с элементом сценографии.

Первые три картины оперы происходят на пленэре среди листьев. Такая трактовка может быть объяснена двумя вариантами режиссерской мотивации: с одной стороны, проще реализовать сценографию без интерьера, без детализации, с другой стороны, такой своеобразный пикник привычнее для восприятия американской публики, то есть здесь постановщик апеллирует к национально-специфическому культурному опыту – в американской драматургии много пьес, в которых действие происходит на пленэре (У. Индж «Пикник», Э. Олби «Все в саду», Т. Уильямс «Прекрасное воскресенье для пикника»). Таким образом, оба указанных мотива соответствуют культурным кодам массовой культуры, так как связаны со стремлением сделать постановку проще и привычнее, причем как исполнительско-технологически, так и интеллектуально-творчески.

Если первая и третья картины оперы по замыслу П. Чайковского соотносимы с антуражем пикника, то вторая картина – сцена письма Татьяны – предполагает интерьер, однако и она решена почти без декораций – среди листьев и под открытым небом. В 70-е годы XX века в режиссуре и сценографии драматического спектакля была тенденция использования симультанных приемов, когда все действие строилось на одной площадке и только конкретными элементарными знаками обозначались детали, уточнявшие место действия. Отсюда и пошел прием совмещения на одной сценической площадке элементов интерьера и пленэра, но чтобы работать, данный прием должен быть использован функционально и осмысленно. Например, как образ испорченности и разорванности жизни на сцене одновременно размещались клумба, изразцовая комнатная печь,

диван («Чайка» в театре «Современник» в постановке О. Ефремова), или с целью создать и подчеркнуть трагический эффект бесприютности жизни в спектакле «Вишневый сад» А. Эфроса (художник Б. Левенталь) в центре сцены находилась могила Гриши, и тут же на заднем плане развевались комнатные занавески [397], или визуальное решение фильма Л. фон Триера «Догвиль» (2003) – условность, доведенная до предела, до абсурда: нет ничего, что может отвлечь зрителя от социально-психологического эксперимента, поставленного режиссером.

Заметим, в исследуемом спектакле в соответствии с постмодернистской вседозволенностью, нарочито бытовыми, функциональными и функционирующими деталями и разнородными аксессуарами обживается фрагмент сцены – кровать, несколько лоскутков ковра, столик со стулом, странное сочетание керосиновой лампы и свечи, английский умывальный прибор, крестьянский сундучок, на который Татьяна вспрыгнет в момент эмоциональной кульминации сцены. Если попытаться «оправдать» факт появления обжитого людьми островка в природном космосе, то можно предложить такой вариант: история любви и невозможности встречи влюбленных – это история, которая развертывается во вселенной, поэтому на сцене, как признаки вселенной, небо и луна; опавшие осенние листья как аллегория жизни прошлой, ушедшей, удаленной; среди этого природного космоса существует космос человеческий, предполагающий наличие соответствующих бытовых атрибутов. Для данной постановки Р. Карсена вообще характерно парадоксальное сочетание претенциозности и бытовизма.

Возможно, как попытку принести своего рода дань русской постановочной традиции следует трактовать и режиссерское решение сцены бала в доме Лариных – мужские и женские хоровые партии вступают по очереди, и, пока поют одни, другие замирают. Можно предположить, что таким образом реализуется традиция, идущая от В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, Г. Товстоногова, а именно, идея кукольности,

марионеточности. При этом хор, миманс и солисты под музыку вальса топчутся на месте в тесном пространстве сцены, ограниченном разномастными стульями, реализуя масскультовское представление о том, как надо «танцевать» вальс. Еще одна важная особенность решения данной сцены – миманс включает то, чего по определению не могло быть ни у А. Пушкина, ни у П. Чайковского – на балу присутствуют дети. Обращение к таким ментальным архетипическим образам, как дети, семья, семейные ценности, – это чисто американский масскультовский ход.

Сцена дуэли выполнена совершенно без декораций, эффектно и графично: удачно выставленный свет; силуэты персонажей на фоне динамично подсвечивающегося задника сцены; нестандартная мизансцена, выстроенная не по параллельной, а по перпендикулярной залу линии – персонажи стоят не в профиль, а один – лицом, другой – спиной к зрителю. Но возникает вопрос: почему вдруг происходит кардинальная смена картинки от нарочитого бытовизма к красивой и яркой, но минималистской графичности? Музыка и вокал звучат в той же самой манере, а визуальный ряд меняется принципиально, свидетельствуя об эклектичности решения спектакля в целом. Скорее всего, это развлекательный момент – одна картинка сменяется другой, чтобы зрители не утомились. Таким образом, постановщики стремились создать эффектное зрелище, пусть даже в ущерб достоверности: в финале сцены дуэли имитируется восход солнца, хотя в России начало седьмого утра в январе – это темное время суток. Такое решение сцены вписывается в логику массовой культуры, задача которой разнообразить впечатления, сделать зрелище нескучным.

По замыслу режиссера, сцена дуэли непосредственно переходит в сцену столичного бала. Под музыку полонеза лакеи в эффектных париках и ливреях XVIII века, напоминая антураж «Пиковой дамы», торжественно уносят тело Ленского со сцены, как по команде Фортинбраса тело Гамлета уносят четыре капитана. Видимо, здесь закодирована идея о перетекании состояний жизни и смерти. Визуальный ряд сцены столичного бала –

траурные костюмы и нарочитый гротеск хореографических фрагментов (галоп под музыку экосеза) – продолжает линию контрастного сопоставления бытового пространства первых трех картин спектакля и условности последующих. Одновременно с выносом тела Ленского прямо на сцене лакеи переодевают Онегина, на какой-то момент он оказывается обнаженным. Подобный физиологизм смотрится странно и оставляет вопрос о мотивации постановщика. Либо такое решение продиктовано стремлением к чисто внешнему эффекту (удивить публику), либо этот эпизод следует интерпретировать в русле ранее намеченной линии, как, например, облачение покойника: Онегин стоит с мертвенно-неподвижным выражением лица, его сначала раздели донага, потом обрядили. То есть нравственная смерть главного героя произошла тогда же, когда Онегин убил Ленского, а значит, все святое, прекрасное, нежное, трогательное, что было в нем самом. Следовательно, в данном постановочном ходе (равно как и в сценографии сцены письма Татьяны) можно увидеть еще один масскультовский код – мнимое глубокомыслие: режиссер знает два мифа о П. Чайковском, растиражированные массовой культурой, – гомосексуальность и самоубийство, связанное с масонскими ритуалами, – и реализует их в оперной постановке: герой пьет из ритуальной чаши, гости в черном – это траурная процессия, а сам бал – поминки.

Приблизительность, как принцип функционирования массовой культуры, в первую очередь реализуется в решении внешнего вида действующих лиц. Если во многих современных оперных постановках режиссеры реализуют принцип анахронизма в смысле любого смещения во времени (например, «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова, Большой театр, 2006), то Р. Карсен переносит действие в пространстве. Эстетика постановки представляет собой странное сочетание, «микс» крепостнической России и рабовладельческого американского юга до событий 1861 года (отмены крепостного права в России и Гражданской войны в США), кардинально изменивших жизнь в каждой из стран.

Костюмы персонажей в духе массовой культуры имеют смешанный генезис: они американизированы и англизированы. Внешний вид Татьяны в начале спектакля, ее прическа и одежда (шарф, блузка, клетчатая юбка, фактура и расцветка которой была бы более уместна для покрывала) связываются с образами героев фильма «Унесенные ветром» (режиссер В. Флеминг, 1939). Сценический образ Татьяны в сцене объяснения с Онегиным вызывает ассоциации с З. Кларк в роли Джен Эйр в одноименном фильме (режиссер Д. Эмис, 1983 г.) – характерный воротничок, крой платья, двойные рукава. В сцене столичного бала наряд Татьяны ближе моде второй половины XIX века и представляет собой нечто среднее между кринолином со шлейфом и турнюром. В финальной сцене на Татьяне современный цветной палантин, на Онегине костюм в южном стиле, о чем свидетельствует характерная фактура светлых льняных брюк, да и весь костюм выглядит непропорционально, неэлегантно – плечи делает узкими и расширяет фигуру к низу.

Наиболее явно приблизительность визуального ряда постановки проявляется в массовых сценах. Например, совершенно неубедительно решение «крестьянских» эпизодов в первой картине. Нарочито интернациональный внешний вид «крестьян»: все мужчины безбородые; на головах либо картузы, более уместные для одежды городских рабочих, либо широкополые шляпы, характерные для рабов южноамериканских плантаций; одежда женщин приблизительно стилизованного кроя из ярких тканей; в хоре и мимансе участвуют представители различных рас и этносов, что, с одной стороны, соответствует американской политкорректности, но, с другой стороны, разрушает аутентичность визуального ряда. Вместе с тем на сцене появляются православные священнослужители, что свидетельствует о стремлении постановщика к внешней достоверности сцены. Во время исполнения плясовой «Уж как по мосту, мосточку» крестьяне хороводом танцуют нечто, одновременно напоминающее греческий сиртаки и немецкий лендлер. Вероятно, американская публика легко относится к такому

культурному «миксту», потому что США считают себя «плавильным котлом».

Визуальный ряд сцены бала у Лариных – это пестрота тканей, яркий рисунок в клетку и полоску, многоэтажные оборки платьев, огромные абажурные юбки на женщинах и мещанско-купеческие костюмы на мужчинах. Все это, с одной стороны, вызывает ассоциации с русским народным творчеством, напоминая своей лубочной пестротой дымковскую или филимоновскую игрушку, с другой стороны, отсылает к героям Н. Островского – городским разночинцам и купцам 60–70-х гг. XIX века. Сложно объяснить присутствие на балу множества военных, одетых в удлиненные мундиры то ли армии Конфедерации, то ли Первой мировой войны. Сценографический антураж дома Лариных также приблизителен: стеклянная кружка с ручкой, деревянная чаша – предметы, которые сейчас можно встретить в повседневном домашнем обиходе. Икра и водка, скорее всего, используются как узнаваемые для западной массовой аудитории стереотипические признаки России. Однако водка налита в квадратный тяжелый графин для виски, а пьет ее Онегин из большой лафитной рюмки. Таким образом, точности в деталях нет, а приблизительность и похожесть – это характерные признаки массовой культуры.

В исполнительском аспекте данной постановки акцент явно смещен в сторону качественного вокала, а не актерской игры. То есть, вопреки современным оперным тенденциям, тяготеющим к драматической актерской игре, здесь на первом месте вокал, остальное – декорация, иллюстрация. Певцы хорошо поют, точно интонируют, обладают четкой дикцией, а все, касающееся индивидуальных проявлений, личностных характеристик, психологической точности, уходит на второй план, что соответствует старой традиции оперных спектаклей – примату вокала над драматической игрой и над сценической правдой, пусть приблизительно понятой, но присутствующей как элемент современного зрелища. Фактурный Р. Варгас в роли юного романтического поэта Ленского смотрится комично, если не

сказать карикатурно, он, скорее, Пьер Безухов. При этом следует отметить прекрасный голос, мягкий и ровный теноровый тембр даже в кульминационных моментах и на верхних нотах. Ольга в исполнении Е. Зарембы – это, скорее, мадам Ларина и по возрасту, и по тембру: у певицы сильный, эффектный, устойчивый, но тяжелый голос.

Решения образов главных персонажей спектакля трансформируют лирико-психологическую оперу в жанр мелодрамы. Татьяна в исполнении Р. Флеминг хороша собой, темпераментна, сексапильна, однако бродвейская мимика и излишняя порывистость, порой доходящая до истеричности, до надрыва, разрушают образ юной девушки, она – «Дидона, женщина, полюбившая уже в зрелом возрасте; кровь ее пылает, страсть неудержима, ласки лихорадочны. Она чувственна, порывиста, восторженна; ее руки всегда готовы обнять, поцелуи иногда превращаются в укусы; глаза, в которых горит нечистое пламя, дерзко просят объятий» (Г. де Мопассан «История Манон Леско»). В финале оперы Онегин Д. Хворостовского, демонстрируя стилистически странное и чужеродное для данной оперы поведение и мимику, экспрессивен и страстен – он, который должен по-прежнему оставаться недосягаемым, порывисто обнимает Татьяну, падает перед ней на колени, «хлопочет лицом». Герой-любовник, стоящий на коленях, – это мелодраматический стереотип: режиссер не может представить себе оперную постановку без тесного тактильного контакта с бурными физическими, физиологическими проявлениями – от жарких объятий до обморока Татьяны.

Опять массовая культура в действии – публика не должна остаться в недоумении относительно происходящего. Напрягаться интеллектуально и эмоционально, додумывать, интерпретировать события, выступать в качестве соавтора зрителям не требуется, все однозначно, понятно и доступно непосредственному восприятию массовой аудитории. Таким образом, фактически музыкальная драма переводится из сферы функционирования элитарной культуры в сферу функционирования массовой культуры с характерным для нее жанром мелодрамы.

3.3. Русская классическая опера в условиях глобальных вызовов[31]

Как ни парадоксально, но и в глобализирующемся современном мире русская оперная классика продолжает быть весьма актуальной. При этом одной из наиболее востребованных отечественных опер является «Евгений Онегин» П. Чайковского, что подтверждается значительным корпусом российских и зарубежных постановок этого произведения. Подчеркнем, что в данном параграфе речь идет именно о зарубежных (западных) постановках классической русской оперы, являющихся наиболее репрезентативными с точки зрения ответов на глобальные вызовы, которые посылает оперной классике современная массовая культура.

Реклама театральной оперной продукции и мода на определенные оперные произведения, спектакли, фестивали, певцов, дирижеров, режиссеров включают классическую оперу в систему массового потребления, делают элитарный жанр частью этой системы. Также проблема снижения уровня «элитарности» оперного жанра связана с такой важной составляющей массовой культуры, как тиражируемая мифология, в русле которой существует и «миф оперы», представляющий собой систему универсальных, неспециализированных, стандартно-унифицированных представлений. «Мифологема» классической оперы в современной массовой культуре проявляется по меньшей мере на трех уровнях: уровень конкретного произведения искусства (оперное сочинение как миф), уровень процесса репрезентации произведения (оперный театр как миф) и уровень жанра в целом (опера как миф).

Анализ западной театральной и фестивальной продукции позволяет выявить разные, порой экстравагантно-провокационные режиссерские подходы к опере «Евгений Онегин», многие из которых основаны на интерпретации хронотопа сценического действия и могут быть сведены к двум векторам воплощения художественного образа России в этих

[31] Густякова Д. Ю. Русская оперная классика в ситуации глобальных вызовов // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – Том I. – С. 325–330.

спектаклях – «историзации» и «актуализации». В данном случае под «историзацией» подразумевается процесс воссоздания (конструирования, интерпретации) признаков и мифологем историко-культурного хронотопа и репрезентация их в оперном спектакле. Постановочный вектор, связанный с «актуализацией», также базируется на игре с хронотопом, но в отличие от «историзации», он предполагает «осовременивание» исторического контекста сюжета, приближение сценических событий к современности интерпретатора и зрителя. Важно отметить, что оба этих вектора имплицитно содержат ответы классики на глобальные вызовы современной культуры: идеологический, как следование ожиданиям (в данном случае западной массовой аудитории), и масскультовский, как сообщение анализируемым постановкам таких свойств массовой художественной продукции, как необременительность, развлекательность, занимательность, доступность и удобство восприятия.

К вектору «историзации» художественного образа можно отнести зарубежные режиссерские концепции оперы «Евгений Онегин», основанные на моделировании прошлого как взгляда на «ушедшую Россию» с точки зрения представителей западной культуры, на попытках воссоздания историко-культурной атмосферы XIX века (от времени А. Пушкина до времени П. Чайковского). В таких постановках оперы «Евгений Онегин» образ дореволюционной России репрезентируется как «миф», комплекс стереотипных представлений, основанный на стилизации, идеализации и поэтизации хронотопа «прошлого»: усадьба, помещики, крестьяне, березы, снег, просветленный колорит, утонченные образы, сентиментальное любование эстетикой «того времени», порой легкая ирония. В этом ключе сделаны, например, спектакли театра Метрополитен-опера 2007 года (режиссер Р. Карсен) и 2013 года (режиссер Ф. Шоу) или работа режиссера К. Хольтена в театре Ковент-Гарден (2013). С точки зрения анализа масскультовского влияния показательно, что почти во всех спектаклях такого рода обнаруживаются визуальные образные параллели

с мелодраматическими экранизациями классических английских и американских женских романов («Джен Эйр» Ш. Бронте, «Гордость и предубеждение» Дж. Остен, «Унесенные ветром» М. Митчелл).

Вектор «актуализации» оперы «Евгений Онегин» обозначен сценическими версиями произведения, основанными на приеме «осовременивания», расширяющими хронологические рамки сюжета до XX–XXI века и охватывающими исторический спектр от России советской до России современной. В подобных постановках также задействуются механизмы мифологизации, когда художественный образ генерируется на основе реальных исторических событий, явлений, персоналий. Однако, в отличие от «историзации», в случае «актуализации» эксплуатируются иные мифологемы: «империя зла», насилие над личностью, репрессии, «зона», «homo sovieticus», бесцеремонность, грубость, пьянство, дурной вкус, нувориши. Можно утверждать, что постановки, решенные в соответствии с данным интерпретационным вектором, чаще строятся на парадигме, формирующей обличительные коннотации и актуализирующей критическое отношение к художественному образу России. В спектаклях, решенных в русле обозначенной парадигмы (например, «Евгений Онегин» в версии режиссеров А. Бреат (Зальцбург, 2007), А. Жагарса (Рига, 2010), С. Херхайма (Амстердам, 2011)), вполне закономерными выглядят и пессимистические настроения, и мрачноватый колорит, и гротескно-пародийные образы.

Таким образом, оба вектора воплощения художественного образа России в вышеназванных оперных постановках основываются на многочисленных шаблонах и стереотипных представлениях, включающих эти спектакли в пространство массовой культуры.

В контексте заявленной темы особо показательны две постановки оперы «Евгений Онегин», а именно зальцбургский фестивальный продукт 2007 года, режиссер А. Бреат, и спектакль Латвийской национальной оперы 2010 года, режиссер А. Жагарс (см. Приложение. Изображение 16). Данные спектакли концептуально рифмуются. Во-первых, их объединяет общий

постановочный принцип «актуализации» сюжета, приближения действия к современности. Во-вторых, реализуется общая тенденция, при которой интерпретация не предполагает поиска радикально новых смыслов, оттенков и нюансов в музыке П. Чайковского, поэтому партитура не подвергается купюрам, порядок музыкальных номеров остается прежним, а модифицируется лишь визуальный ряд. В-третьих, в этих спектаклях наблюдается попытка угодить западному мироощущению в его восприятии России с точки зрения идеологических маркеров и стереотипных представлений о ней.

Хронотоп зальцбургской постановки формируется с помощью комплекса узнаваемых для западного зрителя примет, символов, атрибутов, отсылающих к 1970 годам. По задумке немецкого режиссера А. Бреат действие оперы происходит в Советском Союзе в период брежневского застоя, поэтому быт помещичьей усадьбы сменился бытом, напоминающим номенклатурную генеральскую дачу (хотя пушкинский Дмитрий Ларин, как известно, не дослужился до генерала – имел лишь военный чин бригадира). Некоторые технические приспособления: телевизор, который смотрит Онегин, пишущая машинка Татьяны и классическая настольная лампочка в ее комнате – также соответствуют хронотопу, сформированному в постановке.

В выбранном хронологическом контексте оформлены и образы некоторых персонажей. «Дачница» Татьяна (А. Самуил) в зальцбургской версии занимается писательством. Эмоционально многоплановый образ мечтательной, искренней и поэтической Татьяны П. Чайковского в постановке сменяет более прозаическая героиня, серьезная, преследующая житейские цели, однако не лишенная творческих порывов[32]. А ее чуждость и даже оппозиционность окружающей среде подчеркивается не психологической характеристикой (стремление к творческой деятельности), но визуальными средствами – Татьяна носит брюки и рубашку, на спину накинут и завязан рукавами на груди трикотажный кардиган. Заметим, что

[32] Подробнее о характеристике Татьяны в постановке А. Бреат см. в параграфе 3.5.

такая «эмансипе», конечно, неправдоподобно сильный вызов не только для поэтики оперы П. Чайковского, но и для советской деревни 70-х годов, зато образ бунтарки периода «сексуальной революции» хорошо знаком и понятен западной массовой аудитории.

Онегин (П. Матеи) – столичный фланёр, который, поигрывая ключами от автомобиля, вальяжно прогуливается по колхозным просторам, уверенный в собственной привлекательности для юных провинциалок. Он одет в духе времени – не «dandy лондонский», а европейский модник второй половины XX века – темные очки, белый шерстяной пуловер крупной вязки с объемным орнаментом, светлые брюки, белоснежные ботинки. Приходится отметить, что такой импозантный персонаж в колхозном антураже выглядит, скорее, до анекдотичности инородным и неправдоподобным, нежели интригующим и притягательным. В контексте обозначенного хронотопа постановки, а также в соответствии с тенденциями современной оперной режиссуры симптоматичным представляется «текст» поведения Онегина в 3 картине (сцена объяснения в саду), который явно расходится с музыкальной характеристикой персонажа. Если в партитуре создан образ вежливого и сдержанного человека, тронутого искренним признанием юной девушки, но не видящего для себя возможности ответить на ее чувства, то в спектакле Онегин, исполняя неспешную, полную достоинства и светской учтивости арию «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел», ведет себя так, как будто пытается соблазнить Татьяну. Таким образом, смысл, возникающий на пересечении вербального и поведенческого текстов персонажа, следующий: «ты меня сексуально привлекаешь, но я не хочу на тебе жениться», – этот смысл совершенно расходится с моралью XIX века, но не сильно противоречит этической парадигме современной массовой культуры.

Отметим, что многие образы в постановке утрированы почти до лубка, до китча, в них обнаруживаются признаки пародийности, карикатурности, гротеска, то есть решений, вплотную приближающихся к сатирической эстетике, которая абсолютно не предполагалась автором «лирических сцен».

В духе 70-х решен образ Ольги (Е. Губанова), пышущей здоровьем, оптимизмом и прагматизмом вульгарной девицы, тяжеловато пританцовывающей что-то в стиле «диско». Видимо, постановщики спектакля недвусмысленно намекают зрителю, что Ольга, одетая в незамысловатую трикотажную кофточку с дешевыми бусами, имеет логическое продолжение в лице старшей Лариной (Р. Морлок) – некрасивой, неухоженной, тяжеловесной бабы-колхозницы, появляющейся на сцене в бигуди, в шерстяных носках, шлепанцах и простом ситцевом цветастом халате, небрежно расстегнутом и накинутом поверх сорочки. Костюмы крестьян-колхозников – резиновые боты или сапоги, на женщинах халаты и платки, на мужчинах светлые рубашки с закатанными рукавами или майки, заправленные в брюки классического покроя. В целом внешний вид Лариной и крестьян стилистически напоминает костюмы персонажей кинофильмов 1970–80 годов о советской деревне («деревенские детективы» об Анискине, «Калина красная», «Белые росы», «Любовь и голуби»), поэтому создается впечатление, что этот материал был специально изучен постановщиками спектакля.

Генерал Гремин (Ф. Фурланетто) в светлом кителе с орденскими планками, как и некоторые образы в массовке (например, одна из артисток миманса в платье-футляр из трикотажа-купон), также соответствуют определенному постановщиками месту и времени действия. При этом другие образы плохо вписываются в эту парадигму, например, американизированная одежда Ленского (Дж. Кайзер) – сочетание пуловера на пуговицах и светлой рубашки с галстуком, кители мужчин, выполненные стилистически ближе к форме западных, а не советских военных, европеизированная и скорее городская, чем деревенская одежда на детях. Также в данном антураже чужеродно смотрится секундант Онегина месье Гильо, представленный в виде щуплого и низкорослого еврея – образ, скорее подходящий для сюжета из жизни европейского города, чем советской деревни. Все это позволяет утверждать, что хронотоп спектакля размыт и смещен.

Характерной особенностью данного решения является стремление преодолеть оперную условность и популярно, без недомолвок, объяснить зрителю все, что происходит в тексте либретто. Так, Ленский, персонаж, задуманный композитором психологически родственным Татьяне (их музыкальные партии строятся на схожих интонациях), вдохновенным, искренним, восторженным, – показан эмоционально неуравновешенным ревнивцем. Шрам на щеке Ленского, вероятно, характеристика личности поэта, постоянно попадающего в неприятности («избили») и изначально травмированного (сначала шрам – потом смерть).

Можно сказать, что в данной постановке создана типичная ситуация «знаковости» – формализованной, прямолинейной, неизобретательной, формирующей негативный образ России в западном представлении. Сценография (М. Цеетгрубер) парадоксальным образом совмещает на огромном поворотном круге интерьер (массивные филенчатые стены а-ля сталинский ампир) и пленэр (островки тучных злаков): «Россия – это поле, заросшее неубранными хлебами». Понурые подневольные колхозники (крестьянские сцены первой картины) или одинаково одетые женщины-швеи на тюремном производстве (хор «Девицы-красавицы»): «Россия – это зона, лагерь, рабский труд». На обоих балах гости ведут себя распущенно, пьют алкоголь прямо из бутылки, падают в лужи: «Россия – это грязь и пьянство, а русские неряшливы и невоспитанны». Еще одно стереотипное представление – это «страшная» русская (советская) армия, которая сильна непонятно чем, и поэтому особенно опасна. Масскультовской парадигме соответствует и прямая иллюстративность целого ряда постановочных решений. Например, «охоту к перемене мест» наглядно демонстрируют бесконечные рельсы среди заснеженного поля на экране телевизора, который смотрит Онегин. В этом же смысловом ключе «читается» бытовая карикатура на тему «вела расходы, брила лбы» и «привычка свыше нам дана»: Ларина рутинно и буднично стрижет машинкой головы артистам миманса (то ли солдаты, то ли зеки). Гремин с рукой-протезом: «муж

в сраженьях изувечен». Ну и, наконец, если «я к Вам пишу», то Татьяна, конечно, писательница. Такого рода образные характеристики утверждают масскультовский принцип репрезентации классического произведения.

Одна из особенностей анализируемой постановки – особые векторы эволюции образов главных героев в спектакле. С точки зрения сюжета превращение героини в роскошную светскую даму вполне ожидаемо. Но, если П. Чайковский в финале оперы рисует возвышенный образ сильной, верной долгу женщины со стойкими моральными принципами, в версии А. Бреат мы видим Татьяну, чья страсть и чувственность в последнем объяснении с Онегиным заглушается, подчиняясь отнюдь не крепким нравственным устоям (уж слишком рельефно и реалистично показано тактильное взаимодействие персонажей), а, скорее, практическим соображениям – нежеланием расставаться с материальным благополучием и общественным статусом. Эту версию подтверждает и превращение Онегина в маргинала, готового подбирать еду с пола и адресующего свой монолог «И здесь мне скучно» уборщику. Такой поворот неожидан с точки зрения сюжета, но закономерен в контексте масскультовского стремления упростить, спрямить, объяснить: здесь данное решение читается как буквальная иллюстрация «жалкого жребия» главного героя.

Совершенно вне принадлежности к конкретному времени решен образ няни Филипьевны (Э. Саркисян): согбенная, с псевдоблагостным выражением лица, в темной одежде, напоминающей монашеский подрясник, на который надет современный стеганый жилет из черной плащевой ткани на застежке-«молнии» (видимо, отдаленное подобие русской традиционной кацавейки-безрукавки), повязанная спускающимся на плечи траурным платком, прикрывающим лоб. Няня, выполнив свою сюжетную «миссию» в конце второго действия, ложится в могилу, выкопанную для нее на сцене внуком. Можно сказать, что режиссер, пусть даже неосознанно, приписывает Филипьевне сходство с вневременными и знаковыми для русской культурной традиции женскими образами – христианскими (юродивая, блаженная) или языческими

(ведьма, Баба-яга). То есть А. Бреат «вчитывает» в решение оперы собственные смыслы, будь то объективация юнгианского архетипа «Мудреца», наделенного высшим знанием, либо сказочного «проводника» в своеобразном обряде «инициации» героини. Однако с точки зрения музыкальной драматургии няня принадлежит образной сфере Татьяны, её вокальные интонации оттеняют, поддерживают и дополняют музыкальный образ главной героини, поэтому вышеописанные режиссерские идеи резко диссонируют с композиторской концепцией.

Если трактовать решение анализируемого спектакля в целом, то в контексте постмодернистских тенденций его можно рассматривать как претензию на гиперреализм, проявляющийся здесь через конкретное «обытовление» действия с подчеркиванием и усилением концентрации негативных в житейском и психологическом плане деталей. Возможно, именно в терминах Ж. Бодрийяра [786] – «гиперреальность», «симулякр» – западное мировоззрение объясняет для себя такую акцентуацию в постановке русской классической оперы на советской повседневности в ее худших, но понятных, узнаваемых и радующих ожидания западного зрителя проявлениях. Если и могут возникнуть стилистические ассоциации с неореализмом итальянского кинематографа, то они ошибочны, потому что концептуальная модальность здесь принципиально другая. Идея итальянского неореализма: «Да, грязно, убого, бедно, крикливо, но жизнь повсюду. И, слава богу, что эта жизнь есть!» Гиперреалистическая идея звучит иначе: «Боже мой! Как грязно, как примитивно, как убого!», то есть, элементы те же самые, но поданы они с отрицательной оценкой. Конечно, связать анализируемую постановку с течением гиперреализма можно лишь с существенными ограничениями, обусловленными как жанровой спецификой оперы, так и невладением создателями спектакля реалиями репрезентируемого хронотопа, что, по-видимому, и обусловило приблизительность визуальной трактовки спектакля в целом.

Постановка оперы «Евгений Онегин» режиссером А. Жагарсом концептуально созвучна работе А. Бреат. Налицо, во-первых, стремление угодить массовому западному зрителю – использование штампов и негативных представлений о России, попытки преодолеть условность оперного жанра и наглядно объяснить вербальный текст яркой, запоминающейся картинкой, и, во-вторых, использование чисто масскультурных приемов (гэги, эпатаж, провокация, акцентирование эмоциональных переживаний аудитории). Еще одна существенная характеристика постановки А. Жагарса – вторичность решений, отсылающих к вышеупомянутому зальцбургскому спектаклю, а также к интерпретации оперы «Евгений Онегин» режиссера Д. Чернякова (Большой театр, 2006): диковатая и странная «писательница» Татьяна (Д. Алиева, К. Ополайс), пародийные Ларина и няня (А. Гоба, И. Багеле), эклектика, составленная из «советских» аллюзий и клише «а-ля рюсс», огромный сценографический элемент и визуальная доминанта – кровать-подиум, гибель Ленского (Д. Доротик) вследствие несчастного случая. То есть, как и его предшественники, режиссер формально следует партитуре, но он не слышит ее, а создает свои образы.

С точки зрения репрезентации хронотопа данная постановка характеризуется еще большей эклектичностью, в ее визуальном ряде множество анахронизмов, нарочито и сознательно совмещающих стилистические признаки самых разных периодов XX–XXI века (от причесок 1940 годов до ноутбука 2010-х). Поэтому, несмотря на заявления режиссера, что действие спектакля разворачивается в современной России, следует констатировать, что внешние исторические приметы и реалии здесь не столь важны и спектакль не отражает конкретного времени, пласты хронотопа смещены и наслаиваются друг на друга. Скорее, создается вневременной фантом, общие представления о России как о дремучем лесе, где у корней на огромных кроватях-столах копошатся маленькие, убогие, погрязшие в бытовых проблемах люди. Заметим, что сам П. Чайковский ни видел для

себя возможным создавать музыку, иллюстрирующую конкретные исторические события в их политическом или социальном аспекте.

Признаки массовой культуры в этом спектакле обнаруживаются как в сценографии К. Нейбурги, фактически реализующей принципы постера (лаконичность и однозначность созданного образа, синхронность и современность визуальной эстетики спектакля адресату-зрителю), так и в формируемой режиссером образной системе, характеризующейся прямолинейностью, иллюстративностью и зрелищностью (многолюдная презентация книги Татьяны, медведь-сублимат из сна Татьяны, страшные гротескные образы из сна Онегина, два «шоумена» Трике). С точки зрения иллюстративности показательно сценографическое решение последней картины оперы. Большая кровать из деревенских сцен разъединилась на несколько двуспальных кроватей, которые заполнили сцену, то есть, сначала жизнь обладала целокупностью, внутренним единством, а потом распалась на фрагменты: «Порвалась дней связующая нить», прошлое не восстановится – легко читаемый символ.

Таким образом, анализ некоторых современных постановок оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» позволяет сделать вывод, что глобальные вызовы, адресуемые современной культурой русской классической опере, имеют два ключевых параметра. Первый – идеологический, связанный с попыткой угодить западному мироощущению в его восприятии России как страны медведей, дремучих лесов и ржаных зарослей. Второй – масскультовский, стремящийся к упрощению, к объяснению на простейших уровнях всего, начиная с бытовых реалий и заканчивая музыкальными образами. Оба эти вызова сообщают постановкам классической оперы такие качества, как историческая приблизительность, временная усредненность и культурная унификация. Массовая культура вездесуща и космополитична, она делает оперный спектакль средством массового воздействия, наряду с рекламой, модой, кино, массовой литературой, и, таким образом, включает классическую оперу в глобальную систему межкультурной массовой коммуникации.

3.4. Репрезентация письма как эстетико-семантического элемента русской классики в современных оперных постановках[33]

В центре внимания данного параграфа – проблема репрезентации классической оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», где в качестве призмы мы определяем интерпретацию письма как текста и «письма» как деятельности. Представляемый в параграфе исследовательский подход к письму как мотиву и важной составляющей сюжета оперы «Евгений Онегин» базируется на литературоведческой традиции (А. Веселовский, Б. Томашевский), с одной стороны, и на культурно-семиотических штудиях (Т. Злотникова, Ю. Лотман), с другой стороны.

Как известно, историк литературы и основоположник теории мотива А. Веселовский разводит понятия «мотив» и «сюжет». Он трактует мотив как семантическую целостность, как «формулу» и «простейшую повествовательную единицу», сближая понятие «мотив» с понятием «художественный образ». Мотивы и сюжеты суть «формы для выражения нарастающего идеального содержания», но сюжет – это подвижная категория: «сюжеты варьируются… в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом» [268, с. 304].

Теоретико-литературная идея Б. Томашевского, который развернул проблематику мотива в русле тематических представлений, важна для понимания оперной трансформации «письма» в силу того, что ученый определил мотив через категорию темы: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой <...> Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала <...>

---

[33] Густякова Д. Ю. Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы // Филология и культура. Philology and Culture. – 2014. – № 4 (38). – С. 255–260.

Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом» [659, с. 136–137].

Следует отметить, что при анализе заявленной нами проблемы письма как артефакта и текста в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» данный мотив мы рассматриваем как семантически целостный и эстетически значимый феномен, не ограниченный пределами фабулы и сюжета произведения и выходящий на уровень обобщения художественной образности синтетического музыкально-сценического произведения. Именно поэтому при решении обозначенной проблемы было важно задействовать комплексный подход – искусствоведческий и культурно-семиотический.

Искусствовед и культуролог Т. Злотникова обращается к феномену письма как примеру классического текста культуры. Письмо как семиотическая совокупность специфических кодов может включаться в художественное произведение на интертекстуальном уровне, при этом функции его в произведении могут быть различны: «В одних случаях письмо рассматривается как источник конкретной информации, значимой с точки зрения развития сюжета <…> В других случаях письмо становится не только источником конкретной (локальной) информации, но и способом охарактеризовать психоэмоциональное состояние писавшего или читающего (а то и обоих одновременно) персонажей» [399, с. 75–76]. Если с такой точки зрения анализировать текстуальные особенности письма Татьяны к Онегину, то становится очевидным функциональное различие данного феномена в романе и опере.

Текст письма Татьяны в произведении А. Пушкина, как отмечал Ю. Лотман, – это «подлинный документ, вмонтированный в роман», который дан «вне обычной строфической структуры романа» и может «на общем фоне повествования» рассматриваться как подчеркнуто инородный фрагмент [499, с. 624]. Поэтому в данном случае письмо может трактоваться как документ, как классический текст без кодовых смещений, при этом строящийся по законам художественного образа. В романе А. Пушкина письмо Татьяны

следует рассматривать как прием, направленный на приостановку действия и внесение в текст признаков сентиментального английского романа.

Значение письма Татьяны в опере иное, нежели в романе, и обусловлено в первую очередь авторским подходом к жанровому и музыкально-драматургическому решению произведения. По определению композитора, «Евгений Онегин» – это «лирические сцены», центральным образом которых является Татьяна. П. Чайковский писал: «Татьяна – не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она – полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло-провинциальной, она вообразила, что это – идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина. Итак, если я горел огнем вдохновения, когда писал сцену письма, то зажег этот огонь Пушкин» [160]. Сцена письма (это именно специально сочиненная сцена, а не просто локальный музыкальный номер) представляет собой лирический центр оперы, именно здесь музыкальная характеристика Татьяны, данная композитором объемно, глубоко и подробно, получает кульминационное развитие. В связи со сказанным подчеркнем: у П. Чайковского «письмо» – это не только и не столько текст, но в первую очередь действие, эмоциональный всплеск, обеспечивающий оригинальную психологическую характеристику героини.

В опере «Евгений Онегин» письмо как текст и «письмо» как деятельность, как процесс написания, опосредованно мотивирует следующие сюжетные события: свидание Татьяны с Онегиным в саду Лариных (третья картина), объяснение Татьяны с Онегиным в доме Греминых (седьмая

картина). Однако непосредственно мотив письма детерминирует развитие сцены письма Татьяны (вторая картина), где данный мотив, действительно, поднимается на тот уровень обобщения, который присущ сфере художественной образности. Внимание к микроуровню (тексту) и макроуровню (действию персонажа), артикулированное нами в качестве проблемы в данном параграфе, позволяет сформулировать новый подход к тем художественным опытам, где письмо обыгрывается, эксплуатируется и изредка образно переосмысливается. Постановки классической оперы обнажают многосмыслие «письма».

Среди значительного корпуса современных постановок оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», осуществленных как в России, так и на Западе, в ракурсе заявленной проблемы наиболее наглядными и симптоматичными представляются спектакли следующих режиссеров: А. Бреат (Зальцбургский фестиваль, 2007), А. Жагарс (Латвийская Национальная опера, Рига, 2010), Р. Карсен (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, премьера в 1997, возобновлена в 2007), С. Херхайм (Нидерландская опера, Амстердам, 2011), Д. Черняков (Большой театр, Москва, 2006). При изучении данных конкретных примеров современной оперной режиссуры основное внимание было сфокусировано на анализе сюжетно-контекстуальной трансформации письма как классического текста и «письма» как деятельности, что позволило обнаружить ряд принципов и приемов репрезентации классического произведения в контексте массовой культуры.

В условиях сценической репрезентации второй картины оперы письмо как мотив и художественный образ может раскрываться на трех уровнях. Во-первых, на уровне вербального текста – само письмо «Я к вам пишу…». Во-вторых, на уровне эмоциональных характеристик – реплики, акцентирующие душевное состояние героини, ее признания, вопрошания, призывы, мольбы. В-третьих, на уровне сценического действия – сценографическая составляющая (визуальные коды и смыслы) и исполнительская

составляющая («текст» поведения героини). Обозначенные уровни в анализируемых постановках оперы «Евгений Онегин» актуализируются по-разному, но есть объединяющий признак – принципиальная ориентация на западную публику, стремление посредством универсальности и полилингвизма массовой культуры перевести текст русской классики на язык, понятный аудитории с иной культурной принадлежностью.

Отечественная версия оперы «Евгений Онегин» (Большой театр, 2006)[34] реализована режиссером Д. Черняковым как своего рода «экспортный продукт». Сцена письма Татьяны поддерживает общую постановочную задачу адаптации русской классики к ее восприятию представителями западной культуры. Данная задача решается, прежде всего, на уровне трактовки образа главной героини. Режиссер выводит на сцену не просто провинциально-скромную, но психически неблагополучную, едва ли не аутичную Татьяну – слишком замкнутую, почти диковато-девиантную. Татьяна у Д. Чернякова демонстрирует нездоровое, отклоняющееся поведение: она избегает визуального контакта с другими людьми, ей свойственны резкие перепады настроения в диапазоне от апатии до эйфории. Подобная гиперболизация, утрирование психологических характеристик персонажей свойственны массовой культуре, заботящейся о том, чтобы зритель не остался в неведении относительно происходящего на сцене и не заскучал. Тусклый грязновато-бежевый колорит первых – усадебных – картин спектакля вызывает ощущение нездоровой атмосферы, в которой существуют персонажи. Внешний вид героини поддерживает это ощущение: нарочито неухоженные, растрепанные волосы, собранные в небрежный хвост, блеклая одежда Татьяны, напоминающая больничную униформу.

В сцене письма Татьяна, стоя на коленях, экспрессивно обращается к невидимым собеседникам, заламывает руки, то цепенеет, то впадает в истерику, то бросается вперед, то пятится в испуге, прячется за шкаф,

[34] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Москва, Большой театр, 2006) см. в параграфе 3.1.

на пике воодушевления запрыгивает на стол, опрокидывая стулья, всем телом подается вверх, а потом падает, словно в изнеможении. Таким образом, можно констатировать, что «текст поведения» героини основан на резких, неожиданно-порывистых и непредсказуемо-контрастных деятельностных поведенческих реакциях представителя массовой культуры, которому сложно говорить о своих эмоциях, зато он склонен к их непосредственной демонстрации. Кроме того, столь буквальные проявления экзальтации делают ситуацию наглядной и понятной массовому иностранному зрителю без слов – не нужно вслушиваться в текст или читать субтитры. На облегчение восприятия работают и кинематографические приемы, которых постановщик добивается театральными средствами: при помощи освещения и визуальных акцентов имитируются крупный и общий план, смена ракурсов, монтаж. Кульминационный момент сцены письма дополняется визуальными эффектами: распахнутые ветром огромные окна, колышущиеся занавески, гром и молния. Указанные приемы упрощают восприятие сцены. Таким образом, все постановочное решение в комплексе нацелено на то, чтобы длинный и не предполагающий зрелищности монолог героини, в ходе которого она на сцене одна, сделать ярким, запоминающимся, нескучным и способным удержать внимание массового зрителя.

В русле акцентирования психологической (точнее – мелодраматической) составляющей интерпретируются сцены письма в постановочных решениях режиссеров А. Бреат (Зальцбург, 2007) и А. Жагарса (Рига, 2010)[35]. Обе постановки строятся на идее хронологической трансформации классической оперы и имеют в основании приблизительное воспроизведение западных стереотипных представлений о советской повседневности. Но есть и качественное отличие. Зальцбургская версия хотя и не точно воспроизводит «приметы времени», но стилистически

[35] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановках А. Бреат (Зальцбург, 2007) и А. Жагарса (Рига, 2010) см. в параграфе 3.3.

более однородна: деревенские сцены – советский провинциальный быт, петербургские сцены – советский столичный антураж. В рижской постановке показан рубеж XX–XXI вв. – деревенские сцены происходят в советский период отечественной истории, а столичные сцены, скорее, апеллируют даже не к перестроечному, а более позднему времени – к современности. В этой связи репрезентативно выглядит режиссерская трактовка столичной «успешности» главной героини. Если в версии А. Бреат Татьяна из провинциальной писательницы-графоманки превращается в блестящую красавицу-супругу орденоносного советского генерала, поэтому встреча Онегина с Татьяной происходит на столичном «номенклатурном» банкете, то А. Жагарс представляет метаморфозу Татьяны в успешную, востребованную писательницу, сделавшую самостоятельную карьеру – столичная встреча с Онегиным происходит на приеме по случаю презентации ее книги.

В соответствии с ожиданием таких трансформаций в каждой из версий выстраивается и сцена письма. Так, в решении сцены письма следует отметить технические средства, которыми пользуется сочиняющая послание Татьяна, потому что они дополняют и подчеркивают психологическую характеристику главной героини.

В зальцбургской постановке комната Татьяны представляет собой стеклянную клетку-павильон – чистую, пустую, хрупкую. У Татьяны-писательницы есть пишущая машинка 1970 годов, на ней она неожиданно спокойно, без экзальтации и даже как-то деловито «настучит» письмо Онегину при свете стандартно-типовой настольной лампы. Вероятно, Татьяна «начиталась» книг и, подражая письмам из этих книг, в «творческих муках» пишет «книгу о себе». Чувства к Онегину она, скорее, придумала, это своего рода любовь «для вдохновения», которая помогает ей преодолеть творческий кризис. Действие не «оживляется» яркими эмоциями, «беготней» по сцене. Татьяна печатает на машинке, читает, перечитывает. И зритель читает «текст поведения» человека, занятого обыденным делом, просто

работающего. Зальцбургская европеизированная Татьяна – рационалист и прагматик. Она спокойная, размышляющая, рефлексирующая.

Рижская Татьяна – это уже «девушка из социальной сети», она на протяжении всех провинциальных сцен не расстается с ноутбуком, что-то просматривает, набирает текст. Представляется, что режиссер использует этот анахронизм с целью проиллюстрировать и объяснить зрителю происходящее, сделать более четким и понятным психологический портрет героини: в сцене письма Татьяна сначала привычным жестом открывает ноутбук, но потом со словами «Нет, все не то, начну с начала» откладывает его в сторону и берет бумагу и ручку. Татьяна в интерпретации А. Жагарса – действительно эмоциональная, импульсивная, страдающая романтическая героиня, на грани исступления и умопомрачения, переживающая любовь как болезнь, – по своей психологической характеристике напоминает Татьяну в версии Д. Чернякова.

Скорее всего, это не случайно, так как в рижской постановке есть и другие реминисценции, отсылающие к московскому спектаклю. Например, непомерных размеров элемент мебели почти во всю сцену: у Д. Чернякова – это огромный стол, у А. Жагарса – грандиозная кровать с несоразмерно-большими подушками и гигантским одеялом, на фоне этой кровати все персонажи кажутся крошечными, потерянными. Сам режиссер такой сценографический ход объяснил следующим образом: «Мне не нравится оформительская сценография, она должна символизировать. В кровати люди любят друг друга, человек рождается, умирает, в кровати мы сходим с ума. Кровать трансформируется в один большой стол, в конце раскалывается на девять кроватей – кусков льда в Неве» [87]. Однако более логичным (и менее курьезным) нам представляется другое объяснение наличия этого объекта, подчиняющего себе все сценическое пространство. Во-первых, огромная кровать – это символ современности постановки, претензия на новизну, скандальность, желание заинтриговать, следовательно, заинтересовать публику. Во-вторых, возможно, это еще один визуальный

акцент, наталкивающий зрителя на понимание режиссерской характеристики чувств Татьяны к Онегину – болезнь, бред, наваждение. Данное предположение косвенно подтверждает еще один факт. Сцену письма Татьяны принято ставить «чисто», без особенных «новаций», А. Жагарс (как и создатели остальных анализируемых здесь спектаклей) нарушает постановочную традицию, визуально нагружая эпизод и создавая видеоряд, буквально и прямолинейно комментирующий партитуру. Например, когда в музыкальном тексте проходит драматическая кульминация сцены письма, Татьяна, прыгая на кровати, подбрасывает под колосники подушки. Также в этой связи характерен финал сцены письма: Татьяна, завернувшись в белоснежное одеяло, словно в свадебное платье или саван, и собрав край одеяла в сверток, укачивает его как младенца, следуя выбранному режиссером принципу формального иллюстрирования текста: «Счастье было так возможно, так близко».

Характерной особенностью решения сцены письма в спектакле Р. Карсена (Метрополитен-опера, 2007)[36] является яркая, эффектная, но простая, почти без декораций, сценография (художник М. Ливайн), в которой использованы симультанные приемы условного обозначения места действия несколькими деталями. Действие выносится «на пленэр»: Татьяна пишет письмо под открытым небом, среди опавших осенних листьев. И только маленький «островок» сцены «обживается» элементами и аксессуарами интерьера спальни – простая железная кровать, прикроватные коврики, туалетный столик, умывальный прибор. Такое решение окончательно переводит «лирические сцены» П. Чайковского в жанр мелодрамы, создавая историю любви, развертывающуюся во вселенной: небо, луна, осенние листья, космос природный и космос человеческий – аллегоричные, символически-условные, многосмысленные и как бы глубокомысленные, но

[36] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Р. Карсена (Метрополитен-опера, 2007) см. в параграфе 3.2.

легко читаемые и эффектно представленные, мотивы и образы, аппелирующие к массовому сознанию.

В основе данной постановки лежит парадоксальное сочетание претенциозной условности и бытовизма, актуализированное режиссером через жанр мелодрамы. Письмо здесь играет еще одну важную функцию, символизируя «пространство памяти» героя – еще до начала действия оперы, на фоне музыкального вступления, Онегин разворачивает письмо, из которого выпадает несколько засохших листьев, одновременно сверху на сцену сыплются осенние листья и полностью покрывают ее ярким оранжево-желтым ковром. И письмо, и эффектный ход с листьями символически обозначают, что все дальнейшие события происходят как бы в воспоминаниях Онегина. Такое концептуальное решение вписывается в контекст массовой культуры, так как апеллирует к эмоциональным стереотипам и культурной памяти, направляя восприятие зрителя, объясняя происходящее и тем самым обеспечивая удобство восприятия текста классического произведения.

Интерпретация режиссера С. Херхайма (Нидерландская опера, 2011)[37] также основана на актуализации «пространства памяти» героев оперы при основополагающем значении анахронизма как принципа репрезентации текста классического произведения. Организуя композицию спектакля, режиссер использует прием ретроспекции – «деревенских» сцен как таковых в постановке нет, а все события, происходившие в доме Лариных, даны в воспоминаниях Онегина и Татьяны, которые спустя годы встретились на столичном балу. Анахронистическое концептуальное решение повлекло за собой и жанровую трансформацию оперы: С. Херхайм, не принимая во внимание элегичность и мечтательность музыки, вводит «лирические сцены» в русло психологической драмы. Кроме того, он делает главным героем оперы Онегина, что идет вразрез с музыкой П. Чайковского, рисующей

[37] Подробнее об опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке С. Херхайма (Нидерландская опера, 2011) см. параграф 3.1.

в динамике интонационно-мелодического развития образ Татьяны, тогда как музыкальные характеристики Онегина композитор либо оставляет без изменений, либо дает как повтор-отражение интонационной сферы других персонажей (Татьяны и Ленского). Хронологическая полиритмия влечет за собой очевидные смысловые диссонансы, связанные с расхождением музыкального композиторского текста классической оперы и визуальной режиссерской составляющей постановки.

Нетрадиционная трактовка обусловила оригинальную репрезентацию второй картины оперы. В сцене письма сферы прошлого и настоящего представлены как две спальни, условно обозначенные супружеской и девичьей кроватями Татьяны. Причем в супружеской кровати сначала читает книжку, а потом засыпает Гремин, в то время как Татьяна ведет диалог с Филипьевной (Н. Романова) «о старине». Как бы на границе пространств памяти и действительности появляется письменный стол с зеленой лампой. Когда Татьяна решается написать письмо, появляется Онегин, он не видит Татьяну, теперь это его комната и его письменный стол, а она будто бы присутствует лишь в мыслях героя, как фантом, как его греза. Режиссер решает эпизод в анахронистическом ключе, фактически как сцену письма Онегина: с одной стороны, он этим подчеркивает и иллюстрирует, что чувства героя к Татьяне стали такими же, как у нее ранее; с другой стороны, вероятно ориентируясь на литературный первоисточник и уравновешивая сцену письма Татьяны сценой письма Онегина, режиссер «договаривает» за композитора и наглядно демонстрирует то, что в произведении П. Чайковского лишь подразумевалось, проступало намеком. В данной постановке принцип анахронизма выступает механизмом, позволяющим выстроить диалог, решить проблему перекодирования и адаптации классического текста русской культуры к восприятию представителями западной культуры.

По итогам анализа сюжетно-контекстуальной трансформации письма как классического текста и как артефакта в различных постановках оперы

П. Чайковского «Евгений Онегин» можно утверждать, что в результате режиссерского вмешательства в «функционирование» текста (в широком смысле) меняются условия сценического существования Татьяны и Онегина, чему способствуют более поздние или современные материальные и технические средства. Именно письмо (его текст и процесс написания) трансформирует текст поведения персонажей и их авторское отношение к письму как вербальному тексту и как к процессу. Важно и то, что всем проанализированным спектаклям присуща принципиальная ориентация на иностранную публику, отсюда – тяготение к полилингвизму массовой культуры и ее прямолинейно-иллюстративным приемам, которые позволяют перевести классический текст русской художественной культуры, где написание письма – это важная часть духовной жизни, на более понятный универсальный код. Сопоставление трактовок письма как документа, содержание которого определяет развитие сюжета оперы, с одной стороны, и «письма» как процесса, мотивирующего репрезентацию ключевых сцен оперы, с другой стороны, позволяет анализировать режиссерские подходы к театральной репрезентации классического произведения П. Чайковского с точки зрения влияний современной массовой культуры.

ГЛАВА IV.
РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА КАК ОБЪЕКТ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА: ОТ М. ГЛИНКИ ДО Д. ШОСТАКОВИЧА

4.1. Творец и классический персонаж в горизонте культуры повседневности[38]

Говоря в контексте нашей проблемы о русской классической опере как объекте постмодернистского дискурса, мы понимаем, что постмодернизм и массовая культура не синонимы, может быть, даже в какой-то степени и антиподы. При этом мы отмечаем парадоксальную тенденцию интеграции дискурса массовой культуры с его стремлением к доступности и упрощению с постмодернистским дискурсом, которому присущи пародийность и подчеркнутое игровое начало. Поэтому, учитывая масскультовские влияния, а также постмодернистские тенденции, мы можем говорить об определенной бинарности (но, конечно, не дихотомичности) во взаимодействии постмодернизма и массовой культуры. Например, такого рода бинарность проявляет себя в игровой парадигме, которая, по нашему мнению, сложилась в сфере репрезентации русской оперной классики в пространстве современной массовой культуры. Отмеченная игровая парадигма зачастую реализуется в поле культуры повседневности.

Тенденция репрезентации классических художественных образцов – один из маркирующих признаков массовой культуры, которая функционирует в культурном поле повседневности и интенсивно вовлекает отечественную музыкальную классику в свое пространство. Выше уже упоминалось о двух возможных путях решения данной проблемы. Первый

---

[38] Густякова Д. Ю. Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности // Вопросы культурологии: Научно-практический и методический журнал. – 2013. – № 7. – С. 19–24.

Густякова, Д. Ю. Оперная классика в горизонте культуры повседневности: «Руслан и Людмила» М. Глинки – Д. Чернякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 6. – С. 343–349.

путь – анализ репрезентации классики массовой культурой – предполагает исследование актов заимствования у классических произведений искусства узнаваемых элементов и присвоения их на интертекстуальном уровне масскультовского продукта. Второй путь связан с изучением процесса функционирования целостного классического произведения искусства по законам массовой культуры, в этом случае речь идет о репрезентации классики в пространстве массовой культуры, следовательно, в культурном поле повседневности. Представляется, что именно в таком ракурсе наиболее явственно просматриваются те противоречивые процессы, которые происходят с классикой в современной культуре.

Здесь нужно подчеркнуть парадоксальный ракурс проблемы репрезентации русской оперной классики в повседневной культуре, связанный с усилением влияния средств массовой информации и новых информационных технологий на формирование новой культурной среды взаимодействия классического искусства и массовой культуры. В этой связи следует сослаться на исследования В. Беньямина, посвященные проблеме репродуцирования классики, в которых он разрабатывает понятие «аура», связывая его с индивидуальностью и аутентичностью существования произведения искусства. Под воздействием технологий ретрансляции «аура» рассеивается, разрушается уникальный хронотоп произведения, связанный с традицией его репрезентации. Примечательно, что исследователь отмечает амбивалентность влияния на художественную культуру массовой культуры и технических средств ретрансляции, которые хотя механизируют и отчуждают процесс культурного производства и уничтожают катарсис, но вместе с тем имеют социальную значимость, несут новые идеи массам и вызывают чувство коллективного наслаждения [220]. Экстраполируя вышесказанное на современную ситуацию репрезентации русской классической оперы, можем констатировать, что сейчас реализуется исключительный, с точки зрения влияния массовой культуры, опыт восприятия оперного спектакля через различные средства визуальной

ретрансляции: телевидение, видеозаписи, Интернет. Этот опыт делает оперную классику доступной широкой публике, но одновременно еще глубже укореняет ее в поле массовой культуры, сообщая ей усредненное качество медийного продукта, передаваемого посредством технических средств ретрансляции.

В связи с тем, что массовой культуре свойственны не просто постмодернистские интерпретации, но еще и забота о воспринимающем субъекте, то на первый план выходит понятие «репрезентация», трактуемое в данном случае как потребность и стремление музыкального искусства обратиться к широкой аудитории, воздействовать на нее. Массовая культура изначально ориентирована на создание коммерчески прибыльного продукта, который будет востребован в повседневной культуре. Следовательно, в исследовательский ракурс попадает не только опыт театральной интерпретации классической оперы, но и опыт ее репрезентации в пространстве повседневной жизни современного потребителя, а не просто слушателя-зрителя, как это было раньше. В отечественной художественной традиции культурное поле классической оперы по отношению к культурному полю повседневности является, пользуясь терминологией А. Шюца, иной «областью конечных значений», то есть другой смысловой сферой [755]. Однако парадокс современной ситуации состоит в том, что элитарный жанр, который, казалось бы, должен функционировать «над бытом», активно внедряется в культуру повседневности, равно как и «симптомы» культуры повседневности просматриваются в примерах репрезентации русской классической оперы.

Подчеркнем, что именно массовая культура осуществляет репрезентацию оперной классики в культурном поле повседневности, причем данный механизм действует на двух уровнях. Первый уровень можно назвать «экспертным», так как он реализуется в профессиональной, специализированной сфере культуры. Здесь в первую очередь следует говорить о создателях спектакля – постановщиках и исполнителях,

интерпретирующих классический материал, включающих в оперный спектакль элементы массовой культуры и актуализирующих в своих концептуальных решениях признаки современной повседневности: костюмы, элементы сценографии, внешний вид солистов, их мимику и пластику. Сюда же можно отнести и интервью профессионалов, создающих оперный спектакль, так как их высказывания не всегда носят сугубо профессиональный характер, но также апеллируют к повседневным категориям. Как относящуюся к экспертному уровню репрезентации оперной классики в культурном поле повседневности следует трактовать и деятельность профессиональных критиков, представляющих отзывы в СМИ, о чем свидетельствует наличие признаков повседневной культуры в поведении и лексике журналистов, а также сама проблематика, которую они выносят на обсуждение.

Второй уровень, опирающийся на обыденную сферу культуры, на повседневность как таковую, предлагаем условно обозначить «профанным». Прежде всего, здесь подразумевается обсуждение оперных постановок публикой: в фойе театра, на форумах и в блогах в Интернете. Нас интересуют непосредственная реакция и суждения, касающиеся как постановки в целом (режиссерская интерпретация, музыкальное исполнение), так и чисто визуальных элементов спектакля (внешний вид солистов, их костюмы и детали сценического поведения, бытовые особенности оформления сцены). Также на этом уровне можно говорить о репрезентации оперных событий в СМИ, например, в анонсах, репортажах и интервью.

Рассмотрим реализуемый в специализированной профессиональной сфере первый – «экспертный» – уровень репрезентации оперы в пространстве повседневной культуры. Для этого обратимся к анализу результатов интерпретационной деятельности, вводящей в область классического искусства элементы массовой культуры и актуализирующей на концептуальном уровне спектакля признаки современной повседневности, которые прослеживаются в визуальном компоненте постановки (режиссура,

сценография, актерская пластика и мимика, костюмы). Подчеркнем, что в обозначенном контексте также репрезентативны, во-первых, высказывания создателей оперного спектакля, в которых обоснованию концепции может сопутствовать обращение к повседневным категориям, во-вторых, отзывы профессиональных критиков и музыковедов (имеем в виду и обсуждаемые вопросы, и манеру высказывания). Мы полагаем, что постановка оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» (дирижер В. Юровский), осуществленная режиссером и сценографом Д. Черняковым в 2011 году (см. Приложение. Изображение 17) и приуроченная к открытию Большого театра после капитального ремонта, служит ярким примером репрезентации оперной классики в горизонте повседневной культуры, ниже эта ипостась массовой культуры и будет нами показана.

В современном гуманитарном знании повседневность трактуется как «процесс жизнедеятельности индивидов, развертывающийся в привычных общеизвестных ситуациях на базе самоочевидных ожиданий» [406]. Таким образом, повседневность – это область человеческого опыта, связанная с трудовой деятельностью и бытом, ей свойственны интерсубъективная структурированность, напряженное восприятие мира и особое переживание времени, возникающее на пересечении субъективного и объективного времени. Культурное поле повседневности включает в себя привычные будничные действия, предполагает следование установленному жизненному порядку, сложившемуся обыденному укладу и непосредственно связано с физической сферой, с телесностью человека. Несмотря на кажущуюся понятность и самоочевидность, повседневность ускользает от рефлексии, да и сами повседневные деятели обычно не анализируют свою жизненную среду, пока что-то не нарушит привычный и предсказуемый ход вещей.

В отечественной гуманитарной традиции культурное поле классической оперы по отношению к культурному полю повседневности до недавнего времени мыслилось иной смысловой сферой, относящейся к области «высокой» культуры. Однако в последние десятилетия, во времена

«посткультуры» и «нонклассики» (термин В. Бычкова), создалась парадоксальная ситуация: жанр «высокого» искусства, основным свойством которого была художественность – «эстетическое качество, с помощью которого Искусство во все времена своего исторического бытия выражало и несло анагогический потенциал Культуры, его главную гуманитарную миссию» [512] – активно присваивается повседневной культурой. В результате меняются условия репрезентации оперной классики: «Из роскошных залов оперных театров опера устремилась на площадки фестивалей, в живописные места исторических памятников и на обширные пространства парков, где аудитория немногим уступает публике рок-концертов как по численности, так и по эмоциональности реакции» [734]. Вместе с тем посещение оперного театра остается «приключением», «ритуалом», выходящим за рамки повседневности, наделенным особыми смыслами, мифами. Однако ритуал сам по себе – важная часть культуры повседневности. Таким образом, на первый взгляд, чисто духовная практика – «приобщение к высокому» – оказывается относящейся к материально-духовной сфере культуры повседневности.

Помимо тех условий, в которых происходят репрезентации классической оперы, влиянию культуры повседневности подвергается и художественно-концептуальная, главным образом зрительная, сторона оперного произведения: «Визуальные образы насколько важны в современной “посткультуре”, сформировавшейся в условиях все расширяющейся сферы массовой культуры и культурной индустрии, что в этом “царстве картинки” уже трудно представить себе неиллюстрированный образ» [734]. Характерно, что при исследовании различных постановок, осуществляемых в русле современных интерпретационных тенденций, выявляется ряд схожих приемов, которые лежат в основе проявления в репрезентациях оперной классики как дискурса массовой культуры, так и «симптомов» культуры повседневности. В анализируемой постановке оперы «Руслан и Людмила» работает ряд

интерпретационных приемов, которые можно свести к трем основным направлениям. Во-первых, выстраивание эпатажной режиссерской концепции, идущей вразрез с авторским замыслом, с художественными – образными, драматургическими, жанровыми – особенностями оперы, с музыкальным и вербальным текстом произведения. Во-вторых, «актуализация» действия и связанные с ней деформации хронотопа произведения. В-третьих, эстетизация и детализация зрелища, влекущая визуальную перегруженность и эклектичность спектакля.

Несмотря на изначально существующую жанровую характеристику «Руслана и Людмилы» – «большая волшебная опера» (см., например, издание А. Гутхейля 1885 года), – в отечественном музыкознании превалирует мнение, впервые озвученное В. Стасовым, поддержанное Б. Асафьевым и закрепившееся в советской музыковедческой традиции (О. Левашова, Т. Ливанова, Е. Майбурова, В. Протопопов), что опера «Руслан и Людмила» – произведение эпического жанра. Однако мы склонны согласиться с современными исследователями, относящими эту оперу М. Глинки, скорее, к сказочному жанру [347]. Опираясь на исследования В. Проппа [579], можем утверждать, что композиционная структура оперы соответствует сказке: «здешний» мир (1 и 5 действия), «переход» (2 действие), «потусторонний» мир (3 и 4 действия). Типичными сказочными функциями (по В. Проппу) наделены действующие лица оперы: Руслан – Герой, Людмила – Царевна, Черномор – Антагонист (вредитель), Светозар – Отправитель (и отец), Финн – Волшебный помощник, Голова – Даритель волшебного предмета (меч), Фарлаф – Ложный герой. Кроме того, самого Руслана нельзя рассматривать как былинного богатыря, героя эпоса, так как заслуга Руслана «не в силе, отваге, моральной и физической мощи, характерных для эпического героя», а «в обладании волшебными средствами (меч, кольцо) и помощниками (Финн, Голова)» [347], именно в этом качестве раскрывается его суть как подлинного сказочного героя. На основании

вышесказанного можно заключить, что «Руслан и Людмила» М. Глинки принадлежит жанру оперы-сказки.

Постановочная концепция Д. Чернякова не нацелена на воспроизведение в спектакле хронотопа сказки. Более того, «актуализированный» сюжет оперы «Руслан и Людмила» версии 2011 года вписан в хронотоп современной повседневности. Все действие разворачивается в реальном времени, в течение одного вечера. События происходят в помещении, напоминающем современный дорогой отель с банкетным залом, SPA-салоном и комнатами-номерами. В предложенном режиссером решении мы видим пример «расколдовывания» и «обытовления» сказки. Создается парадоксальное ощущение – если это пространство сказки, тем более сказочной оперы, тогда восприятие изначально некритично: зрители склонны принимать происходящее на веру, делать допущения, соглашаться. Здесь же режиссер пытается все волшебные события рационально объяснить в категориях здравого смысла, но не просто с точки зрения повседневности. При этом материал «сопротивляется»: чем больше режиссер старается свести к минимуму оперную условность, тем сильнее усугубляется противоречие между происходящим на сцене и здравым смыслом.

Примером вышесказанному является ряд постановочных решений. Например, решение эпизода с похищением Людмилы, разыгранным в духе современной свадьбы (1 действие). Похищение – это кульминация шоу: жестяным театральным «громом» пугают прямо на сцене, все вздрагивают от неожиданности, Светозар (В. Огновенко) лукаво улыбается, подтверждая своим поведением, что происходящее – часть сценария, видеооператор продолжает съемку праздника. Баян (Ч. Уоркман) завязывает глаза Руслану (М. Петренко), тот не сопротивляется. Людмила (А. Шагимуратова) радостно вступает в игру, позволяет завернуть себя в ковер и игриво хихикает, пока её уносят со сцены. В сцене оцепенения Руслан, Ратмир (Ю. Миненко), Фарлаф (А. Швилпа) и Светозар поддерживают игру, повторяя каноном «Какое

чудное мгновенье». Руслан играет в прятки, ищет Людмилу под столом, «подружки» невесты требуют выкуп. И только появившиеся на сцене охранники в современных черных костюмах, суетящиеся и тревожно переговаривающиеся с обслуживающим персоналом, дают понять, что произошло настоящее похищение. И если происходящее далее трактовать в духе современности, то в совокупности с аутентичным текстом это напоминает сумасшествие: «Скорее, отроки, бегите…» – поет Светозар охранникам, а дальше в речи «современных» людей фигурируют такие понятия, как «терем», «княжий двор», «Перун», «борзый конь», «витязи», «верный меч», «ков врага», «Киева гордость».

Характерные последствия режиссерских «новаций» можно обнаружить также в решениях 1 и 2 картин 2 действия. Если следовать пушкинскому тексту, то события этих картин должны происходить в «Пещере Финна» (сцена Финна и Руслана) и в «Пустынном месте» (беседа Наины и Фарлафа). Однако оба эпизода развиваются не там, где предписано партитурой, а в том же зале, где и 1 действие: те же декорации, но банкет окончен, зал ресторана темен, пуст и подготовлен к уборке, столы сдвинуты, стулья перевернуты на столы, пол еще не прибран. В полумраке зала – Финн и Наина. Финн (Ч. Уоркман) «в дверях могилы» – интеллигентный, моложавый и благополучный иностранец с благородной сединой. «Старушка дряхлая, седая, с горбом, с трясучей головой, печальной ветхости картина» – Наина (Е. Заремба) – этакая бестия с ярко-рыжей пышной прической и лукавой улыбкой, роковая и страстная женщина-вамп. Приходит Руслан. На нем обычная одежда, практичная и вполне подходящая для городских путешествий: куртка, джинсы, удобные ботинки. Наина остается свидетельницей сцены Финна и Руслана.

Финн, продолжая игру и мистификацию, изображает старого волшебника – надевает седой парик и бороду, которые он носил в образе Баяна. При этом на нем современная повседневная одежда: плащ, простые черные водолазка и брюки, обычный невзрачный шарф, – он сидит

в расслабленной позе, закинув ногу на ногу, курит сигарету. Гротескные несоответствия во внешнем виде и поведении дополняет противоречие современного антуража и текста Финна, повествующего о «волшебнике страшном Черноморе» и его «обители», в которую «ничей… не проникал доныне взор», куда «вступит» Руслан «и злодей падет от руки» его. Почему-то Руслан серьезно воспринимает все происходящее, то ли подыгрывая, то ли находясь под воздействием какого-то психотропного препарата, то ли изображая лишенного критического мышления олигофрена, который с серьезным видом поддерживает нелепый диалог, ни разу не усомнившись в правдоподобии происходящего. Поняв, что Руслан «играет» по правилам, предложенным им, Финн снимает парик и бороду и продолжает рассказ о своей любви к Наине (рассказ в присутствии самой Наины превращается в любовное признание), что еще больше лишает логики и остраняет действие. Дальнейшая концепция строится на принципах имитации и симуляции, создавая подобие ныне модной игры – «квеста», который должен пройти Руслан. Получив от Финна записку (план или адрес), Руслан уходит.

Беседа Фарлафа и Наины происходит в том же зале, также в присутствии Финна. Фарлаф, в джинсах, кожаной куртке, с бутылкой пива в руке, приходит в ресторанный зал и поет: «Я весь дрожу... и если бы не ров, куда я спрятался поспешно, не уцелеть бы мне!» Абсолютной нелепостью, вызывающей смех в зале, выглядит испуг Фарлафа: «страшная старушка зачем идет сюда», «старушки злобная улыбка», – который вызван эффектной дамой в строгом и элегантном синем брючном костюме, роскошных белоснежных мехах, изящных длинных перчатках. Ситуация становится еще более странной, когда диалог-потасовка Фарлафа с Наиной приобретает характер грубоватой любовной игры – он наступает, хватает её за руку, прижимает к себе.

В контексте вышесказанного необходимо подчеркнуть, что зачастую прием «актуализации» влечет за собой жанровую трансформацию, которая при переносе сюжета волшебной сказки в условия современной реальности

с признаками повседневности превращает сказку в фарс с элементами комедии. В данном случае режиссер, стремясь избавиться от оперной условности, практически вплотную приближает сказочную оперу к абсурдистской драме с присущей ей непоследовательностью действий и образов.

Помимо отказа от сказочных мотивов, в основе концептуального решения постановки лежит прием «актуализации», уже неоднократно упоминаемый выше. Осовремененный хронотоп обнаруживается с момента открытия занавеса: по окончании увертюры гости аплодируют оркестру, как бы исполнившему концертный номер, после чего Светозар (хозяин вечера, заказчик), не скрывая гордости за хорошо организованное торжество, гостеприимным жестом приглашает всех к столу. Вниманию зрителей предложена роскошная современная свадьба, специально стилизованная даже не в древнерусском, а, скорее, в «сказочном» духе или «по мотивам» сказки: костюмированная свадьба «а-ля рюсс» как результат креативной деятельности современного event-агентства, предоставившего услугу по ее организации. Гостей развлекают, им показывают шоу «ростовых кукол» на сюжет «Руслана и Людмилы» с Финном, Наиной, Головой, Черномором. Финн и Наина – актеры миманса – разыгрывают сцену «Герой, я не люблю тебя». Длинную бороду Черномора, которого изображает маленький мальчик, выносят другие персонажи сказки. Его символически «побеждает» Руслан: берет дрыгающего ногами «Черномора» подмышку и сажает на колени Людмиле (позднее Светозар, словно давая понять, что настоящего Черномора не будет, сдернет с него чалму и маску с бородой, и мальчик расплачется).

В 1 действии воспроизводится эклектика современной свадьбы. Тамада Баян с бутафорскими гуслями (он же, как выяснится впоследствии, Финн) развлекает гостей песнями и «тостами», совершает действия, вписывающиеся в контекст современной обыденной культуры: обнимает женщин, «незаметно» выпивает из рюмки, повернувшись спиной к залу. Каватина

Людмилы – это номер, снимаемый для свадебного видео и транслируемый на большие экраны. Еще один специально подготовленный номер – стилизованный хоровод «Лель таинственный» в исполнении гостей. «Молодых», следуя свадебным традициям, закрепившимся в современной массовой культуре, осыпают лепестками роз и рисом. Наконец, видимо, чтобы окончательно разрушить надежды на традиционную трактовку и подчеркнуть современность происходящего, взрываются золотым серпантином хлопушки. В ходе свадебной игры «похищение невесты» Людмила исчезает. Казалось бы, свадьба как ритуал перехода является праздником, а не повседневным актом, но в данном случае контекст массовой культуры, вопреки размаху и роскоши, делает это событие стандартным и банальным.

Как уже было отмечено, контекст современной повседневности утверждается также поведением персонажей. Данный аспект проявляется, например, в решении ролей Людмилы (1 действие, каватина «Грустно мне, родитель дорогой») и Фарлафа (2 действие, 2 картина, рондо «Близок уж час торжества моего»).

Каватина Людмилы. С одной стороны, музыка М. Глинки рисует легкий шаловливо-грациозный образ. С другой стороны, сложившиеся представления о древнерусской княжне, традиционно воплощающиеся в сценических решениях этого образа, предполагают, что движения Людмилы плавные, неспешные, исполненные достоинства, лишь иногда в соответствии с музыкальной характеристикой она ведет себя как игривая, подвижная девочка-непоседа (см., например, Мариинский театр, постановка 1994 года, режиссер Л. Мансури, в роли Людмилы – А. Нетребко). В постановке Д. Чернякова Людмила репрезентирует поведенческий код, приближенный к современной повседневности – кокетничает, играет, шалит, то рыдает, то смеется, с размаху усаживается Светозару на колени, демонстрирует экзальтированное (почти истеричное) поведение, непосредственную детскую мимику и эмоциональную лабильность.

Рондо Фарлафа. В русле анализа визуального решения постановки, детерминированного повседневностью и массовой культурой, особо примечательно поведение Фарлафа в названном эпизоде. Конечно, данный персонаж не относится к положительным героям. В опере М. Глинки он получает характеристику тщеславного, трусливого и глуповатого человека в духе классических оперных буффонных недоброжелателей типа дона Базилио из «Севильского цирюльника» Дж. Россини. Традиционно характеристика Фарлафа дается через внешность, пластику и мимику персонажа, создающих комический контраст напыщенности и малодушия. В анализируемой постановке личность героя представлена с точки зрения повседневного восприятия, но в контексте оперы читается как очевидная провокация: танцы с раздеванием на столе, вульгарная пластика, вызывающее поведение (пиво из бутылки – и пьет, и поливает себя; стриптиз – раздевается, совершая характерные телодвижения). Такая демонстрация современного текста поведения влечет последствия, негативные для художественной стороны произведения, а именно, «спрямление» решения и вульгаризацию сцены, но одновременно соответствует представлению массового зрителя о возможном поведении отрицательного героя в актуальной социокультурной среде.

Подчеркнем, что концептуальные новации, привносимые режиссером-сценографом Д. Черняковым в классический текст М. Глинки не совсем первичны. В постановочной истории оперы «Руслан и Людмила» были примеры отказа от сказочной природы этого текста. В частности, спектакли Большого театра 1931 (режиссер Н. Смолич) и 1972 (режиссер Б. Покровский) концептуально основывались не на композиционных закономерностях сказки, а на условных обобщенно-мифологических образах языческого свадебного обряда, связанного с годовым календарным циклом. Д. Черняков также демонстрирует свадебный ритуал, но современный и, в отличие от Н. Смолича и Б. Покровского, в чьих спектаклях не было быта, актуализирующий признаки повседневности.

Еще дальше от сказочного сюжета уходит А. Титель в постановке 1993 года (театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко). Режиссер переносит действие в конкретное время – в начало XIX века (пушкинская эпоха), драматизирует сказку – выводит на первый план чувства персонажей, а не их сказочные функции, хотя некоторые недоговоренности и намеки, свойственные сказке, сохраняются. Симптоматично, что в данной постановке купированы восточные танцы, а Наина предстает роковой красавицей. Однако не столько хронологические, текстовые, концептуальные вариации связывают решения Д. Чернякова с творением А. Тителя, сколько «снижение» пафоса – сказочного, оперного, классического. Причем истинная новация Д. Чернякова в том, что он «снижает» пафос не через комическое начало, как А. Титель, а через бытовые детали, обыденные характеристики и «актуализацию», включающую оперу в повседневный контекст. Важно отметить, что все вышеназванные спектакли воплощают различные режиссерские решения оперы «Руслан и Людмила» и утверждают право режиссерского театра на поступок, на интерпретацию классического текста М. Глинки, что на уровне подхода также роднит их с нетрадиционной постановкой Д. Чернякова. Но если первые интерпретаторы стремились «войти (внедриться, “присвоить”) в традицию, став ее частью, звеном в цепи», то режиссер, чья работа анализируется в настоящем параграфе, адресует массовой публике то, что Т. Злотникова, анализируя деятельность режиссеров драматического театра, называет «поступок-провокация, поступок-кульбит, поступок-выпад, поступок-отрицание» – «Я» режиссера становится и образом, и поступком [389, с. 88–89].

Еще один пример отказа от сказки – постановка «Руслана и Людмилы» 1904 года в Мариинском театре (Санкт-Петербург, дирижер Э. Направник, режиссер О. Палечек). Здесь была сделана попытка «прочитать» оперу через эстетизацию визуального образа, чему немало способствовал тот факт, что над оформлением постановки работали художники А. Головин и К. Коровин (декорации и костюмы возобновлены в постановке 1994 года, которая

и в настоящее время идет на сцене Мариинского театра). С одной стороны, художественные решения А. Головина и К. Коровина совершенно не апеллируют к культуре повседневности рубежа XIX–XX веков, но нацелены, скорее, на поиск мистического, сакрального в тексте М. Глинки, что характерно для этого времени в контексте символизма, модерна, деятельности объединения «Мир искусства». С другой стороны, хотя спектакль Мариинского театра реализует классическую постановочную традицию, решение Д. Чернякова концептуально близко версии начала XX века переносом акцента на визуальную часть, на зрелище, а также отказом от передачи жанровых особенностей волшебной сказки.

Характерный прием Д. Чернякова-сценографа – ограничение пространства сцены павильонными декорациями, выстраивание закрытого внутреннего локуса. Скорее всего, по причине технической сложности сценограф отказывается от традиционной для сказочной оперы чистой перемены декораций. Имитируется интерьер, некое внутреннее помещение, а внешнее пространство представлено лишь намеком: стеклянный плафон и высокие окна ресторанного зала, полукруглое окно в «салоне» Наины, окно в зимний сад в «чертогах» Черномора. Для сценографии 1 и 5 действий «Руслана и Людмилы» Д. Черняков создает бутафорский «роскошный» сказочный интерьер. В сценографическом решении размах и цельность подхода А. Головина и К. Коровина к декорированию этой оперы объединяется с эклектичной детализацией в современном постмодернистском (или масскультурном) духе: роспись золотом по лазури, хохломские мотивы, имитация лепнины, сводчатый потолок, огромные окна-двери и даже на потолке гигантский прямоугольник пластикового стеклопакета («автограф» Д. Чернякова-сценографа). Стильный эстетизм модерна начала XX века и обобщенная декоративность сценографической живописи К. Коровина и А. Головина сменилась броской избыточностью массовой культуры и «нонклассикой» «посткультуры».

Д. Черняков «играет», точнее, «заигрывает» со зрителями – любителями традиционных постановок классики. В 1 и 5 действиях, когда открывается занавес, «любитель» видит отвечающую его ожиданиям и, на первый взгляд, узнаваемую «картинку»: княжеские палаты, стилизованные костюмы. Но удовлетворен также и запрос «развлекающегося» (термин Т. Адорно) зрителя, который в оперном спектакле ищет не композиторские смыслы, а увеселительное зрелище: его вниманию предложена яркая, эффектная, дорогая картинка, «богатые» костюмы, роскошные интерьеры. В этом решении усматривается следование одному из принципов коммерциализированной массовой культуры: чем шире целевая аудитория, тем больше покупателей продукта. Таким образом, сценография 1 и 5 действий спектакля – это и реверанс постановочной традиции и одновременно отторжение классики через пародийность, китчевость и бутафорность.

Сценографическое решение Д. Чернякова утверждает актуально-повседневную природу происходящего: современные круглые столы, драпированные стандартными двухслойными атласными скатертями, декорированные типовыми цветочными композициями, сервированные современной посудой. Вокруг столов вместо традиционных скамей стоят одинаковые ресторанные стулья. Миманс, изображающий официантов, одет в однотипные костюмы, стилизованные в древнерусском духе, они предлагают гостям шампанское из бутылок, обернутых белыми салфетками (современный поликультурный регламент ресторанной сервировки). На заднике сцены, однозначно свидетельствуя о том, что действие происходит в наше время, расположены большие плазменные экраны, на которых сначала в качестве заставки демонстрируются хохломские узоры, потом – прямая трансляция свадебного «выступления» Людмилы в окружении женихов. Постмодернистская эклектичность «картинки» дополняется наличием на сцене арфы и фортепиано, при этом арфистка – в сарафане и ленте-повязке на голове, пианистка – в похожем костюме и в очках.

Масскультовская вторичность визуального решения заметна в костюмах персонажей (художник по костюмам – Е. Зайцева). Дорогая и качественная выделка сарафанов, кафтанов и головных уборов, золотой двуглавый орел на костюмах Руслана и некоторых гостей: костюмы 1 и 5 действий оперы являются почти буквальным воспроизведением нарядов императорского костюмированного бала 1903 года в честь 290-летия царствования Дома Романовых (стилизация боярских и дворянских одеяний XVII века – начала правления Романовых).

Еще один пример вторичного решения – использование в 4 действии стеклянной арфы: музыкант на сцене играет на бокалах с водой. Подчеркнем, что стеклянная гармоника, которую позже сменила челеста, изначально была предусмотрена композитором в партитуре. Но вряд ли этот ход Д. Чернякова является приближением к авторскому замыслу, ведь в этом случае он заведомо идет по пути противоречия аутентизма музыкальной составляющей и оригинальности режиссерской концепции. Скорее, режиссер здесь использует «находку» из более ранней версии «Руслана и Людмилы». В 2003 году в Большом театре дирижером А. Ведерниковым была осуществлена аутентичная постановка оперы «Руслан и Людмила» по оригинальной партитуре оперы, максимально соответствующей исходному тексту М. Глинки. В оркестре тогда за неимением стеклянной гармоники были использованы стеклянная арфа и стеклянный орган (веррофон).

Помимо режиссерских и сценографических интерпретаций классического текста М. Глинки, Д. Черняков сочиняет собственную сюжетную линию и реализует ее, насильственно внедряя в событийный ряд и увязывая с действием оперы. Подчеркнем, что текст оперы (ни музыкальный, ни вербальный), почти не подвергается изменениям, за исключением нескольких сокращений (не редкость в постановках этой оперы) – передачи партии Ратмира контртенору (изначально – контральто), а также переноса 2-й песни Баяна из 1-го в 5-ое действие. Придуманная режиссером новая сюжетная линия связана с расширением драматургической

функции пары Финн – Наина. «Конфликт» волшебников, изначально присутствующий в сюжете оперы, выводится на первый план и начинает играть несвойственную ему ранее определяющую роль в композиции произведения. Во время длительных перемен декораций, чтобы зритель не скучал, режиссер вводит немые (с субтитрами) «диалоги» Финна и Наины, текст которых придуман для данной постановки. Большой экран – это распространенный современный сценографический прием, здесь в качестве экрана выступает занавес. На закрытом занавесе зритель видит две «говорящие головы» – огромные видеопроекции Финна и Наины. Из субтитров публика понимает суть интриги – спор о существовании любви. Финн и Наина, заключившие пари, вершат судьбы героев, и все события, происходящие далее, – проверка чувств Руслана и Людмилы.

Таким образом, сконструированный сюжетно-сценографический ряд решает сразу две технические задачи. Во-первых, длительные паузы для смены декораций, «оживленные» изображением, – это гарантия того, что публика не заскучает, не убежит в буфет (видимо, предполагается, что нетерпеливого современного зрителя удержать на месте можно только «картинкой»). Во-вторых, публике доходчиво объясняется «реалистическая» концепция спектакля: ничего «чудесного» не происходит. Все «искушения»: и «квест» Руслана, и соблазнение-наваждение Ратмира, и предательство Фарлафа, и «волшебный сон» с «чудесным пробуждением» Людмилы – это лишь ловкие манипуляции одних людей другими. Режиссер рассказывает все, не оставляя места для зрительского воображения. Эллиптичность, недосказанность как стилистический прием и жанровое свойство сказки исключается. Но массовой культуре и повседневному «здравому смыслу» свойственно «называть вещи своими именами», объяснять, договаривать, «показывать все, что скрыто».

«Сказочный» Руслан, аутентичный глинкинскому тексту, должен реализовать свои функции, то есть совершить ряд действий, предписанных

«правилами» жанра, и пройти свой «сказочный» путь в соответствии с предсказаниями Баяна. В концепции Д. Чернякова события, в которые попадает Руслан, тоже заранее «срежиссированы», но не предсказателями и провидцами, а людьми, манипулирующими главными героями, – Финном и Наиной. То есть, Руслан – это обычный человек (повседневный деятель), по воле третьих лиц попадающий в «проблемные» ситуации. Концепция не нова и вызывает ряд реминисценций, начиная от спора бога и дьявола – ветхозаветный сюжет об Иове, «Пролог на небе» из «Фауста» И. Гете, заканчивая такими историями о манипуляциях человеческими чувствами, как роман Ш.де Лакло «Опасные связи» и даже советская киносказка «Чародеи» (режиссер К. Бромберг) на сюжет братьев Стругацких (примечательно, что внешне – фигурой, пластикой, костюмом – Финн в исполнении Ч. Уоркмана напоминает персонажа «Чародеев» – волшебника Коврова (Э. Виторган), выполняющего в сказке функцию Волшебного помощника).

Помимо популярного кино, в анализируемой постановке усматриваются параллели с другими формами массовой культуры, также глубоко внедренными в современную повседневность. Например, ряд подобных ассоциаций вызывает решение 3 картины 2 действия – Руслан на поле битвы. Вместо декораций, изображающих поле, на сцене «выстроен» склон горы, покрытый множеством искалеченных солдатских тел в камуфляжной форме с автоматами. «Картинка» в духе современных новостных или документальных телепрограмм напоминает ставший частью современной повседневности репортаж из «горячей точки», вероятнее всего, с Северного Кавказа (Чечня, Дагестан, Ингушетия). Когда освещение становится ярче, мы видим, что «горы» находятся в замкнутом помещении, куда партикулярно одетый Руслан (джинсы и куртка аляска) попадает через маленькую дверь под потолком, которая резко за ним закрывается. Здесь режиссером задумана еще одна актуальная ассоциация (в соответствии с предполагаемым зрительским интересом и как продукт возможного выбора массовой аудитории): в контексте режиссерской концепции происходящее

напоминает задание из популярного приключенческого телешоу «Форт Боярд» – игры, участники которой должны пройти ряд физических и интеллектуальных испытаний, чтобы получить ключи и подсказки и выиграть приз. Руслан ищет волшебный меч под телами солдат, переворачивая трупы, и встречается с Головой. Голова – никакой бороды или шлема – это компьютерная видеопроекция на мультимедийном экране мужского лица с абсолютно бесстрастной мимикой (Руслан: «Встреча чудесная, вид непонятный!» – в зале смех). За экраном Руслан находит меч – задание выполнено, дверь открывается, он уходит с «поля». Актеры миманса, изображавшие «мертвые тела», встают и отряхиваются, еще раз свидетельствуя, что все происходящее лишь игра, симуляция, а не чудо. Видимо, в «расколдованном мире» (термин М. Вебера) сказки быть не может даже в волшебной опере, остаются только прагматизм массовой культуры и «здравый смысл» современной повседневности.

«Потусторонний» мир, рисуемый М. Глинкой в 3 и 4 действиях оперы, в анализируемой постановке также «обытовлен» и «расколдован». Главная режиссерская модификация в данных картинах касается танцевальных сцен. В первоисточнике именно танец очерчивает сферу «волшебства», однако в решении Д. Чернякова танцевальных (балетных) сцен нет, зато есть трансформация, точнее, искажение авторского замысла, связанное с влиянием массовой культуры и «следами» современной повседневности в визуальной трактовке классического текста.

Волшебный замок Наины (3 действие) в концепции Д. Чернякова представлен подобием публичного дома, в котором «волшебные девы» «легкого поведения» развлекают гостей, предлагая им вместо танцев номера художественной самодеятельности. В сцене обольщения Ратмира вместо задуманного композитором балета вниманию зрителей предложена демонстрация незатейливых «талантов» девушек, которые жонглируют, бьют чечетку, запускают бумажный самолетик, катаются на роликах, дефилируют, показывают гимнастические упражнения и номера клоунады, играют в серсо,

ходят паровозиком по сцене. Это торжество дилетантизма «озвучено» музыкой М. Глинки, отношение к которой не предполагает пиетета: на ее фоне постоянно слышны посторонние звуки – возгласы, смех, топот. Решение соответствует процессам профанации классической музыки в культуре повседневности в духе анекдота: «Моцарт – композитор, сочинявший для мобильных телефонов». Очевидно, претендующее на скандальность решение с борделем Наины может быть обусловлено двумя мотивами: во-первых, стремлением показать то, что еще может приятно «взбудоражить» воображение современного зрителя, а значит, не оставит равнодушным; во-вторых, отказом от волшебства и тяготением к актуальности и достоверности сцены.

По нашему мнению, кульминацией режиссерского решения является сцена в волшебных садах Черномора. Музыка танцевальных сцен 4 действия представляет собой яркую и образную звуковую «живопись»: «Марш Черномора рисует картину причудливого шествия; угловатая мелодия, пронзительные звуки труб, мерцающие звучания колокольчиков создают гротескный образ злого чародея. За маршем следуют восточные танцы: турецкий – плавный и томный, арабский – подвижный и мужественный; танцевальную сюиту заключает огненная, вихревая лезгинка» [364]. В соответствии с перечнем действующих лиц, указанных в оригинальном либретто В. Ширкова и М. Глинки, в данной сцене должны быть представлены арапы, карлы, рабы Черномора, нимфы и ундины.

Вероятно, сцена соблазнения Людмилы была изначально задумана Д. Черняковым максимально провокационной, чем и обусловлено ее решение. Действие происходит в просторном светлом помещении, оформленном в стиле, близком минимализму и конструктивизму, интерьерным центром которого является огромная круглая кровать. Вместо волшебных персонажей режиссер задействует горничных, официантов, массажистов и прочий разнообразный персонал современного респектабельного отеля. Людмилу незатейливо «искушают» не «элитарным»

балетом, а повседневными удовольствиями из сферы развлечений и бытового обслуживания, то есть тем, что в сознании современного человека ассоциируется с гедонистическим образом жизни: ювелирными украшениями, парфюмерией, парикмахерскими услугами, массажем, гастрономическими изысками, алкоголем, цирковым шоу и даже полуобнаженным атлетом (стриптизер? массажист?) с мощным мускулистым торсом, «украшенным» татуировками. Когда становится понятно, что Людмила не поддается на столь банальные «искушения», у нее возникает суицидальный порыв – она пытается осколком разбитого бокала вскрыть себе вены (в оригинале Людмила хотела кинуться в воду), к героине вместо водяных дев приходит психотерапевт, призывает успокоиться и смириться, но она – буйный пациент – закидывает врача подушками.

Апофеозом сцены становится появление двойника Руслана в окружении обнаженных девушек, что вызывает у Людмилы неистовую ревность, почему-то приведшую к шоковому состоянию. Тот факт, что данный эпизод был воспринят публикой как наиболее скандальный, можно объяснить спецификой восприятия наготы в культуре повседневности. Если нагота представлена в пространстве искусства, то она допустима для публичного показа. Но если обнаженное тело предъявляется в контексте повседневности, вне художественной (в данном случае оперной) условности, оно воспринимается как провокация и даже оскорбление общественной нравственности. Однако ответ на вопрос, какая именно (не сказочная, а реальная) причина вызвала у Людмилы состояние транса, режиссер оставляет без ответа. В любом случае в «летаргии» Людмилы нет ничего чудесного, именно поэтому в финале оперы Финн-Баян приводит ее в чувство с помощью укола, а не волшебного перстня.

Думается, что основная проблема режиссерского реалистически-прагматического решения волшебных сцен оперы возникает не столько на концептуальном уровне, сколько на эстетическом уровне. Классическую оперу – сложнейший вид искусства, относящийся к «высоким» сферам, –

невозможно в рамках одного произведения органично объединить с пусть и художественной, но самодеятельностью, априори находящейся на более примитивной ступени художественного творчества. При попытке объединения данных форм деятельности возникает эстетический диссонанс, как при созерцании куска щебня, обрамленного изящной золотой оправой. Ситуация усугубляется, если в пространство классической оперы вводятся элементы исторически и культурно чуждой ей повседневности и массовой культуры.

Необходимо подчеркнуть, что элементы культуры повседневности в анализируемом спектакле воспроизводятся постановщиком осознанно и намеренно, так как переосмыслен сюжет, изменен жанр и осуществлена «актуализация» действия. При этом интерпретационное внедрение в классический текст влечет за собой ощутимые последствия. Во-первых, возникает жанровый и стилистический конфликт: волшебная сказка гораздо легче существует в пространстве романтической оперной условности, чем среди демифологизированных повседневных образов и симулякров постмодернистского гиперреализма. Во-вторых, выстроенные перпендикуляры к музыкальной партитуре и тексту либретто обусловливают нарушения логики действия. В-третьих, если режиссер не учитывает специфику исполнения оперной партии, тогда она становится ролью, которая начинает доминировать над партией, что снижает качество вокального исполнения, музыкальный материал становится вторичным по отношению к действию, и оперное произведение трансформируется в музыкальное шоу, то есть превращается в жанр массовой культуры.

И, наконец, формируется модель отторжения русской классики, проявляющаяся как на уровне культуры повседневности, так и на уровне художественного процесса. Отторжение классики может также проявляться и в реакции зрителей. Вследствие грубого вмешательства режиссера в драматургическую «ткань» классической оперы могут возникнуть многочисленные противоречия между сценическим действием, музыкальным

и вербальным текстом произведения. Например, срежиссированное Д. Черняковым глумление и издевательство многочисленной обслуги над Русланом, явившимся с волшебным мечом спасать Людмилу из «царства Черномора», фактически означает и отрицание классики, и насмешку над теми, кто в эпоху постмодерна и тотального прагматизма еще сохранил благоговейно-почтительное отношение к классической опере, веру в сказку и в вечную любовь. Зрители просто теряют доверие и самоустраняются от сотворчества и соучастия, воспринимая спектакль как пародию, как «капустник». Реакция зрителей диссонирует с чувствами и переживаниями персонажей, заложенными в музыке, смех в зале возникает в самых неподходящих местах – в драматических и даже трагических эпизодах. Реакция публики красноречиво свидетельствует о том, что акция отрицания и отторжения классики успешно совершилась.

Напомним, что нами были выявлены два уровня репрезентации оперной классики, реализуемые при посредстве массовой культуры в пространстве культуры повседневности. Уровни репрезентации были условно обозначены как «экспертный» и «профанный». Далее на основе анализа информационного поля, возникшего после премьеры оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке режиссера и сценографа Д. Чернякова, мы рассмотрим второй – «профанный» – уровень репрезентации классики в культуре повседневности, опирающийся на обыденную сферу культуры. В качестве материала исследования выступили представления спектакля в СМИ: анонсы, репортажи, интервью, а также обсуждения постановки публикой на форумах в Интернете, в фойе театра. На наш взгляд, данный материал особо репрезентативен, если принять во внимание громкий информационный шум, поднявшийся вокруг первого спектакля на вновь открытой после капитального ремонта исторической сцене Большого театра.

Представляется логичным обратиться сначала к одному из примеров рекламы, вводящей классическую оперу в пространство повседневности.

Исследуемый сюжет является анонсом цикла программ «Опера года» на телеканале «Меццо» (Mezzo); одним из двенадцати эпизодов данного цикла должна стать интересующая нас постановка оперы «Руслан и Людмила» [180]. Звуковая часть ролика реализуется в двух планах: музыкальном и вербальном. В качестве музыкальной составляющей используется оригинальная увертюра к опере. Данный выбор кажется вполне закономерным, так как эта музыка М. Глинки благодаря своим качествам (яркая, блестящая, виртуозная), а также частоте исполнения и воспроизведения давно уже стала так называемой «популярной классикой». Что касается вербальной составляющей сюжета, то это типичный рекламный текст – краткий, доступный, но емкий по содержанию: в нем дано описание сюжета, подчеркнута роль данного произведения в истории русской музыки, упомянут исторический факт, связанный с премьерой оперы в 1842 году, дана краткая творческая характеристика создателей анонсируемой постановки. Необходимо обратить внимание на наличие в тексте фраз, интригующих массового зрителя: «опьяняющие мелодии», «прикосновение востока», «из России с любовью и волшебством», а также на располагающий зрителя и вызывающий его доверие мягкий тембр и вкрадчивую интонацию диктора.

Интересно, что при описании испытаний Руслана используется слово «quest», имеющее в современной культуре (и не только англоязычной) стойкое значение – игровое задание, за выполнение которого дается награда. В визуальной части ролика используется традиционный для такого рода сюжетов и привычный для современных телезрителей клиповый принцип компоновки материала – динамично сменяющие друг друга яркие контрастные эпизоды. Причем следует подчеркнуть, что создатели ролика выбирают самые вызывающие, провокационные и интригующие фрагменты постановки. Таким образом, на примере данного анонса мы можем видеть, как классическая русская опера посредством механизмов, выработанных массовой культурой, актуализируется в пространстве повседневности.

О непосредственной реакции на данную версию «Руслана и Людмилы» самих «повседневных деятелей», следовательно, о конкретной включенности оперной классики в культурное поле повседневности можно судить по высказываниям публики в интервью и на форумах в Интернете. В отношении данной постановки сложилось определенное общественное мнение, выражающее в первую очередь негативные оценки интересующей нас работы режиссера Д. Чернякова.

Реплики зрителей на форумах (материалы сайтов forumklassika.ru, timeout.ru, biletexpress.ru) вписываются непосредственно в пространство повседневности. Сам феномен повседневности, закономерностью которого является стремление нормализовать проблемную ситуацию, свести не соответствующее ожиданиям событие к привычному ходу вещей, обусловливает парадоксальность бытования классической оперы в современной культуре. Как уже отмечалось, оперная классика не является частью культуры повседневности, однако приходится констатировать, что зрительское восприятие предопределено стереотипными ожиданиями: «“Руслан и Людмила” на исторической сцене Большого театра – это фантастическая сказка-феерия в русском стиле и в безупречном исполнении». Сталкиваясь с предлагаемой режиссером интерпретацией, «повседневный деятель» воспринимает ее как десакрализирующую, демифологизирующую, провокативную трактовку и попадает в нарушающую ожидаемый ход событий проблемную ситуацию, которую стремится переопределить, типизировать и тем самым нормализовать.

Посетители форума в своих высказываниях следуют повседневным стереотипам. Во-первых, употребляют высокопарные шаблонные фразы: «великая опера», «бессмертная музыка Глинки», «гениальный Пушкин», «главная сцена страны», «погубили русскую культуру», в том числе и заимствованное из популярного кинематографа и ставшее расхожим выражением в повседневной культуре – «за державу обидно». Во-вторых, используют агрессивность инвективных лексических оборотов и сленга:

«тысячу раз в гробу перевернулись», «дребедень», «выпендриваться», «я в шоке», «реально», «тупо», «обули», «хотелось отмыться от грязи», «нефтяной баблос», а также грубых и даже нецензурных слов и выражений. Таким образом, отправители реплик «называют вещи своими именами», то есть задействуют повседневные типы и автоматизмы, которые функционируют в языке аналогично речевым жанрам, описанным М. Бахтиным [216]. Так как реплики на форуме – это не письменная, а зафиксированная устная речь, то неважно, обсуждается элитарный оперный жанр или что-то другое – здесь мы имеем дело с повседневным бытовым диалогом. Как известно, повышенная эмоциональность является характерной чертой человека массы, поэтому для высказываний «повседневных деятелей» свойственно преобладание эмоциональных, а не конструктивных оценок, а также различного рода призывы («Долой!», «Не ходите!»), лозунги («Позор!», «Убожество!»), патетические воззвания к властям как к «гарантам», с точки зрения массовой аудитории, порядка во всех областях («Где министр культуры?», «Куда смотрят Медведев и Путин?»). В контексте повседневной риторики логичными кажутся обсуждения личности и состояния здоровья создателей оперы, равно как и готовность давать советы потенциальным зрителям и ставить «диагнозы» всем, начиная с режиссера и заканчивая всей русской культурой. Следует отметить еще один симптоматичный для повседневной культуры признак – бытовой прагматизм: во многих отзывах высказывалось сожаление о деньгах, потраченных на билеты.

Средствами массовой информации репрезентация оперной классики в культурном поле повседневности реализуется в ходе освещения культурного события – оперной премьеры, а также в процессе актуализации данной темы в других программах. В обозначенном контексте весьма показательны два телевизионных сюжета: фрагмент информационно-новостной программы телеканала «Москва 24» [117] и эпизод из

информационно-развлекательной программы «Прожекторперисхилтон» [126].

Словесный текст первого сюжета содержит в основном упоминание фактов, интригующих и возбуждающих интерес зрителя: «новая трактовка классического произведения», «режиссер не рекомендует приводить детей на этот спектакль», перечислены режиссерские провокации, при этом подчеркнуто, что авторы сценической версии «готовы к скандалу». Зрительный ряд сюжета составлен из заставки (главные герои с бокалами и в нарядах «а-ля рюсс») и динамичного чередования фрагментов первой картины с дорогими декорациями и роскошными костюмами. Совокупность вербального и визуального рядов анализируемого фрагмента – привлекательные для массовой публики упоминания о скандальности постановки, яркая картинка, лексика, отражающая современные стереотипы: «публичный дом», «тайский массаж», «стриптиз на столе», «пьяный герой», – во-первых, формирует рекламную модальность текста, что включает классическую русскую оперу в пространство массовой культуры, и, во-вторых, транслирует информацию об оперном спектакле как о факте культуры повседневности.

Второй сюжет – фрагмент популярной информационно-развлекательной программы «Прожекторперисхилтон», ведущие которой в характерной юмористически-сатирической форме обсуждали критическую статью Е. Кретовой «Глинка и в борделе Глинка», опубликованную в газете «Московский комсомолец» (04.11.2011). Драматургия сюжета соответствует механизмам функционирования массовой культуры: интригующее начало, изложенные прямым текстом почти на грани дозволенного, дразнящие и будоражащие воображение массового зрителя подробности о постановке, фантазии о возможной реакции публики на спектакль, представляющие собой саркастические и грубоватые «зарисовки из жизни», и, наконец, характерные с точки зрения культуры повседневности, мнимо глубокомысленные и прагматичные выводы. Заметим, что жанрово

и стилистически данная телепрограмма включена непосредственно в пространство повседневной культуры, потому уже само обсуждение классической оперы, пусть даже и в нетрадиционной постановке, является фактом репрезентации классики в культурном поле повседневности.

Надо отметить, что классическая опера все же остается иной сферой опыта, чем «обычная» жизнь повседневных деятелей, но механизмы массовой культуры функционируют и здесь, актуализируя характерные признаки культуры повседневности в элитарном музыкальном жанре. Современный создатель стремится к востребованности и коммерческому успеху, вследствие чего классика, причем оперная, то есть по определению приподнятая над бытом, становится предметом купли-продажи, вводится в сферу массовой культуры и подвергается репрезентации в изначально несвойственном ей культурном поле повседневности. Опера демократизируется, привлекает внимание массовой аудитории: премьеры сопровождает громкий информационный шум, фестивали становятся массовыми зрелищами, суперзвезды собирают огромные концертные площадки, сценическое пространство оснащается специальными техническими средствами, позволяющими преобразовать оперный спектакль или концерт в эффектное зрелище. Все эти тенденции обусловлены действием механизмов массовой культуры, которая не только обращает оперную классику в свою пользу, делая из нее привлекательный продукт массового потребления, но и вводит ее благодаря современным техническим средствам ретрансляции в культурное поле повседневности. Телевидение, радио, Интернет, бытовая аудио- и видеоаппаратура дают возможность академической музыке наравне с легкой музыкой бытовать в жизненной среде современного человека.

4.2. Русская классическая опера в ситуации взаимодействия постмодернизма и массовой культуры[39]

Один из интереснейших и сложнейших аспектов присутствия классики в культурном поле современности – проблема репрезентации классической оперы в «contemporary art-пространстве» [792]. На наш взгляд, проблема классики становится наиболее актуальной именно в свете бытования в современной культуре оперного жанра, особенно если учитывать интерес постмодерна и массовой культуры к пространственно-временным видам искусства вообще и к театральным жанрам в частности [790]. Имманентный оперному жанру исполнительский процесс делает оперу системой, открытой для театральных новаций и способной продуцировать новые варианты прочтения, то есть сама жанровая специфика оперы предоставляет широкие возможности для режиссерских интерпретаций.

В эпоху постмодерна и активизации тенденций массовой культуры вопрос театральных воплощений оперной классики стал особо острым, что представляется вполне логичным, ибо, как известно, постмодернизму свойственны плюральность мышления и видения, стремление к всепроникающей интерпретации и реинтерпретации [513], отказ от каноничности авторитетов и принцип деконструкции [781]. С одной стороны, постмодернистские художественные практики менее радикальны, чем крайний нигилизм ряда неоавангардистских явлений, и в действительности позволяют осуществлять даже некоторый возврат к традициям [787], но, с другой стороны, постмодерну чуждо восприятие классического произведения как сформированной, устоявшейся и неизменной целостности. Подчеркнем, что, понимая невозможность рассмотрения постмодернизма и массовой культуры как явлений одного порядка, мы обращаем внимание на аналогии этих культурных стратегий в отношении классического искусства, среди

[39] Густякова, Д.Ю. Репрезентация отечественной оперной классики в контексте бинарной оппозиции постмодернизма и массовой культуры («Хованщина» М.П. Мусоргского) [Текст] / Д.Ю. Густякова, Ю.С. Ершова // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – №2 – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2018. С. 271-281.

которых можно назвать «устранение» автора из процесса интерпретации текста («смерть автора» [776]), интертекстуальность, когда интерпретируемый текст «растворяется» в скрытых и (или) явных цитатах, «децентрация» [779] субъекта (адресанта интерпретации) и «деиндивидуализация» [779] человека массы (адресата интерпретации).

Видимо, предчувствуя и предвосхищая будущие тенденции, Х. Ортега-и-Гассет уже в свое время засвидетельствовал усиление влияния массовой культуры на традиционно элитарные сферы [791], а, как известно, тесное взаимодействие вплоть до сращивания элементов элитарной и массовой культуры – один из маркирующих признаков постмодернизма. В современной массовой культуре очевидны признаки интеграции и даже ассимиляции с художественной культурой, что, в частности, выражается в постмодернистских моделях и феноменах (поп-арт, соц-арт, процесс-арт, концептуализм, ассамбляж, электронная музыка, перформанс и другие). Таким образом, эклектичное сочетание элементов элитарной и массовой сферы обуславливает специфику культуры постмодерна, предполагающей, помимо прочего, уничтожение границ между «высоким искусством» и «псевдоискусством» [775], аристократизмом и гламуром, классикой и китчем, художественной культурой и внехудожественными явлениями.

Наслоения и смешения элитарной и массовой сфер присущи как современной культуре в целом, так и отдельным ее областям. Парадоксальные взаимодействия такого рода могут реализовываться в явлениях всеобщей интерпретации, в отрицании и отторжении классики вообще, а также, например, в актуализации бинарной оппозиции массовой культуры и постмодернизма в театральных интерпретациях классической оперы. Как известно, в современном оперном театре проблема интерпретации классики зачастую проявляется в виде парадоксальных творческих решений. Эти решения осуществляются современными режиссерами, воспринимающими русскую классическую оперу двояко: как одновременно привлекательный и архаичный материал. Интерпретаторы

стремятся приблизить кажущуюся им устаревшей и несовременной оперу к неискушенной и малоопытной в сфере классической музыки, но требовательной к качеству зрелища массовой публике. Для современной режиссуры русская опера привлекательна, так как позволяет приобщаться и приобщать, позволяет работать с высочайшими образцами и самоутверждаться на устойчивой почве классики.

Именно в пространстве массовой культуры оперная классика понимается как нечто маргинальное и рудиментарное, а потому требующее освежения, обновления. А обновлять классическую оперу нужно путем применения разного рода средств и приемов, которые сделали бы эту «архаичную» оперную классику продаваемым продуктом, то есть не просто доступной, но занятной, приятной, увлекательной, нескучной и, в конечном счете, востребованной массовой аудиторией как желанное и престижное развлечение. Современные режиссеры обновляют русскую оперу за счет постмодернистских приемов, в надежде, что это привлечет в оперный театр массовую публику. В результате появляются своеобразные, зачастую экстравагантно-эпатажные сценические версии, реализованные в русле «режиссерской оперы» как современной стратегии интерпретации классики.

Ориентированный преимущественно на кардинальную трансформацию сюжетно-образной сферы оперной классики, феномен «режиссерской оперы», с одной стороны, функционально и экономически детерминирован массовой культурой, с другой стороны, обнаруживает свои концептуальные истоки в постмодернистских идеях деконструкции и «смерти автора». Важно, что в русле обеих парадигм – и постмодернистской, и масскультовской – происходит трансформация и утилизация (присвоение/использование) классического (оперного) текста. Под влиянием современных театральных интерпретаций, реализующихся в русле массовой культуры и постмодернистских тенденций, русская классическая опера переводится в поле художественной «посткультуры» [734], при этом искусственные интертекстуальные смысловые вставки и неорганичная визуальная эклектика

деформируют изначальную гармонию синтетического классического оперного текста. Поэтому мы полагаем важным рассматривать и анализировать современные оперные спектакли в контексте влияний массовой культуры и постмодернизма, совокупность которых в значительной мере определяет интерпретационные стратегии «режиссерской оперы».

Переходя к анализу конкретного оперного материала, считаем необходимым обосновать его выбор. Опираясь на имеющуюся статистику [151], можно утверждать, что наряду с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой» П. Чайковского, у современных постановщиков пользуется популярностью еще одна «пушкинская» опера – «Борис Годунов» М. Мусоргского. Теперь, правда, больше в зарубежных театрах, чем на отечественной сцене, но было время, когда этой оперой открывался сезон в Большом театре. Однако мы полагаем, что в контексте нашего исследования данная опера не самый репрезентативный материал из творческого наследия М. Мусоргского, так как, если даже опера «Борис Годунов» и входит в русло «режиссерской оперы», то в форме художественно однообразных политизированных постановок, представляющих собой «актуализацию» русской классической оперы, как, например, работа английского режиссера Г. Вика в Мариинском театре (2012).

Исходя из литературного первоисточника, сразу возникает вопрос, если лирическую/лирико-психологическую оперу, которая базируется на пушкинском материале («Евгений Онегин», «Пиковая дама»), массовая культура востребует, то почему столь осторожно и столь двусмысленно отношение к «Борису Годунову»? Полагаем, что отчасти, причина именно в политизированности: А. Пушкин писал политическую драму, М. Мусоргский писал политическую оперу, Н. Римский-Корсаков – редактор оперы – определил ее жанровую специфику в политическом ключе – «народная музыкальная драма» [103].

Из всех других русских опер, созданных на сюжетной основе отечественной истории, будь то «Хованщина» М. Мусоргского или «Царская

невеста» Н. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» – это самый известный по литературному первоисточнику и самый полемичный по сюжету материал. Если в «Хованщине» и в «Царской невесте» представлены периферийные историко-культурные ситуации, а политические лидеры существуют как контекст «эпоха Петра I», «эпоха Ивана Грозного», то в «Борисе Годунове» выведен именно образ царя, русского самодержца, причем в ситуации в высшей степени двусмысленной – царь-убийца или царь-реформатор. Думаем, что для России как политизированной страны с «непредсказуемой историей», имеющей историко-культурный шлейф тоталитаризма и проблем массового сознания, попытка замалчивания и отторжения того оперного материала, который несет на себе сложную социально-культурную и историко-политическую нагрузку – это очень важный показатель именно в контексте массовой культуры.

Массовой культуре хочется простоты и обыденности, поэтому, если она и тяготеет к политике, то зачастую политика средствами массовой культуры приближается к повседневности (см. об этом, например, в связи с телевизионными опытами [386]). Для массовой культуры политика, воссозданная средствами искусства, это, если и не табу, то нелюбимый материал, потому что для его полноценного восприятия необходимо самостоятельно вырабатывать позицию, знать культурный контекст и ориентироваться на исторические реалии. Кроме того, решение острой политической проблемы музыкальными средствами – это очень серьезная и сложная художественная задача, а серьезность и сложность для массовой культуры нежелательны. Так, например, с музыкальным материалом, идущим из пушкинских опер П. Чайковского, массовая культура справляется, для ее продукции хватает узнаваемости этого текста. Но музыкальный язык М. Мусоргского совершенно иной, чем П. Чайковского, он неизмеримо более сложен для восприятия современным массовым сознанием. Музыка оперы «Борис Годунов» может предложить массовой культуре только вокальные фразы: «И мальчики кровавые в глазах…» или

«Обидели юродивого!..», причем узнаваемые не благодаря музыке М. Мусоргского, а по текстам А. Пушкина. Иными словами, все, что касается народной или исторической оперы – это широкое поле смыслов и тяжелый груз ответственности, который массовая культура иногда пытается взвалить и протащить, возделав это поле, но чаще это оказывается ей не по силам.

Когда в пространстве и в парадигме массовой культуры исполняется, например, «Аида» Д. Верди, то на первый план выходит не историческая достоверность события, записанного на листе старого папируса, текст которого расшифровал египтолог О. Мариетт, а оперная любовная история, оформленная красивыми мелодиями. При этом никто особенно не задумывается, был фараон тираном или не был, мы даже имени его не знаем (оно не названо). Сюжет «Аиды» вообще не воспринимается в политическом контексте, даже война египтян и эфиопов проходит неким историческим фоном, оттеняющим и придающим экзотику (фараон, жрецы, рабы, африканская принцесса), романтизирующим события оперы. Этот фон легко заменить другим антуражем, создать, так сказать, альтернативный хронотоп, что обычно и осуществляет «режиссерская опера» (см., например, «Аиду» в постановке Д. Чернякова в Новосибирском театре оперы и балета в 2005 году). Но с оперой «Борис Годунов» все обстоит иначе, ее текст ставит перед интерпретатором – режиссером и слушателем-зрителем – сложные этические вопросы, было убийство или не было? Политическое ли это убийство? Царь ли Борис велел убить? Конечно, массовая культура востребует и адаптирует к своим целям тот материал, который проще и понятнее, чем политически нагруженный, социально сложный, требующий, наконец, знания истории «Борис Годунов» А. Пушкина – М. Мусоргского.

Еще один фактор, осложняющий репрезентацию этой оперы в пространстве массовой культуры, заключается в том, что материал оперы «Борис Годунов» не создан для интерпретации в экзистенциальной и психоаналитической парадигме. Опера не писалась для этого: психоаналитическая парадигма театральной интерпретации может сработать

на материале А. Пушкина, но не на материале М. Мусоргского. Кроме того, «Борис Годунов» – не мелодрама, А. Пушкин не писал о любви, он писал о властолюбии, даже Марина Мнишек «из носительницы любовной интриги, какой ее ожидали увидеть современники Пушкина, превращается в еще одну, и значительную, вариацию темы властолюбия» [385]. По мнению Т. Злотниковой, А. Пушкин делает страшную в художественном отношении вещь, когда оказывается, что даже завязывающаяся любовная интрига Самозванца и Марины, на самом деле, не имеет под собой сексуального начала [396, С. 248–253], что гениально подчеркивает автор репликой Самозванца: «обольщу ее надменный ум». В этом смысле, пушкинский «Борис Годунов» – уникальное произведение, где есть все, что угодно – драма, трагедия, философия, психология, история, политика, но не мелодрама. Причем сам А. Пушкин намеренно выхолащивает из этого текста лирику: в драме есть женщины, но нет любви. Мелодрама для массовой культуры – это родная и близкая сфера, это важнейшая художественная опора: как только в массовой культуре речь заходит о серьезных эмоциональных проявлениях, должен вступить в действие жанр мелодрамы, в противном случае, деятели массовой культуры просто не смогут работать с этим материалом. М. Мусоргский, настойчиво следуя за А. Пушкиным, также отказывается в «Борисе Годунове» от мелодраматизма, столь важного для оперного жанра. А вот, например, П. Чайковский очень хорошо понимал жанровые требования оперы, и потому в «Евгении Онегине» он перенес художественно-образный акцент с Онегина на Татьяну, а в «Пиковой даме» ввел и развил любовную линию как одну из ведущих в сюжете и музыкальной драматургии оперы.

Полагаем также не менее важным учитывать здесь индивидуальные особенности личности композитора, его биографию, уровень образования, образ жизни, специфику творческой деятельности. Например, П. Чайковский был великим композитором, но не экспериментатором, не первопроходцем, не революционером, а, скорее, здравомыслящим и предусмотрительным

последователем европейской оперной традиции, талантливо приживляющим и взращивающим ее на питательной почве русской культуры. Видимо, поэтому, работая с пушкинскими текстами, он выбирал качественные и образцовые, но, главное, комфортные для себя произведения, которые можно было интерпретировать в понятной музыкальной манере. В этом отношении, для массовой культуры его произведения играли и продолжают играть решающую роль. И мы возьмем на себя смелость утверждать, лучшее, что получила массовая культура от русской классической оперы – это лирические оперы П. Чайковского: лирические сцены «Евгений Онегин» и лирико-психологическая драма «Пиковая дама».

В свою очередь, М. Мусоргский, то ли от малой музыкальной образованности, то ли от специфики темперамента, то ли под влиянием Н. Римского-Корсакова, В. Стасова, балакиревцев, передвижников, предмодернистских тенденций, пытался осуществлять именно инновационную деятельность. Поэтому, задумав писать оперу и обратившись к текстам А. Пушкина, он ищет и находит замечательный, сложнейший, уникальный и гениальный литературный материал, который кладет в основу своего творческого эксперимента. На основе этого материала М. Мусоргский осуществляет свои новаторские опыты с музыкальным фольклором, с музыкально-интонационными приемами. Парадокс этой оперы в том, что всех кучкистов – А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, да и самого М. Мусоргского – тянуло к красивой истории: «Князь Игорь» и половцы, «Хованщина» и старообрядцы, «Псковитянка» и походы Ивана Грозного. Но опера «Борис Годунов» совершенно не относится к явлению «красивой истории», причем из этой парадигмы выбивается как драма А. Пушкина, так и опера М. Мусоргского. «Борис Годунов» М. Мусоргского массовой культуре не по силам, как, например, его же историческая мелодрама «Хованщина». Именно поэтому мы, не считая для себя возможным обойти вниманием репрезентацию в современном культурном пространстве творчества столь выдающегося и самобытного русского композитора, как

М. Мусоргский, выбрали в качестве материала исследования в заявленном нами проблемном поле постановку оперы «Хованщина».

В 2016 году на сцене Московского музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко публике была представлена опера «Хованщина» композитора М. Мусоргского в редакции Д. Шостаковича, дирижер А. Лазарев, режиссер-постановщик А. Титель, сценограф В. Арефьев (см. Приложение. Изображение 18). В очерченном проблемном поле спектакль можно рассматривать как показательный пример современной режиссерской интерпретации, обновляющей русскую классическую оперу за счет постмодернистских приемов, в том числе, в надежде привлечь в оперный театр массовую публику. В спектаклях такого рода обычно не обновляют партитуру, но здесь мы имеем дело с современной оперной постановкой, которая затрагивает не только визуальную сторону спектакля, но и нотный текст: финальная сцена написана современным российским композитором В. Кобекиным (редакция Д. Шостаковича предполагала в финале повторение музыки вступления «Рассвета на Москве-реке»). Однако в связи с тем, что сам М. Мусоргский не успел написать финал «Хованщины» (равно как не была сделана и авторская оркестровая партитура оперы), созданный В. Кобекиным финальный фрагмент с «тихим печально-медитативным пением сопрано» [26] (исполняла Д. Терехова) нельзя расценивать как посягательство интерпретаторов на текст классического произведения.

С точки зрения проблемы репрезентации классического произведения в пространстве современной культуры, важны все коммуникативные векторы, нацеленные на аудиторию, в том числе рекламно-информационная продукция – афиша и буклет, а также критические публикации. На афише «Хованщины» – огромная трещина, рассекающая стену. Художественное оформление афиши, с одной стороны, можно рассматривать в контексте постмодернизма, признаки которого будут выявлены в ходе дальнейшего анализа данной постановки, – условность, ирония, игровое начало,

использование готовых форм (в данном случае, конкретная стена с трещиной). С другой стороны, данное изображение следует трактовать в русле влияний массовой культуры – как прямой иллюстративный ход, дающий установку массовому сознанию: «“Хованщина” – это произведение про церковный раскол».

Буклет спектакля открывается словами из черновиков А. Пушкина:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его [1].

В данном контексте слова А. Пушкина приведены в подтверждение высказыванию А. Тителя в интервью журналу «Музыкальная жизнь»: «”Хованщина” написана “кровью сердца”.… Это опера, отражающая народное самосознание, взгляд человека изнутри на самого себя. Никто не видел своей страны так, как Гоголь и Мусоргский. Это невероятный объем возмущения, негодования и любви одновременно» [138]. В такой смысловой рифме также усматривается двойственность влияний массовой культуры и постмодернизма, которым в разной степени и по-разному, но свойственны и стремление опереться на классику, и действенное проявление эмоций.

Далее в буклете мы видим следующие строки из письма М. Мусоргского к В. Стасову (июнь, 1872 год): «”Ушли вперед!” – врешь, там же! Бумага, книга ушла – мы там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или иное с ним состряпалось, – там же!» [1]. Использование данной цитаты в буклете можно рассматривать как указание массовой аудитории на актуальность оперы М. Мусоргского: сменились времена, мода, правители, а мы – все там же. Посыл подхвачен критикой: «Режиссер ставит оперу не об одном только

стрелецком бунте. Он, следуя негласному историческому правилу видеть в премьерах «Хованщины» знак переломного времени, памятник жертвам и обвинение в адрес тех или иных злодеев, ставит оперу об актуальности самой «Хованщины», намекая на узнаваемость героев и ситуаций» [7]. Поиски в классическом тексте М. Мусоргского социально-политических аллюзий к современности не новы (см., например, постановки Д. Чернякова, Мюнхен-2007 [181] или Л. Додина Вена-2014 [179]), но предсказуемы, ожидаемы, потому, вероятно, настолько действенны в отношении массового сознания, что легко им воспринимаются и принимаются.

Спектакль представлен зрителю в весьма аскетичном условном сценографическом решении. На протяжении всего действия мы наблюдаем одни и те же декорации с двумя визуальными акцентами (В. Арефьев). Первый визуальный акцент – это деревянный амбар, в который превращено все сценическое пространство, обшитое до колосников темными досками и создающее мрачную давящую атмосферу несвободы и безысходности. Данное решение нельзя назвать новаторским – многие современные постановщики организуют пространство подобным образом (см., например, «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича в постановке М. Кушея, Амстердам, Национальная опера, 2006), и, конечно, концептуальная вторичность сценографии отсылает к сфере массовой культуры. В соответствии с постмодернистской установкой «все разрешено» [786], выстроенный на сцене условный «амбар» в соответствии с развитием сюжета легко трансформируется в площадь, кабинет Голицына, терем Ивана Хованского, скит.

Второй визуальный акцент – длинный деревянный стол, который, как и амбар, в разное время спектакля выполняет различные функции: обеденного или рабочего стола, трибуны или плахи, обозначающей место казни стрельцов. На наш взгляд, отсутствие подробных бытовых деталей в оформлении спектакля соответствует, как постмодернистской, так и масскультовской концепции. Например, эпатирующие массового зрителя

аберрации современного взгляда на классическую оперу М. Мусоргского путем включения исторического сюжета в инородный культурный контекст соответствуют и постмодернистскому принципу деконструкции [780], и постановочному приему «актуализации», обычно сопровождающемуся целым комплексом анахронизмов, которые хорошо приживаются на благодатной почве классики, помещенной в поле массовой культуры.

В постмодернистскую парадигму уже почти традиционно вписывается и еще один визуальный акцент постановки: лежащий поперек стола огромный черный столб, здесь, по всей видимости, выполняющий роль того самого «Столпа надворной пехоты» с именами «бояр-воров», казненных стрельцами, и размещенного «в назидание народу» на Лобном месте. Обычно в интерпретациях, следующих авторской ремарке: «Москва. Красная площадь. Каменный столб и на нем медные доски с надписями» [97], этот столб стоит на сцене. В анализируемом спектакле лежащий на столе, за которым происходит трапеза стрельцов, столб (по обе его стороны расставлены еда и водка) «читается» как символический объект, парадоксальным образом включенный в нарочито бытовую обстановку, то есть как гротескный образ, придающий решению даже не ироничный, а скорее саркастичный подтекст.

В спектакле А. Тителя увертюра обыграна сценическим действием, что в современном оперном театре стало даже не постановочной традицией, а общим местом. Стрельцы появляются на сцене уже во время звучания оркестрового вступления (в либретто М. Мусоргского – по его завершении). С одной стороны, стрельцы своей неорганичной партитуре суетой и посторонними звуками мешают «хорошему слушателю» («Der gute Zuhörer» по терминологии Т. Адорно [774]) проникнуться знаменитой, сочетающей в себе подлинные русские напевы музыкой «Рассвета на Москве-реке». С другой стороны, режиссер, «выводя» на сцену стрельцов раньше предусмотренного партитурой времени, следует запросу «развлекающегося слушателя» («Der Unterhaltungshörer») [774], желающего видеть

занимательную «живую картинку». Таким образом, увертюра теряет свою значимость в опере, и это подтверждает мысль, что для режиссера наиболее важным представлялось создать интересное сценическое действие, и, в соответствии с масскультовским принципом физиологизма, детально и с различных ракурсов показать быт стрельцов прежде, чем начнутся их вокальные реплики.

Отметим, что стрелецкие жены, так же, как и сами стрельцы, появляются на сцене раньше предусмотренного текстом оперы времени – уже в первом действии (в тексте М. Мусоргского – в третьем). Когда служилые пируют после расправы над боярами и засыпают за столом, женщины выходят с современными алюминиевыми ведрами и начинают отмывать от крови полы и стены мрачноватого, напоминающего амбар, помещения. В контексте постмодернистских тенденций описанный визуальный ряд можно рассматривать как претензию на гиперреализм, проявляющийся здесь через конкретное «обытовление» действия с подчеркиванием и усилением концентрации негативных в житейском и психологическом плане деталей.

В контексте заявленной проблемы пограничного (постмодернизм/массовая культура) решения классической оперы примечательно обозначен внешний облик стрельцов и стрелецких жен. В спектакле костюмы стрельцов представляют собой красные кафтаны с круглыми золотыми пуговицами и, как своим покроем, так и видом в целом вполне напоминают унифицированную военную форму стрелецких полков конца XVII века. Однако упразднены кушаки с золотым шитьем, перчатки, шапки, нагрудные гербы. Однотипные черные сапоги, в которые обуты стрельцы и все остальные персонажи оперы, можно попытаться объяснить намерением режиссера не выделять стрельцов среди других персонажей: это тоже часть русского народа, которая находится с ним в равных, незавидных условиях. Вместе с тем и в соответствии с принципами «актуализации» и культурной унификации, которые столь характерны для современной

«режиссерской оперы», стилизация внешнего вида персонажей приблизительна и не претендует на какую-либо достоверность, а только на узнаваемость, оставляя лишь намек на «историзм». Видимо поэтому стрельцы в постановке А. Тителя бород не носят, а из оружия имеют только ножи и сабли.

Начальник стрельцов – Иван Хованский (Д. Ульянов) – внешне практически не выделяется среди стрельцов, разве что, в отличие от последних, носит бороду (пусть и короткую). Меховой воротник кафтана князя, видимо, является намеком на его дорогую шубу, в которую этот персонаж одевают сценографы в более «традиционных» трактовках оперы. Остальные стрельцы по внешнему виду не отличаются друг от друга, собственно, как и их жены, которые все до одной одеты в белые платья, белые платки и черные сапоги, как бы ненавязчиво создавая образ работниц цеха какого-то предприятия массового производства. Здесь мы опять видим следы постмодернизма, в котором напряженное чувство прошлого, чувство «истории как памяти» меняется на суррогатные ретростили и образы [739, с. 221]. Этими «ретро-образами» «играют» современные интерпретаторы, трактуя их в духе детерминированного коммерческим расчетом анархичного и анахроничного отношения к классике, которое свойственно «режиссерской опере».

Продолжая анализ визуальной составляющей спектакля обратим внимание на симптоматичные решения образов других действующих лиц. Подьячий (В. Микицкий) – персонаж, внешне определенно напоминающий неприметного гоголевского «маленького человека» Акакия Башмачкина, только уже в шинели и с портфелем советских времен – трактовка, с одной стороны, следующая принципу постмодернистской интертекстуальности, с другой стороны, эксплуатирующая узнаваемые и легко читаемые образы, укорененные в современном российском/постсоветском массовом сознании. По сюжету именно к писарю-Подьячему приходит Федор Шакловитый (А. Зараев) составлять донос на Хованских. Заметим, что в отличие от

стрельцов, бороду Шакловитому режиссер предъявляет, вероятно, это еще один «месседж» для массовой аудитории, подсказывающий публике, что данный персонаж – поборник старых традиций.

Масскультовскому принципу буквальной иллюстративности соответствует трактовка сцены Подьячего с пришлым людом. Видимо, чтобы зрителю было легче сориентироваться и, возможно, с целью подчеркнуть их неоднородность, пришлые люди, в отличие от однотипной красной «униформы» стрельцов, одеты в кафтаны, цветом отличающиеся друг от друга (от серых до зеленых оттенков), шапки на головах отсутствуют. В сцене чтения надписей со столба также применен простой иллюстративный ход: пришлые люди собраны вокруг стола, Подьячий же, как единственный образованный среди них (а значит, он все-таки не приравнивает себя к простолюдинам), взбирается на стол. В конце данного эпизода реализован эффектный визуальный прием, с одной стороны, дающий пищу воображению зрителя («дамоклов меч»), с другой стороны, «обыгрывающий» значимый сценографический объект: столб поднимается к крыше амбара, где и остается вплоть до пятого действия как постоянное напоминание о неизбежном возмездии.

Экспозицию образов Андрея Хованского, Марфы и Эммы отличает сочетание масскультовской формальной иллюстративности «картинки» и постмодернистской эклектики, объединяющей архаику и современность. Сын начальника стрельцов Андрей (Н. Ерохин) предстает в красном кафтане с меховой подкладкой, цвет его одежды – прямое указание зрителю на принадлежность Андрея к образной сфере стрельцов. Раскольница Марфа (К. Дудникова) – в контрастирующем светлым одеждам стрелецких жен темном длинном платье, прикрывающем руки и ноги. На голове Марфы – серый платок, повязанный по современному обычаю и не скрывающий лба и волос. Длинное темное платье и платок Марфы – вольная интерпретация традиционной для сценического решения образа раскольницы рясы и покрывала, скрывающего как монашеский апостольник голову и лоб.

Девушка из немецкой слободы Эмма (М. Макеева) – в «европейском» платье, без головного убора, а также в белых сапогах, что уже заметно отличает ее от других персонажей в спектакле. Этот контрастный другим героиням образ – еще одна облегчающая восприятие спектакля визуальная «подсказка» постановщиков, указывающая аудитории на чужеродность и инокультурность Эммы. В контексте влияний массовой культуры типичным выглядит решение сцены Андрея и Эммы – Андрей разрывает платье на Эмме, укладывает ее на стол, оголяя ноги девушки, здесь режиссер следует тенденции натурализма, присущей значительной части современных театральных постановок, а также привычной и востребованной массовым сознанием.

В сцене ссоры Ивана и Андрея Хованских появляется предводитель раскольников Досифей (Д. Макаров), не внезапно, как это было задумано композитором, а задолго до того, как начнется его реплика. В соответствии с постмодернистской вседозволенностью Досифей, прогуливаясь по сцене, попросту наблюдает за происходящим. Внешне Досифей совершенно не похож на того старца, которого мы привыкли видеть в традиционных постановках. Это мужчина средних лет. «Зализанные» назад волосы и борода его коротко подстрижены. Одет он в зеленый кафтан, под которым мы видим современный черный подрясник и деревянный четырехконечный крест на груди. Слова из уст такого «старца» не могут звучать убедительно, поэтому Досифей в спектакле явно выступает в роли очередного шарлатана, цель которого – завоевание власти, а не забота о духовном спасении русского народа. Трактовка образа Досифея корреспондирует и с постмодернистской, и масскультовской парадигмой, «работающей» на достижение общей цели – преобразовать и присвоить классическую оперу, трансформировав ее эстетическую концепцию (постмодернизм) и сформировав рентабельный культурный «продукт» (массовая культура).

Сценография второго действия разворачивающегося в соответствии с авторским текстом в кабинете князя Василия Голицына, выполнена в той же

скупой манере, как и первое действие: единственными атрибутами кабинета являются покрытый скатертью стол, на котором стоят шахматы, и красное кресло хозяина. Голицын – в европейском платье и голубом кафтане, не отличающемся какими-либо изысками, бороды по европейской моде князь не носит. Образ в целом решен в духе авторского примечания «в смешанном вкусе: московско-европейском» [97], этот факт, а также лаконичность сценографии наталкивает на мысль о визуальной «недорешенности» данного фрагмента.

Обозначенному контексту, в частности, соответствует трактовка кульминационной сцены второго действия – столкновение Голицына с Хованским и обращение к ним Досифея в попытке примирения: внешне здесь заговорщики почти одинаковы, постановщики визуально никак не подчеркивают значимость этой сцены, что странно в контексте общей, тяготеющей к визионерской, концепции спектакля. А ведь Голицын, Хованский и Досифей являются представителями трех различных групп русского общества, радеющих о разных путях дальнейшего развития государства и его спасения (в духовном смысле). Здесь можно было бы, в строгом соответствии с авторским текстом, визуально противопоставить друг другу тяготеющего к европейскому пути развития Голицына (холеный, сытый, без бороды, в парике, польском платье и кафтане на соболях), старообрядца Досифея (черное монашеское облачение, длинная седая борода, бледное худое от поста и молитв лицо) и предводителя стрельцов Хованского (богато украшенный кафтан, соболиная шуба, грозное лицо диктатора). Априори же трое разных персонажей отличаются разве что цветом костюма. Постмодернистские поиски новых смыслов и подтекстов, масскультовский эпатаж и отказ от мимесиса в данном случае приводит к невозможности катарсиса: драмы, трагедии не получается, острые углы конфликта сглаживаются, действие может быть только формально проиллюстрировано, но не прочувствовано.

В духе черной комедии представлен во втором действии эпизод со старообрядцами, когда те, прежде чем выстроиться для демонстративного «Победихом, посрамихом», толкаются в поисках своих мест. Затем хор раскольников с иконами и хоругвями в руках выстраивается строго по команде и управляется регентом. Появившиеся в современном спектакле образы Досифея и его паствы представляют достаточно откровенную пародию на священнослужителей, но скорее не конца XVII, а начала XXI века. Была ли у постановочной группы конкретная цель осуществить аллюзию и высмеять православных, неспособных спеть свою скорбную песнь без регента? Или же режиссер хотел намекнуть, что у церкви уже давно нет той «духовной почвы», того осознанного стремления к постижению возвышенного, заставляющего идти на подвиги и вынуждающего принимать аскезу? Вопрос концептуального решения и транслируемых смыслов остается открытым. Вместе с тем, в режиссерском прочтении этой сцены можно усмотреть «реверанс» в сторону массовой культуры, когда, посредством постмодерниских приемов интерпретации классического текста – пародийности, гротеска, эксцентричности, саркастичности, – постановщики словно «сбивают пафос» с действия, придавая абсурдность и подчеркивая скептическое отношение к фанатизму «чернорясцев», истово исполняющих свой гимн.

В третьем действии в соответствии с эмоциональным состоянием, передаваемым музыкой – гнетущий страх, тоска и беспомощность – прозвучала сцена призыва стрельцами их начальника Хованского (хор-причитание «Батя, батя, выйди к нам»). Хованский выходит и садится среди прочих по центру стола. Музыкальный критик М. Гайкович выразительно охарактеризовала личность князя в анализируемой постановке: «Иван Хованский – фигура неоднозначная, но мощная. Батя – вот ядро его образа: он разнуздан, жесток, но справедлив и, обращаясь к «детям» (стрельцам), садится с ними за стол, братается, стирая, даже ломая всякое социальное различие» [47], видимо, именно такой образ начальника-«бати» наиболее

понятен массовому сознанию. Визуальное решение мизансцены последней перед смертью князя встречи Ивана Хованского со стрельцами напоминает Тайную вечерю, во время которой Спаситель прощается с учениками, чтобы затем принять мученическую смерть. Надо полагать, отдаленная сюжетная аналогия обусловила создание этой смысловой интертекстуальной рифмы, которая вносит элемент иронии, пародийности, что соответствует одному из основных принципов постмодернистской эстетики – классический текст (здесь и библейский, и оперный), интерпретируемый посредством игры, низводится из сферы элитарного потребления в сферу массового потребления, превращаясь таким образом в феномен культуры гламура.

Четвертое действие оперы с колоритной вокально-танцевальной сюитой и драматической сценой казни становится кульминационным в данной постановке, представляя собой «надрывный праздник перед казнью» [21]. Заметим, что сценографически постановщики его никак не выделяют – неизменный условный «амбар» превращается в трапезную палату, Хованский после ухода стрельцов остается сидеть все за тем же столом, его развлекают сначала жены стрельцов – песнями, затем персидки – танцами. Стоит отметить, что и в этой сцене постановщики не обходятся без масскультовских натуралистических намеков – многие из жен стрельцов беременны, и, скорее всего, публика должна понять, что именно от князя Хованского (судя по его разгульному поведению). При появлении на сцене балетных «персидок» постановщики спектакля позволяют себе еще один отход от музыкальной партитуры: оркестр умолкает, а восточную музыку «Пляски персидок» с фальшью, показавшейся некоторым критикам «трогательной» [21] исполняет фольклорно-этнографический инструментальный ансамбль (дудук, канун, кеманча и уд). По-масскультовски небрежно-приблизительный постановочный ход не должен вызвать вопросов у массовой аудитории ни о вмешательстве в авторский текст, ни о культурной чужеродности среднеазиатских инструментов для Руси конца XVII века, ведь яркие стилизованные костюмы музыкантов и

этнически-выразительные музыкальные инструменты выглядят броско и звучат эффектно, создавая «неповторимый колорит» и развлекая аудиторию экзотикой.

Эксплуатируя образы и символы, закрепившиеся в культурной памяти, в российском/постсоветстком массовом сознании, поставлена сцена ареста Голицына: обыск, из-за кулис вылетают пачки запрещенной литературы, затем петровцы выволакивают самого опального князя и последнее, что он видит, перед тем, как сесть в карету, – труп предводителя стрелецкого движения Хованского. Мрачная зловещая картина проводит косвенную параллель с революционными событиями 1917 года: смена власти, улицы городов захламлены листовками и вершит расправу Красный террор. Этот эпизод психологически подготавливает музыкальную и постановочную кульминацию оперы – сцену казни стрельцов: «Простой жест художника Владимира Арефьева, когда стрельцы кладут на плаху свои красные кафтаны, картинно красив, еще не пролитая кровь – уже пролилась, и пусть именно этих людей помиловал Петр, скольких погребли тектонические плиты российской истории?» [47].

В заключительной сцене (пятое действие) раскольники, решившиеся на подвиг самосожжения, сняв сапоги, встают в центре огромного амбара – скита. Они ставят свои свечи на опять спустившийся из-под колосников столб – символ былой «доблести» стрельцов, который поднимается под потолок, где одна за другой эти свечи гаснут, и сцена (можно предположить, что имеется в виду Россия) остается во мраке. Откровенно вторичный, прямолинейный до банальности ход в духе «окончен бал, погасли свечи», дающий массовому сознанию легкий для восприятия, красноречивый и пронзительный образ-суррогат катарсиса.

Можно утверждать, что А. Титель в своей постановке «Хованщины» не ставил перед собой цели прямо следовать установкам постмодернизма. Используя такие приемы, как игра, фрагментарность, условность изображения, отказ от мимесиса, цитирование, пародийность, он помещает

своих героев в безвременье. Наряду с костюмами XVII века, мы видим и современные наряды. Тонкими намеками на первоначальный образ служат элементы костюма, детали внешнего вида и особенности поведения героя в определенных ситуациях. Мизансцены отсылают нас как к далеким, так и к недавним событиям. При этом А. Титель не изменяет исторической правды, не переписывает сюжет, не создает альтернативного повествования, искусственно «вчитывая» его в текст М. Мусоргского. Визуально осовременивая оперу, он не меняет отношения к образу ее главного героя – народа. Монументальные народные сцены, созданные композитором, мощно и с большим драматическим напряжением прозвучали в этом спектакле, благодаря работе дирижера-постановщика при поддержке режиссера-постановщика.

В нынешнее время немногие режиссеры берутся за постановку «Хованщины», тем более не берутся ее осовременивать. В данном случае, режиссер А. Титель не просто интерпретирует классический оперный текст, используя некоторые постмодернистские приемы, но «объясняет» этот текст с современных позиций, популяризует его и делает понятным для массового зрителя. Оперная классика, попадая в поле влияния массовой культуры и подвергаясь воздействию нарочито оригинальной и демонстративно нетрадиционной постмодернистской трактовки, проходит своеобразную адаптацию к запросам и специфике современного слушателя-зрителя. Таким образом, данная постановка реализует модель «режиссерской оперы», своей постмодернистской визионерской составляющей и масскультовской зрелищностью прочно связывающей оперную классику с современной «посткультурой».

4.3. Дихотомия «интерпретатор/автор» в контексте русской классической оперы[40]

Принято считать, что проблема творческой деятельности непосредственно связана с категорией свободы. Творчество наделяет создателя правом выбора темы и идеи, объекта и предмета, стиля и направления, изобразительных средств и художественных приемов, которые он сочтет подходящими для воплощения своих замыслов. Таким образом, принцип свободы творчества базируется на неприемлемости любых ее ограничений, именно свобода признается основным условием самовыражения и создания автором подлинно художественного произведения искусства. С точки зрения сторонников данного принципа, свобода занимает более высокое место в иерархии ценностей, чем все, ради чего ее ограничивают. Возникает своего рода этический парадокс «переоценки ценностей» в сфере художественной, особенно интерпретационной деятельности (Р. Барт «смерть автора»). Парадокс абсолютизации свободы творца, под которым в сфере художественной культуры в данном случае понимается как создатель, так и интерпретатор произведения искусства, может быть разрешен через осмысление двух основных измерений свободы: отрицающей свободы «от» и утверждающей свободы «для». В. Виндельбанд назвал эти измерения свободой психологической и свободой нравственной, подразумевая под первым «свободу от каких-либо препятствий при выборе», под вторым – «свободу от влияния неразумных мотивов» [271, с. 575]. Произведения искусства создаются именно в горизонте нравственной свободы, следовательно, в том ее измерении, которое связано с подлинно художественным творчеством.

В свете обозначенного вектора репрезентативным является опыт постановки русской классической оперы «Золотой петушок» в контексте творческой деятельности композитора-создателя Н. Римского-Корсакова

---

[40] Густякова Д. Ю. Взаимодействие интерпретатора с автором в горизонте русской классической оперы // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 3. – Том I. – С. 239–244.

и режиссера-интерпретатора К. Серебренникова, Большой театр, 2011 (см. Приложение. Изображение 19). Методология нашего анализа творческой деятельности композитора и режиссера в контексте данной русской классической оперы предполагает ряд исследовательских процедур. Во-первых, обозначить историко-культурную и социокультурную ситуацию создания и интерпретации произведения. Во-вторых, обратить внимание на вопросы, связанные с жанровой спецификой и композиционно-драматургическим строением произведения. В-третьих, отметить музыкальные особенности оперного текста и дать характеристику его образно-символической и стилистической сфере. В-четвертых, рассмотреть собственно интерпретационную деятельность, влекущую за собой в данном конкретном случае конфликт и противоборство режиссера с автором и его материалом.

Как известно, ситуация создания Н. Римским-Корсаковым оперы «Золотой петушок» была политически детерминирована. Композитор писал в своем дневнике, что революция 1905 года разрушила «весь прежний уклад жизни». Известно, что он активно поддержал бастующих студентов, выступил за сохранение автономии высшей школы и был уволен из Петербургской консерватории [202]. Также известно, что с премьерой оперы возникли цензурные затруднения: она состоялась только в 1909 году, после смерти композитора. Однако не столько «диссидентство» композитора определило специфику его последней оперы, сколько разочарование: вера в русский «народ-богоносец», «носитель истины и правды» утрачена, время сказок закончилось. Опера «Золотой петушок» – это кульминация творчества Н. Римского-Корсакова и одновременно самая «несказочная» из его сказок, наполненная острой сатирой, своего рода «самопародия», отрицающая и высмеивающая «все то, что раньше так много присутствовало в его же собственных произведениях» [525].

В тот период, когда композитор начал работу над «Золотым петушком», ведущими жанрами, выражающими мысли и настроения

образованного общества, стали сатирические сказки, басни, эпиграммы, карикатуры, поэтому публика была готова воспринимать пушкинский сюжет в свете сатирической, а не сказочной традиции. Композитор сам определил жанр своей оперы – «небылица в лицах» – и обозначил художественную задачу: «Додона осрамить окончательно». Следовательно, уже в основе авторского замысла лежала идея жанрового синтеза сказки и сатиры. В «Золотом петушке» черты волшебной сказки сочетаются и с политическим подтекстом, и с признаками «смеховых» жанров (осмеяние, пародирование, гипербола, гротеск). Таким образом, самое парадоксальное и актуальное произведение композитора в жанровом плане являет собой редкий пример памфлетной сатирической оперы-сказки.

Жанровая специфика «Золотого петушка» определила композиционно-драматургическое решение произведения. Опера тяготеет к непрерывному развитию, формируется система тематических комплексов, соблюдаются принципы концентричности и условности, драматургия соответствует сформулированному в «Эстетике» Гегеля принципу «внешних последовательных присоединений одной части к другой» – все указанные аспекты характерны для композиции оперы-сказки. Сатирическая направленность произведения обусловила особую многоплановую драматургию оперы. Додоново царство – это «внешний» драматургический план оперы, связанный с изначальным замыслом создать «памфлет на злобу дня». Образные характеристики даются здесь методом иллюстративности и утрированной пародийности, создаются плоскостные двухмерные персонажи, используются цитаты из «низких» жанров. Второй план оперы, «вырастающий» из первого и возвышающий произведение «до уровня философской притчи, мистерии-откровения» [508], связан с инфернальными персонажами, представителями зловещей волшебной силы: Звездочетом, Шамаханской царицей и Петушком. В их музыкальных характеристиках преодолевается иллюстративная однозначность, мелодические цитирования сменяются стилистическими, создается образно-стилевая многоплановость,

психологизм, динамичность. Прямое указание на амбивалентность композиционных планов содержится в эпилоге оперы, который фактически становится ее драматургической «формулой».

Также амбивалентно и отношение композитора к миру Додона: «с одной стороны, основные его черты подвергаются безусловному и беспощадному отрицанию («старый» мир как «шабаш»); с другой стороны, позитивной альтернативы этому миру в опере нет; поэтому конец и отрицание этого мира равнозначно концу и отрицанию мира вообще» [508]. В финале оперы не происходит победы добра над злом, акт возмездия, порученный злой силе, ведет к крушению мира. Злая сатира, лежащая в основе образной сферы оперы, поднимается на композиционно-драматургический уровень и не дает шанса позитивному началу.

Закономерно, что особенности оперы как откровенно идеологически детерминированного произведения отражаются и в ее музыкальном языке: приближающаяся к атональности гармония, стилистически пестрая система лейтмотивов, самобытная виртуозно-сложная партитура, оригинальная инструментовка. Партитура «Золотого петушка», насыщенная богатыми и разнообразными оркестровыми красками, – это музыка, принадлежащая XX веку, открывающая дорогу музыке И. Стравинского, Д. Шостаковича, А. Шнитке. По словам Б. Асафьева, «в этой звукосказке все мудро: и принципы мастерства, и приемы выражения, и конструктивная логика, и магия убедительности, исходящая от творческой изобретательности, и лукавое сплетение драматических элементов, создающих зловеще прекрасное театральное действо» [202, с. 199]. В соответствии с художественными тенденциями начала XX века композитор симфонизирует оперу, насыщает музыкальную ткань сквозными интонационно-тематическими комплексами, широко используя лейтмотивы, лейтгармонии, лейттембры. Выстраивая в опере систему музыкальных характеристик, он применяет оригинальный для оперного жанра прием музыкально-театрального «коллажа», выполняющего определенную

эстетическую роль и иллюстративную функцию. Композитор свободно играет с «чужими» элементами, используя для характеристики образов интонационные и стилистические цитаты. В опере, наряду с прямым цитированием («Чижик-пыжик», марш из «Демона» Рубинштейна, кадриль Мусоргского), слышны пародии на «богатырскую» героику «кучкистов», имитация напевов русского фольклорного склада, стилизации восточной мелодической орнаментики. С помощью этих приемов формируются и противопоставляются образы «двухмерной» памфлетно-сатирической плоскости с образами философской сферы, столкновения правды и лжи, обыденного и мистического, жизни и смерти.

Центральный в опере образ Шамаханской царицы также строится на принципе двойственности, амбивалентности, что проявляется в ее музыкальной характеристике, сочетающей ориентальную интонационную основу, стилевые заимствования, утонченность, загадочность и многослойность, в которых ощущается аура столь нелюбимого Н. Римским-Корсаковым символизма. Образная основа царицы – обманчивость архетипа Анимы, через который дается понимание зла как рационально спланированного дьявольского искушения, обольщения, совращения и уничтожения. Амплуа Звездочета – резонер, мудрец, амбивалентность которого выражается в одновременном его существовании и в пределах, и за пределами реальности: Доктор Даппертутто у К. Гоцци, Дроссельмайер Э. Гофмана – П. Чайковского, Фокусник И. Стравинского – А. Бенуа, – этот образ эволюционирует от карнавальности к романтизму и далее к символизму. Звездочет в опере одновременно актер и режиссер, а его орудие – Петушок – символическая маска огня, шабаша, тревоги, бунта. Именно поэтому они наделены родственными музыкальными характеристиками, и основная из них – модуляция из мажора в одноименный минор. Стилистическое многообразие «Золотого петушка» реализуется через сочетание модернистской стилизации в духе народно-театральных представлений («скоморошина», «старина», песня, сказка, побасенка, лубок)

с русской литературной и философской традицией (А. Белый, Н. Бердяев, А. Блок, М. Булгаков, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, П. Флоренский), что фактически подтверждает мысль о полистилистичности этой оперы.

Не слишком богатую сценическую историю оперы «Золотой петушок» в 2011 году продолжил К. Серебренников. Постановщик, двигаясь в традиционном для современного театра направлении к «актуализации» классики, делает акцент на политической сатире, что предсказуемо: во-первых, критика власти, существующей «в отрыве от народа», – это тема на все времена, во-вторых, до К. Серебренникова аналогичное прочтение этой оперы уже было сделано Д. Бертманом в «Геликон-опере» (Москва, 1999). Дирижер анализируемой постановки – В. Синайский – поддерживает трактовку К. Серебренникова, считая, что «партитура “Золотого петушка” дает настоящий простор для интересной творческой фантазии режиссера», подчеркивая при этом необходимость создания «убедительной концепции» [134].

В исследуемой постановке оперы Н. Римского-Корсакова интерпретаторы намеренно уходят от полижанровой и полистилистической структуры авторского текста. Режиссер насыщает спектакль явно читаемыми приметами советского времени и современности. Сказочная условность и полисемантичность исчезают, появляется конкретика, на сцене в рамках актуального исторического бытия существуют отдельные архетипы, вырванные из топоса волшебной сказки. Вместе с тем и жанр политической сатиры в постановке не выдержан, так как политическая сатира предполагает обращение к современным реалиям, а здесь время действия неопределенно. Эклектичный хронос постановки формируется сценографическими приемами и визуальным решением образов. В интерьере советского ампира одновременно фигурируют современная служба безопасности (снайперы, охранники, кинологи с овчарками), таджики-гастарбайтеры, краснознаменный ансамбль песни и пляски, цинковые гробы, парад с вывозом ракеты, тандем царских сыновей – Гвидон с ноутбуком и Афрон

со свитой в псевдорусских кафтанах; ключница Амелфа в образе «кремлевской фрейлины» с весьма корпулентными формами, генералиссимус Додон в парадном белом кителе и брюках с красными лампасами, Петушок-экстрасенс, Шамаханская царица в белом костюме шахини Сорейи и золотом кокошнике в стиле модерн. Визуальный ряд наполнен действием, калейдоскопическими переменами картинки, поэтому постановка, скорее, тяготеет к современному кинематографическому жанру экшн с элементами пародийной комедии, то есть к зрелищно-развлекательным жанрам современной массовой культуры.

Композиционно-драматургической отправной точкой трактовки оперы, по словам самого режиссера, послужила любовная сцена Додона и Шамаханской царицы, которая происходит вблизи убитых детей [133]. К. Серебренников, по-видимому, желая заострить момент, предлагает прямое решение – любовная сцена на гробах мертвых сыновей. Эксплуатируя модель поведения, которая будет воспринята аудиторией однозначно как патологическая, «некрофильская», режиссер исключает возможность множественной трактовки, домысливания, открытия художественного образа, происходит упрощение, направляемое и усугубляемое болезненно воспринимаемым современным предметом («груз 200», солдатский цинковый гроб). Если говорить о музыкальной драматургии, то сценическая версия ей «перпендикулярна». Даже многолюдный, динамичный и абсурдно-пестрый парад в третьем акте лишь формально-иллюстративно соответствует музыке, которая в жанровом плане тяготеет к плясовой, а не к маршу. Сюжетная предсказуемость и многочисленные трюизмы вызывают недоумение; например, плоско и незатейливо воспроизводится текст либретто из финального хора: черные майки с надписями «Ваши мы, душа и тело. Коли бьют нас, так за дело», бегущая строка, «подсказывающая» хору-народу слова: «Верные твои холопы, лобызая царски стопы, рады мы тебе служить, нашей дуростью смешить». Еще одна проблема заключалась в том, что исполнители были малоубедительны с точки зрения актерского

мастерства: создавалось впечатление, что актеры чувствуют себя неуверенно и неорганично в предложенных/навязанных режиссером условиях сценической жизни их персонажей.

Необходимо напомнить и подчеркнуть, что музыка в классической опере – это та составляющая текста, которая в первую очередь должна ограничивать свободу режиссера. По мнению В. Синайского, К. Серебренников «очень близок музыке» и «великолепно знает музыкальный текст», но при этом дирижер подчеркнул: его собственная задача – удержать внимание публики, что непросто в речитативной опере [134]. Дирижер декларировал новое прочтение партитуры, он, действительно, «раскрасил» музыкальный текст тембровыми, динамическими и темповыми контрастами, подчеркнул «полистилистику» музыки Н. Римского-Корсакова. Однако против постановщиков спектакля сработало качество исполнения: из образной сферы «выпал» блестящий текст В. Бельского, который был неслышен и непонятен почти у всех исполнителей, проблема усугублялась стилистической пестротой и неровностью вокального ансамбля, а также темповыми расхождениями с оркестром. В целом музыка Н. Римского-Корсакова, составляющая образную сферу первого плана, – острая и гротескная, в свежей и современной трактовке В. Синайского в какой-то степени «примиряла» режиссера с композитором. В то же время музыка второго образного плана – волшебная, тихая, сказочная – не объединялась в образно-стилистический союз с режиссерской интерпретацией, эти пласты синтетического оперного текста сосуществовали в контрапункте и диссонировали: визуальные элементы оттесняли музыку на периферию восприятия, подменяя главное второстепенным и тем самым нарушая законы жанра.

Давая характеристику образам, режиссер в интервью отметил, что хочет представить Додона «не буффонной, гротескной фигурой, а более глубокой», Шамаханскую царицу воспринимает почти как персонаж комикса – супер-женщину, а народ выступает для него одновременно

объектом сожаления и иронии [133]. Декларируя это, режиссер «спрямляет» и «упрощает» образы, трактует их через призму массовой культуры. Например, В. Гимадиева на пресс-конференции озвучила то образное решение, которое ей предложил режиссер: Петушок-оракул в постановке представлен мальчиком-экстрасенсом, а Шамаханская царица – его мать, сначала отдавшая ребенка на государственную службу, а потом вызволяющая его оттуда. Конечно, такое грубое и примитивное решение разрушает образно-символическую сферу оперы.

Стилистически спектакль напоминает постмодернистский пастиш как отсутствием семантических и аксиологических приоритетов, так и заведомо эклектичной конструкцией образов, стилей, событий. Первый и третий акт – абсурдистский политический китч, коммуно-православно-имерский милитаризм «на все времена». Возникают ассоциации со стихотворением И. Бродского «Представление» (1989), причем как стилистические, так и смысловые. Такие ассоциации коррелируют с идеей о суррогатности постановочной концепции. Второй акт решен иначе: он тяготеет к мрачной стилистике декаданса или к странному и страшному сюрреализму, трансформированному масскультовскими образами и приемами. Лепные фигуры на обгоревших стенах «оживляются» 3D технологиями, царица любуется своим отражением в цинке, которым обиты крышки гробов, приходят души убитых царевичей, Додон «презентует» царице голову воеводы Полкана в подарочной упаковке (М. Булгаков?). Однако в итоге сценической реализации режиссерского «креатива» не происходит его органичного сочетания с текстом оперы, музыка сопротивляется – Н. Римский-Корсаков не станет ни Д. Шостаковичем, ни А. Шнитке. Как ни интерпретируй, можно однозначно утверждать, что в постановке автор произведения «потерян», и, ссылаясь на Р. Барта, констатировать его смерть.

Режиссер К. Серебренников утверждает: «Театр – зона свободы». Однако если сравнить результат его творческой деятельности как интерпретатора классического произведения с результатом творческой

деятельности создателя этого произведения, то обнаруживается парадоксальная ситуация. Несвободный от внешних притеснений и ограничений Н. Римский-Корсаков оказывается более свободным и наделенным большей творческой мощью, чем интерпретатор, у которого хотя «руки развязаны», но чувствуется сильный «художнический» зажим и внутренняя несвобода творца: он сам себя ограничил и не может этого преодолеть. К. Серебренников сам выстроил себе рамки: стремление понравиться зрителю, остаться модным, собрать кассу; попытка «привязать» себя к исторической конкретике («Мы уходим от очень условного, стилизованного и очень театрального мира в абсолютно достоверную, как в кино, реальность»). А включение в текст спектакля мотивов и образов, предопределенных массовым восприятием, использование разного рода заимствований вплоть до самоцитирования – не бегство ли это от творческой свободы?

По мысли Н. Бердяева, «творческий акт всегда есть освобождение и преодоление», а «творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит», но творчество – это в первую очередь созидание [226, с. 255, 368]. Непреходящая актуальность русской классической оперы «Золотой петушок» связана с неповторимой уникальностью музыки, созданной Н. Римским-Корсаковым. «Актуализация» оперы «Золотой петушок» в постановке К. Серебренникова, во-первых, слишком крепко связана с современным контекстом и слишком слабо с музыкой и, во-вторых, репрезентирует преимущественно вторичную идейную и образно-символическую сферу, а потому со временем неизбежно утратит свою актуальность и, скорее всего, забудется, подтверждая отличие классического искусства от других результатов творческой деятельности.

4.4. Постмодернистская игра с русской оперной классикой на поле массовой культуры[41]

Эксплуатация лучших достижений в сфере художественной культуры, апелляция к вечным ценностям, воплощенным в произведениях искусства и включаемым в повседневный опыт публики, – это важнейшие условия жизни и воспроизводства массовой культуры. При изучении процесса функционирования целостного классического оперного произведения искусства по законам массовой культуры нами были выявлены очевидные парадоксы бытования классического культурного наследия в актуальном социокультурном поле. Массовая культура активно и порой агрессивно внедряется в пространство элитарной культуры, к которой традиционно принято относить классическую оперу, и «втягивает» в свое поле как ее отдельные, зачастую наиболее узнаваемые фрагменты, так и целостные произведения, выбирая в первую очередь лучшие, а значит, самые востребованные образцы. Важно, что в этом процессе используется, в частности, механизм игры, лежащий на пересечении постмодернизма и массовой культуры.

В контексте обозначенной в параграфе проблемы важно еще раз подчеркнуть, что в современных условиях оперная классика, попадая в поле влияния массовой культуры и подвергаясь воздействию нетрадиционной режиссерской трактовки, проходит своеобразную «адаптацию» к запросам и специфике современного слушателя-зрителя. Таким образом, феномены «режиссерской оперы» представляют собой подобие компромиссов, учитывающих высокий темп жизни, агрессивное информационное поле, тенденцию к визуализации, виртуализации, коммерциализации культурного продукта. На наш взгляд, в описанной ситуации именно игра становится одной из наиболее актуальных и востребованных моделей режиссерской

---

[41] Густякова, Д.Ю. Взаимодействие классики и массовой культуры в ракурсе современных оперных постановок [Текст] / Д.Ю. Густякова // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – №1. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. С. 137-142.

интерпретации классического оперного материала. В поддержку данного утверждения выступает тот факт, что практически во всех проанализированных нами современных постановках русской классической оперы просматриваются характерные черты, подразумевающие (или намекающие на) реализацию игрового подхода к интерпретации классики. Например, такие часто используемые оперными режиссерами постановочные приемы, как «историзация» и «актуализация» базируются на игре с хронотопом классического произведения и формируют своего рода игровую парадигму репрезентации русской оперной классики в пространстве современной массовой культуры, учитывающей бинарную оппозицию постмодернизма и массовой культуры.

В научной традиции оформился деятельностный подход к исследованию феномена игры. Именно в рамках деятельностного подхода Э. Берном и И. Хейзингой были сформулированы определения понятия игры, которые можно считать если не классическими, то типическими и образцовыми. По формулировке Э. Берна, игра «представляет собой повторяющийся набор порой однообразных трансакций, внешне выглядящих вполне правдоподобно, но обладающих скрытой мотивацией; короче говоря, это серия ходов, содержащих ловушку, какой-то подвох» [228, с. 37]. С точки зрения И. Хейзинги, игра – это «борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь». Также он особо подчеркивал, что игра – это свободная деятельность, «которая осознается как “не взаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследует при этом никакого материального интереса, не ищет пользы» [685, с. 24]. Как обязательные характеристики игры И. Хейзинга отмечал, в частности, ограниченное пространство и время, упорядоченность, следование правилам. Закономерно, что в свое время значительное внимание проблеме игры уделяли теоретики постмодернизма, которые обнаружили «причинно-следственные связи его игровой природы с принципом интертекстуальности» [399, с. 55], а именно, Ж. Деррида [348,

780-781], Ж. Делез [343, 779], Ю. Кристева [457], Ж. Лиотар [491], М. Фуко [683]. В отечественном научном поле «мотив игровой природы постмодернизма как кризисного явления культуры (М. Эпштейн) соседствует с утверждением генетической связи игры и постмодернизма (А. Генис, М. Липовецкий)» [428, с. 78].

Однако, по мнению Т. Злотниковой, с которым мы соглашаемся, дефиниция игры «не может считаться разработанной в культурфилософском, эстетическом, междисциплинарном <…> аспектах» [428, с. 70]. Рассматривая игру как деятельность и как стратегию, Т. Злотникова выявляет ряд важнейших доминант, связанных с актуализацией игры в дискурсе массовой культуры, тем самым формируя методологию анализа данного феномена культуры, в частности, указывая на такие исследовательские грани, как «игра и детство», «игра – серьезность», «игра – свобода», «игра – жизнь». С точки зрения проблемы репрезентации оперной классики в пространстве массовой культуры особо актуальны размышления автора о субъекте игры и ее приемах. Так, в сфере художественной культуры «моделью субъекта игры» становится «творец, который в автопортрете виден “не больше, чем в любом другом произведении” и которого можно обнаружить “только в его творении, но никак не вне его”» [428, с. 77]. Таким образом, игра – это универсальный код массовой культуры, раскрывающийся в контексте художественного произведения тремя гранями отношений: автор (интерпретатор) – эпоха, персонаж – «мир» художественного произведения, публика – культурная традиция, «которую надо угадывать, в которую надо вписываться (игра с разными национальными традициями, отсылки к классикам)» [428, с. 15].

Реализация в прямом соответствии названию произведений Ф. Достоевского и С. Прокофьева модели игры с классикой в контексте массовой культуры была осуществлена в 2008 году режиссером Д. Черняковым, поставившим оперу С. Прокофьева «Игрок» (во второй авторской редакции) в Берлинской национальной опере, дирижер Д. Баренбойм (см. Приложение. Изображение 20). Отметим, что сценическая

судьба оперы С. Прокофьева была сложной, постановки были редки. При жизни композитора «Игрок» не был поставлен на русском языке. Премьера второй редакции оперы «Le joueur» на французском языке прошла в Ла Монне (Брюссель, 1929). Впервые на русском языке опера во второй редакции была поставлена в 1974 году в Большом театре (дирижер А. Лазарев, режиссер Б. Покровский). Мировая премьера первой редакции оперы «Игрок» состоялась в Большом театре в 2001 году, дирижер Г. Рождественский, режиссер А. Титель. В контексте данного исследования важно подчеркнуть, что хотя опера С. Прокофьева «Игрок» не является, так сказать, «русским шлягером», как, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, однако по своему художественному качеству, несомненно, относится к вершинным образцам творчества композитора и отечественной оперы в целом, а потому имеет все основания быть отнесенной к русской оперной классике.

Известно, что С. Прокофьев был увлечен сюжетом романа Ф. Достоевского «Игрок» и всегда рассматривал это произведение как возможную основу будущей оперы (отметим, что жанр текста Ф. Достоевского называется по-разному, в филологической традиции – роман, в повседневной речи – повесть): «Сюжет этой повести Достоевского всегда, ещё с юношеских лет, казался мне наиболее ярким и живым по сравнению с другими его романами. Еще лет 18-ти, читая его, я думал, – какой великолепный сюжет для оперы» [118, с. 73]. Особенно композитора вдохновляла тема игры и азарта: «изобразить рулетку, толпу и страшный азарт мне представляется крайне увлекательным» [132, с. 371]. Опера в первой редакции была завершена в 1916 году, вторая переработанная редакция (с переводом либретто на французский язык) была сделана в 1927 году. Судя по дневниковым записям, С. Прокофьев изначально задумывал «Игрока» как новаторскую оперу: «Это будет поворот в оперном искусстве и доказательство всей ходульности Вагнера (принципов „немузыки“)» [132, с. 518]. Позднее в одном из интервью композитор прокомментировал музыкальную специфику

своего произведения: «Вся опера написана в декламационном стиле. При этом я всячески стараюсь не утруждать певцов сложными комбинациями, чтобы дать им возможность более сосредоточиться на драматической стороне оперы. По той же причине и инструментовка будет прозрачной. Хор отсутствует, но зато в предпоследней сцене (в игорном доме), являющейся гвоздем всей оперы, введено много второстепенных исполнителей» [118, с. 20–21]. В контексте нашей темы интересен и актуален комментарий В. Мейерхольда, высоко оценившего новаторство «Игрока»: С. Прокофьев, по словам режиссера, создал «новое драматическое произведение», в котором пошел дальше К. Глюка и Р. Вагнера, продолжив дело М. Мусоргского [118, с. 79].

Несомненно, добавим мы, С. Прокофьев этой оперой продолжает традиции русской речитативно-декламационной оперы, заложенные А. Даргомыжским («Каменный гость») и М. Мусоргским («Борис Годунов»). В основе музыкального языка оперы «Игрок» лежит динамично развивающийся мелодический речитатив. В музыкальном тексте отсутствуют развернутые оперные формы – арии, хоры (есть лишь хоровые реплики в финале), нет оперных ансамблей в привычном смысле слова как завершенных музыкальных номеров, совместно исполняемых солистами, отсутствуют «фоновые» вставные номера. Вся опера строится по принципу сквозного развития на основе выразительных, экспрессивных, музыкально насыщенных и психологически глубоких монологов и бесед-диалогов, написанных на прозаический текст, мелодическая составляющая которых варьируется от резкости кратких суховатых реплик до напевности развернутых мелодических (песенных, романсовых) «высказываний». В музыкальной драматургии произведении важнейшая роль отведена оркестру, в котором утверждаются лейттемы оперы: тема страсти, тема России, тема игры (рулетки). Оркестр не просто сопровождает, но ведет «диалог» с вокальными партиями, дополняя их выразительными характеристиками и контрастными штрихами, делающими образы более объемными. Таким образом, можно говорить о принципе симфонического развития действия.

Мелодизму этой оперы в целом свойственны резкие динамические, мелодические, интонационные контрасты, отмеченные в партитуре композиторскими ремарками и характеризующие смены психологических состояний героев.

В отечественном музыкознании принято относить «Игрока» к жанру лирико-психологической оперы, в частности, фиксировать в музыкальном тексте произведения такие жанровые признаки, как сочетание тонкого лиризма и сатирической заостренности, «меткость декламации и захватывающие симфонические нагнетания» [542]. На наш взгляд, в опере также обнаруживаются жанровые признаки комедии нравов: сатирические мотивы, гиперболизация осмеиваемых недостатков и пороков. Однако в ходе драматического развития эта линия уходит на второй план, уступая место психологической драме, которая к финалу произведения вырастает до трагедийного масштаба – психологической катастрофы, постигающей главного героя, когда он, забыв о своей любви к Полине, повторяет, как в бреду: «И все же... И все же... Не может быть... Кто б мог подумать... Двадцать раз подряд вышла красная! Ха-ха!» Образ Алексея в опере дан в развитии – от лирических и страстных мелодически-выразительных музыкальных интонаций до резких, возбужденно-торопливых, «выкрикивающих» фраз, гротескно подчеркивающих интонационную сферу «мира игры». Драматический конфликт оперы прочерчен двумя сюжетно-смысловыми линиями, основанными на противоречиях: это, во-первых, парадоксально-амбивалентные отношения любви/ненависти Алексея и Полины и, во-вторых, столкновение игры и жизни. Мир игры и азарта вырастает в произведении С. Прокофьева до масштаба рока, определяющего судьбу главного героя: «Теперь он не уйдет. Он обречен».

Как уже было отмечено, опера С. Прокофьева «Игрок», несомненно, является классическим произведением, тем не менее, не имеет столь большой и разнообразной постановочной истории и не мифологизирована в сознании публики так, как «популярная» классика. Вероятно, поэтому «игры»

режиссера Д. Чернякова со временем, с пространством, с визуальным текстом оперы в целом принять легко. Несмотря на явный масскультовский контекст, постановка «Игрока» по сравнению с некоторыми другими работами Д. Чернякова не вызывает неприятия и отторжения, то есть, историческая дистанция между зрителем и действием утрачивается, но это не вызывает зрительского дискомфорта. Действительно, «Игрока» нельзя отнести к разряду «популярной» классики, она не на слуху, не эксплуатируется так часто массовой культурой. На наш взгляд, это в первую очередь обусловлено ее музыкальным языком. Опера, как было указано, построена на принципе сквозного развития, мелодизм ее жесткий, современный, не базирующийся на кантилене, не предполагающий отдельных законченных номеров и ансамблей в привычном оперном смысле этого слова: «Музыка Прокофьева совершенно не намерена ни служить сопроводительным фоном действия, ни создавать в нем приятные мелодичные островки. С самого начала и до самого конца она занимается только одним: рвет на себе ткань текста. Она раскрашивает этот текст, она отслеживает все его трещины и изломы и переводит их на оркестровый язык. Она иронически выпячивает кадансы, делая их пестрыми, кричащими, самоочевидными. Она хладнокровно ставит убийственный диагноз и одновременно хихикает до изнеможения» [91]. Возможно, поэтому в опере «Игрок» динамические изменения композиторской концептуально-драматургической основы выглядят логично.

В спектакле реализован распространенный современный прием так называемой «актуализации» – события разворачиваются в нашем времени, что обусловило специфику взаимодействия классики и массовой культуры в контексте данной постановки. В «Игроке» присутствует цельность решения как такового, временной же сдвиг проявляется во внешних деталях. Визуальный ряд спектакля выдержан в современной стилистике: интерьер в стиле hi-tech, непропорционально большие окна, современная куртка на Алексее Ивановиче, актуальная норковая шуба на Бабуленьке. И даже шляпа-котелок на голове одного из хористов и узнаваемый образ Мэрилин

Монро у актрисы миманса выглядят не странно, а нормально в контексте современной масскультовской эклектики и стилизации. Можно сказать, что Д. Черняков, перенося действие из эпохи в эпоху, осуществляет полную трансформацию первоисточника, оставляя лишь канву, формулу. Режиссер выдвигает на передний план вечные темы, которые легко трансформируются в современные: «вся наша жизнь – игра», жажда денег, любви, признания, непонимание окружающих, лудомания. Массовая культура уверенно базируется на «плацдарме» вечных тем, потому любые элементы приближения к современности на визуальном уровне постановки текста классической оперы «Игрок» воспринимаются достаточно спокойно.

В постановке претворяется черта, характерная для постановок западных оперных театров, – точный подбор солистов: М. Дидык (Алексей), К. Ополайс (Полина), В. Огновенко (Генерал). Главные герои вполне достоверны и убедительны как в актерской интерпретации, так и в вокальном исполнении. Следует подчеркнуть, что Д. Черняков работает с актерами последовательно и подробно, они действуют не как оперные певцы, а как поющие драматические актеры: гротесковая пластика, приплясывание, комично-нелепые движения, «диалог» Генерала с огромным плюшевым медведем (редкая зарубежная постановка русской оперы обойдется без масскультовского образа «русского медведя») – все эти режиссерские приемы последовательно утверждают и поддерживают абсурдистски-гротескную стилистику спектакля.

В соответствии со своей творческой спецификой режиссер одновременно является и художником-постановщиком данного спектакля. Сценография выдержана в холодной голубовато-бирюзовой гамме, которая, наряду со строгой геометрией обстановки и хромированными поверхностями, организует пространство в духе безликого интернационального бизнес-зала. Технически сложное сценографическое решение пространства представляет собой подобие анфилады комнат: справа и слева от основной декорации, изображающей гостиничный холл, расположены замкнутые пространства

гостиничных номеров, которые то закрыты от зрителя, то в нужный момент выдвигаются и становятся видимыми, чтобы показать действие, происходящее либо только в них, либо параллельно с действием в основной части декораций. Следует подчеркнуть вторичность данного приема в истории театральной сценографии. Например, в одной из работ театрального художника А. Васильева в театре Моссовета – «Преступление и наказание» по Ф. Достоевскому, режиссер Ю. Завадский (1969) – в оформлении спектакля также присутствовали раздвигающиеся плоскости, за которыми открывалась то одна, то другая комната в доходных домах. В постановке Д. Чернякова этот сценографический прием, помимо указанных аллюзий, коррелирует с современными бытовыми реалиями: шкаф-купе, подвижные панели, которыми мы сейчас пользуемся в повседневной жизни, именно благодаря этой корреляции в «актуализированном» «Игроке» раздвижные плоскости работают вполне законченно и логично.

С одной стороны, решение сценического пространства, соответствующее эмоциональному накалу музыки С. Прокофьева, позволяет, не теряя единства взаимодействующих элементов, актуализировать такие кинематографические приемы (игры), как крупные и общие планы, делают возможным синхронность действия в разных помещениях, создают иллюзию смены кадров, проезда камеры или монтажных склеек. С другой стороны, такое решение вызывает ассоциации с телевидением, с визуальным решением некоторых телешоу. В данной постановке Д. Черняков, «играя на низменных инстинктах» массовой аудитории, предоставил зрителю беспрецедентную для театра возможность «подглядывать» за героями, увидеть то, что обычно остается «за сценой», то есть должно быть домыслено зрителем. Фактически такое решение имеет логическим следствием вывод о формировании в спектакле масскультовской стилистики, характерной для «реалити-шоу». Таким образом, классическая опера перемещается из культурного контекста, в котором она функционировала как элитарный жанр, в культурное поле повседневной жизни современного потребителя.

Можно сказать, что режиссер «играет» против оперы. Проблема заключается в том, что такое произведение искусства, как классическая опера, предполагает, помимо двух вышеупомянутых интерпретационных уровней – композиторского и режиссерско-исполнительского, третий интерпретационный уровень – зрительский. Сформированная режиссером стилистика «реалити-шоу» исключает недосказанность и намек, содержащиеся в тексте произведения и предоставляющие возможность самостоятельной зрительской трактовки событий и ситуаций. Художественный контекст становится однозначным, одномерным, «плоским»: «покровы сдернуты», зрителю предложено, интеллектуально и эмоционально не напрягаясь, взглянуть на драматическую ситуацию только глазами режиссера. Таким образом, процесс сотворчества и, следовательно, третий – зрительский – уровень интерпретации практически невозможен, равно как и катарсис, благодаря которому в процессе восприятия произведения искусства должно происходить комплексное развитие духовно-нравственных, интеллектуальных, творческих и эмоциональных качеств личности.

Как известно, личность, включенная в пространство массовой культуры, находит в ее артефактах основу для компромисса как замены конфликту (психологическому и социальному). Поэтому восприятие публики детерминировано простотой, доступностью, узнаваемостью, эффектностью и развлекательностью массового художественного продукта. Современный создатель стремится к востребованности и коммерческому успеху и, «заигрывая» с массовой аудиторией, рассчитывает на «всеядность» публики, а потому уверенно обращается к классическому искусству, редуцируя сложный, многогранный художественный образ к общедоступному элементарному шаблону. Выявление закономерностей и механизма деятельности современной творческой личности в пространстве классики, но в логике массовой культуры должно способствовать решению актуальной социокультурной проблемы «омассовления» современного человека.

4.5. Русская классическая опера на границе искусств: киноверсия и театральная версия[42]

Выдающийся русский музыковед и театровед И. Соллертинский писал, что в русском музыкальном театре после «Пиковой дамы» не было «произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет Мценского уезда»» [169, с. 38]. Вторая, она же последняя, опера Д. Шостаковича – произведение, испытавшее на себе многие перипетии драматичного XX века. Был и беспрецедентный успех в начале сценической судьбы: с 1934 по 1936 год – в Москве и Ленинграде опера прошла в общей сложности 177 раз. Были и «репрессии» после опубликования статьи «Сумбур вместо музыки» (1936), затем возвращение в 1962 году на отечественную сцену в новой авторской редакции под названием «Катерина Измайлова» и, наконец, возобновление М. Ростроповичем в лондонской студийной записи (1978) первоначальной авторской версии.

Считаем важным отметить тот факт, что художник Б. Кустодиев в 1922 году сделал иллюстрации к очерку Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Это важно, потому что композитор был знаком с художником, часто бывал в его доме и, возможно, как принято считать в отечественном музыкознании, характерные образы, созданные в самобытной графической манере Б. Кустодиева, привлекли внимание Д. Шостаковича. В 1932 году он писал, что «Леди Макбет» – это клад для композитора: «Ярко очерченные характеристики, драматические конфликты» [169, с. 35]. В опере (либретто А. Прейса) сюжет первоисточника изменен, в частности, введена сцена в полиции, убрано убийство племянника. Но главное изменение – жанровое – стало возможным не только благодаря переводу сюжета на язык другого вида искусства, но и потому, что серьезную трансформацию претерпели художественные образы литературного первоисточника. В результате

[42] Густякова Д. Ю. Трансформация художественных образов классической оперы как результат интерпретационной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 5. – С. 239–244.

лаконичный очерк Н. Лескова преобразовался в опере Д. Шостаковича в психологическую драму.

Д. Шостакович писал: «“Леди Макбет Мценского уезда” трактуется мною в ином плане, нежели у Лескова <…> к описываемым событиям автор подходит иронически» [169, с. 39]. По мнению композитора, Н. Лесков изображает Катерину «фигурой демонической», «женщиной-убийцей» и «не находит поводов не только для ее морального, но и для психологического оправдания» [169, с. 35]. Автор оперы воспринял купчиху «энергичной, талантливой, красивой женщиной»: «Екатерину Измайлову я трактую сложной, цельной, трагической натурой. Это любящая женщина, женщина глубоко чувствующая, отнюдь не сентиментальная». С точки зрения Д. Шостаковича, она – «жертва обстоятельств», единственной радостью которой оказывается «слащавое галантерейное ничтожество» и корыстолюбец Сергей [169, с. 35]. Композитор существенно не меняет, но заостряет образ Бориса Тимофеевича, который в опере предстает подлинным тираном и деспотом, ему «несвойственны глубокие душевные движения», а его основная черта – «бесчеловечная жестокость». Также отдельное внимание уделено характеристике Зиновия Борисовича, которого Д. Шостакович рисует жалким и безвольным, называет «человеком нерешительным, мелким, трусливым, ненаходчивым» [169, с. 36]. «Леди Макбет», по определению самого композитора, трагико-сатирическая опера, сатира здесь «срывает маски», разоблачает и обличает [526, с. 78], этот сардонический смех звучит в музыке, выявляющей вторые планы, подтексты, неявные смыслы действия и поднимающей произведение до глубокой психологической драмы, до страшной в своей реалистичной эмоциональности человеческой трагедии.

После триумфальных премьер и всеобщего признания оперы, принесшей создателю мировую славу, почти тридцать лет она не звучала на сцене. Только в 1962 году вторая редакция оперы под названием «Катерина Измайлова» была поставлена в Музыкальном театре

им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. К наиболее значимым изменениям первоначального музыкального текста «Леди Макбет» во второй редакции можно отнести введение новых симфонических антрактов, замену откровенной и чувственной музыки любовной сцены Сергея и Катерины более легким симфоническим фрагментом, значительное «сглаживание» лексики либретто, упрощение вокальных партий и облегчение оркестровки. Но в целом новая редакция не очень существенно отличалась от первой.

Через некоторое время после возвращения оперы на сцену в 1962 году была осуществлена в своем роде этапная ее интерпретация. Задолго до этого, в 1939 году, Д. Шостакович писал: «…Я мечтаю сейчас написать кинооперу <…> Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена» <…> В театре действие, разбитое на множество картин, неизбежно распыляется. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления» [169, с. 74]. К сожалению, мечты композитора не сбылись, и единственной работой Д. Шостаковича в жанре кинооперы стал первый советский широкоформатный цветной фильм-опера со стереофоническим звучанием «Катерина Измайлова» (1966), снятый режиссером М. Шапиро по сценарию самого композитора (см. Приложение. Изображение 21). Здесь еще раз поясним, почему эта экранизация – единственное обращение к кинооперe в нашей научной работе, хотя прецеденты есть и по другим произведениям. Во-первых, это первая, прижизненная постановка оперы, в работе над которой принимал участие сам композитор; во-вторых, в главной роли Катерины Измайловой выступает оперная певица Г. Вишневская, что выгодно отличает данную экранизацию от других, созданных в нашей стране, и придает фильму особое качество аутентичности и художественной полноценности.

Создание кинооперы – это не просто перевод музыкального произведения на язык другого вида искусства, здесь меняется сама суть произведения искусства, его «аура» (по В. Беньямину), когда фактически

происходит приспособление элитарного жанра к массовому искусству. Опера «Катерина Измайлова», трансформируясь в кинооперу, принесла немало жертв. В кино не может быть оперных длиннот, поэтому текст подвергся существенным сокращениям. Кроме того, при монтаже фильма умышленно приглушали оркестр Киевского оперного театра (дирижер К. Симеонов), чтобы музыка не перекрывала вербальный текст, не мешала слышать слова, несмотря на то, что сам композитор считал это исполнение «первоклассным, самым глубоким и проникновенным, наиболее верно раскрывающим <…> замысел» [169, с. 294]. На смену широким мазкам и масштабным панорамам оперной драматургии в кино приходят крупные планы и возможность «вглядеться в детали», таким образом, теряется жанрообразующее свойство оперы – ее условность. Как говорила исполнительница главной роли и единственная оперная певица в кадре фильма Г. Вишневская: «музыка-то должна быть не только на губах. Она должна быть изнутри, в глазах, в теле, в шкуре твоей должна быть музыка» [36]. Действительно, не каждый драматический актер способен справиться с ролью поющего героя, можно очень точно «открывать рот», но не раскрыть образ. Здесь уточним, что все остальные роли в фильме играли драматические актеры под закадровое исполнение партий оперными певцами.

Специфика фильма-оперы предполагает и некоторые потери для кино, например, в анализируемом фильме порой ощущается тяготение мизансцен к театральности. Также обращает на себя внимание «робость», «застенчивость» камеры, хотя сюжет и музыка оперы Д. Шостаковича предполагают много откровенных сцен, но тогда несоблюдение рамок цензуры могло привести к жесткой критике и невыпуску фильма в прокат. И самое главное – в киноискусстве акцент всегда ставится на выразительность визуального решения кадра в целом, однако эффектные и экспрессивные музыкальные фрагменты оперы неизбежно «оттягивают» драматизм на себя, поэтому в фильме-опере изображение может оказаться менее выразительным, чем звучащая в кадре музыка. Вместе с тем кинематограф

располагает широкими техническими возможностями для зрелищной и эффектной репрезентации оперного произведения. В фильме были задействованы такие недоступные театральным постановщикам приемы, как крупные планы, открытые пленэрные съемки, монтаж, разнообразные и динамичные «чистые перемены» и другие дополнительные ресурсы выразительности. Таким образом, в горизонте киноопера вернее было бы говорить о взаимоприспособлении музыкального жанра и искусства кино.

Следует отметить, что, несмотря на «трудности перевода» с языка одного вида искусства на язык другого, в фильме не происходит значительной трансформации художественных образов, созданных Д. Шостаковичем, хотя некоторые искажения присутствуют, когда утрируется какая-то одна характеристика персонажа (Сергея, Бориса Тимофеевича, Сонетки) и образ становится плоским, «одноцветным». Главная героиня, купчиха Катерина, в фильме, как и в опере, получилась одновременно сильная, пылкая, неистовая и очень ранимая, несчастная, вызывающая сочувствие. Певица и актриса Г. Вишневская выразительной мимикой, внезапными сменами порывистых и плавных движений, органичным «существованием» внутри динамичных «диагональных» мизансцен и кадров убедительно передает противоречивость характера своей героини. Катерина – это образ, проходящий через напряженное остродраматическое развитие и достигающий трагической кульминации. Финальный эпизод фильма, когда на каторжном этапе к Катерине приходит осознание того, что и ради кого она совершила, показан очень убедительно, прежде всего, благодаря исполнительнице главной роли. Критики отмечали, что Г. Вишневская здесь являет собой особый тип «синтетического певца-актера», который необходим в киноопере: «Вишневская сумела найти какую-то особую манеру поведения, одновременно отвечающую требованиям музыки и экрана. При огромном темпераменте – внешняя сдержанность. При проникновении в дух музыки – полное отсутствие «оперности» в жестах, движениях» [36]. Следует отметить интересную с точки зрения

интерпретационной деятельности режиссерскую находку: все грехопадения Катерины (измена мужу, похороны убитого свекра Бориса Тимофеевича, убийство Зиновия Борисовича) отмечены визуальным символом – мы видим красный угол или икону. С одной стороны, режиссер, таким образом, подчеркивает драматизм ситуации, с другой стороны, по-видимому, интуитивно приближается к автору литературного первоисточника: как известно, Н. Лесков в своем творчестве много размышлял о вере в бога.

Художественные характеристики других персонажей фильма также не претерпевают серьезной трансформации по сравнению с оперой. Как это чаще всего бывает, в киноопере два исполнителя – драматический актер в кадре и оперный певец за кадром. Сергей в исполнении А. Иноземцева (вокал В. Третьяк) – очевидный негодяй: фальшивая мимика, заученные жесты, лицемерное поведение, лживые фразы. С самого первого кадра и до последнего режиссер выражает свое отрицательное отношение к Сергею, подчеркивает его неискренность и равнодушие. Обращает на себя внимание следующий режиссерский ход – экспозиция образа Сергея дается в визуальном сопоставлении с Зиновием Борисовичем (Н. Боярский, вокал В. Радзиевский), таким образом, у зрителя появляется возможность увидеть огромную разницу между старым, жалким, щуплым и невзрачным мужем Катерины и молодым, сильным, крепким и привлекательным ее будущим любовником. В фильме, как и в опере Д. Шостаковича, свекор Катерины (А. Соколов, вокал А. Ведерников) – значимый для развития драмы персонаж, но благодаря возможностям кинематографа режиссер детализирует и конкретизирует образ Бориса Тимофеевича, например, средствами монтажа показывая его воспоминания о своей молодости. Еще один драматургически значимый персонаж фильма – Сонетка (Т. Гаврилова, вокал В. Река) – также концептуально близок представлению композитора: «Сонетка, по моему замыслу, должна быть простой кокетливой девчонкой, без налета “демонизма”» [526, с. 83]. В фильме, как и в опере, фривольная

Сонетка простодушно играет с Сергеем, беспечно радуясь и обновке, и недолгой победе над некогда именитой купчихой.

Близость решения художественных образов в фильме и в опере может быть обусловлена тем, что сам композитор принимал участие в работе над фильмом, поэтому режиссеру пришлось добровольно «уйти» в тень. Но главное, что опера «Катерина Измайлова» изначально кинематографична. В. Шкловский писал о ней: «Музыкальная удача вещи огромна <…> Оркестровая часть утверждает нечто иное, чем вокальная часть. Она шире, человечнее, и это противоречие нужной человеку жизни и малой чувственности и чувствительности и есть истинный сюжет новой музыкальной драмы <…> Музыка перестала быть подливкой к кадру» [36]. Эмоциональный накал и стремительное развитие сюжета оперы Д. Шостаковича позволили достичь цели – создать кинооперу с непрерывно развивающимся действием, подчиненным логике музыкальной драматургии.

Противоположный подход к интерпретации «Леди Макбет Мценского уезда» в первой редакции оперы Д. Шостаковича предлагает австрийский режиссер М. Кушей. Его театральная постановка, осуществленная в Нидерландской национальной опере (Амстердам) в 2006 году, представляет собой значительную трансформацию образно-концептуальной сферы произведения (см. Приложение. Изображение 22). Замысел спектакля основан на двух идеях. Первую идею, которую мы связываем с переплетением в сюжете оперы двух экзистенциальных начал – «инстинкт жизни» и «инстинкт смерти», дуализм «Эрос и Танатос», сам режиссер сформулировал так: «Оргазм и убийство – два диаметрально противопоставленных полюса, две экстремальные амплитуды любви и ненависти, два фундаментальных типа отношений между людьми. Эта чрезвычайная и непостижимая в своей глубине сущность человеческого поведения – основа моего решения «Леди Макбет Мценского уезда»... Это произведение не имеет ничего общего с романтической историей любви и убийства. Это – трагедия, которая пробуждает мало жалости и никакого

страха: катарсис отсутствует <…> Мир становится беспросветным, и это процесс неостановимый» [30]. Вторая идея М. Кушея касается времени и места действия: «Я стремился как можно дальше уйти от исторических реалий <…> Я не показываю Россию, у меня нет Мценского уезда. Хотя пришлось сохранить некоторые клише – попов, водку, жандармов, но действие я перенес в наши дни» [77]. Свою концепцию режиссер последовательно и логично реализует в композиции сценического пространства (мизансцены, сценография), а также посредством работы с певцами-актерами, поэтому спектакль смотрится цельным.

Постановку М. Кушея отличает драматургическая стройность: действие организовано так, что некоторые из спорных моментов либретто [355] приобретают достоверность и обоснованность. Вместе с тем, очевидно, что данную интерпретацию режиссер осуществляет на основе собственных представлений об этой драме, не всегда прислушиваясь к музыке. Поэтому осовремененная трактовка событий и образов «Леди Макбет», «актуализация» действия и перенос его в Европу порождают противоречия другого плана: диссонанс с музыкой Д. Шостаковича, которая, отметим, была исполнена очень качественно. Дирижеру М. Янсонсу (представитель советской дирижерской школы) удалось выстроить баланс тембров, добиться отчетливой артикуляции и осмысленного интонирования.

Характерный признак этого спектакля – парадоксальное соединение в нем условно-символичного пространственного решения и натуралистической конкретности сценического действия. Сценография выстроена из минимального набора элементов: дощатый забор до колосников по всему периметру сцены, в центре – большой стеклянный павильон, условно выполняющий функцию жилого помещения и вызывающий ассоциации с антиутопией Е. Замятина «Мы», вся остальная сцена покрыта грязью (в ней работают, пачкаются, умирают, пьют водку, насилуют, хоронят). Только в третьем акте появляются элементы быта: скамьи, столы, стулья. В четвертом акте пустая сцена поднимается вверх, а под ней

обнаруживается еще один уровень, где находятся каторжники. Все сценическое пространство спектакля представляет собой тюрьму, лагерь: сторожевые собаки и фонарики в руках охранников – намек на насильственно установленный порядок, что, конечно, не в духе купеческого быта, но зато соответствует «модному» в качестве объекта критики тоталитарному жизнеустроению.

Сценическое действие спектакля, напротив, лишено всякой условности, режиссер не оставляет места для намеков и двусмысленности. Сцена издевательства над Аксиньей показана как изнасилование, все происходит в грязи, шокирует и оставляет крайне тяжелый осадок своей натуралистичностью. Кроме того, здесь режиссер дает однозначную и откровенную характеристику Сергею, который насилует Аксинью. Режиссер «додумал» за зрителя, не оставив ни иллюзий, ни компромиссов: Сергей не просто «девичур окаянный», а насильник и мерзавец. М. Кушей фактически утверждает вторичность музыки: сценическое действие ее победило, массовая культура в действии – зритель может не напрягаться, «It’s Showtime!» – на сцене и половой акт с демонстрацией окровавленной простыни, и убийство ударом в глаз шпилькой туфли, и хоррор в виде ходящих по стенам мертвецов.

Вероятно, такое решение постановки имеет аллегорический смысл: сексуальные сцены, интимные действия, обнажение, отправление нужды, пьянство, порка, убийства, откапывание и перетаскивание трупа – все это образы, связанные с насилием, унижением и беззащитностью личности и, как следствие, ее распадом, возвращением на животный, докультурный уровень бытия. Но если режиссер столь однозначно направляет восприятие зрителя, зачем тогда композиторские подтексты, тонкая и острая сатира, интертекстуальные элементы, интонационные психологические характеристики?

В спектакле М. Кушея внешний облик Катерины (Э. Вестбрук) решен в ретростиле сексапильной блондинки (Мэрилин Монро, Марлен Дитрих,

«Лили Марлен» Р. Фасбиндера). Буржуазная дама скучает взаперти с коллекцией дизайнерских туфель, но после убийства свекра происходит внешнее преображение Катерины. Перед возвращением Зиновия Борисовича она надевает роскошное кроваво-багряное вечернее платье со шлейфом и черные длинные перчатки, потом берет в руки факел и становится воплощением образа известной картины И. Фюссли «Леди Макбет ходит во сне». Образы, которые использует режиссер, направляют и упрощают восприятие спектакля, делают его более зрелищным и, таким образом, укореняют классическую оперу в массовой культуре.

Как мотивация поступков героини на первый план выводится физиолого-психологическая тема «замужней девственницы» [355], потенциально присутствующая в либретто оперы, то есть ситуация из образно-условной оперной сферы переводится в конкретно-прикладную психоаналитическую сферу: в постановке показан образ сексуально неудовлетворенной женщины, ее притягивают все мужчины, в которых она чувствует хотя бы следы маскулинности. Конечно, музыка Д. Шостаковича дает характеристику страстной и экзальтированной героини, но, судя по доступным биографическим материалам, ни композитор, ни либреттист не имели в виду какой-то психопатологии (нимфомании или гиперсексуальности) Катерины. Композитор в своей героине видел только трагический образ несчастной женщины, задавленной социумом.

«Леди Макбет» Д. Шостаковича – это психологическая драма. Режиссер, уходя от оперной условности, формирует реалистическую и даже натуралистическую концепцию, его интерпретация звучит как диагноз: «Шостакович чрезвычайно критически изобразил людей <…> Но он не мог предположить, что на заре XXI столетия мир станет еще хуже. Насилие, убийство, секс как товар превратились в нечто банальное. Человека как никогда отличает животная похоть. Он порочен и обречен. Никакого просвета, никакой надежды на спасение» [77]. М. Кушей создал свой глубоко философский спектакль о тотальном насилии, о невозможности любви

и недостижимости свободы в современном мире, а опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» выступила здесь поводом, но не содержательной основой творчества режиссера.

Рассмотренные в параграфе примеры репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры, действительно, очень разные. Экранизация М. Шапиро, на первый взгляд, не предполагала существенной трансформации визуального языка произведения Д. Шостаковича, влекущей за собой «актуализацию» действия или жанровые изменения. Вместе с тем сам факт переноса оперного произведения на экран связан с переводом и приспособлением классического текста к требованиям другого вида искусства. Кинематограф перерабатывает оперные художественные образы, подвергает их пересмотру и модификации. Образы героев становятся ближе к зрителю, понятнее, реалистичнее, их самих и художественный мир, в котором они существуют, можно рассмотреть во всех подробностях. Все это облегчает восприятие классической оперы, делает просмотр (именно просмотр, а не прослушивание) более занимательным, легким, поверхностным, общедоступным, выдвигается на первый план визуальная составляющая синтетического художественного текста, музыка уводится на второй план, тем самым классическая опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» внедряется в пространство массовой культуры.

В свою очередь, театральная постановка М. Кушея, на первый взгляд, не нарушает «ауры» оперного произведения, оставляя его на привычной территории, для которой оно и создавалось, – в пространстве сцены. Вместе с тем «осовременивание» действия и сценографии, введение сцен, вызывающих шоковую реакцию у зрителя своей физиологической реалистичностью, жанровые и смысловые трансформации, аналогично экранизации работают на усиление визуальной и ослабление музыкальной составляющей синтетического оперного текста. Перечисленные приемы также переводят оперное произведение в зону влияния масскульта

и насыщают интерпретацию русской классической оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» «приметами» и «симптомами» массовой культуры.

Завершая разговор о постмодернистском дискурсе репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры, считаем важным подчеркнуть несколько принципиальных моментов, обусловленных жанровой спецификой и жанровым многообразием русской классической оперы.

Во-первых, выбранные нами для анализа постановки оперных произведений с различной жанровой спецификой, а именно, оперы-сказки «Руслан и Людмила» М. Глинки и «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, историческая опера М. Мусоргского «Хованщина», а также психологические драмы «Игрок» С. Прокофьева и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, позволяют выявить и доказать, что постмодернистский дискурс предполагает и реализует нивелировку классического оперного материала в разных эстетических парадигмах и независимо от его жанровой/поджанровой специфики.

Во-вторых, в нашем исследования на втором плане оказывается такой значительный пласт русской оперной традиции, как историческая опера, и это не случайно. Казалось бы, исторические сюжеты в массовой культуре чрезвычайно востребованы, например, исторические телевизионные сериалы или художественные фильмы на исторический сюжет всегда желанны и легко принимаются массовой аудиторией. Парадоксально, но русская историческая опера: «Иван Сусанин» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Псковитянка» и «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Орлеанская дева» и «Мазепа» П. Чайковского – достаточно тяжело приживается на почве современной массовой культуры. Театральные постановки русской исторической оперы часто представляют собой пример, в целом, традиционной оперной режиссуры с привлечением некоторых

постмодернистских театральных приемов (см. параграф 4.4. настоящего исследования). В русле эстетисческих тенденций «режиссерской оперы» эти постановки зачастую оказываются скандальной и эпатажно-провокационной, но при этом художественно однообразной «актуализированной» политизацией русской классической оперы: русские композиторы все время пытались приблизиться к исторической правде, видимо, режиссеры воспринимают и интерпретируют эту жанровую особенность с точки зрения современных политических реалий (см., например, «Борис Годунов» М. Мусоргского в постановке Г. Вика, Мариинский театр, Санкт-Петербург, 2012 год). Полагаем, что сложности в репрезентации монументальной исторической русской оперы обусловлены, в первую очередь, тем, что она усложняется и утяжеляется наличием музыки, которая оказывается препятствием для восприятия исторического сюжета массовым сознанием.

В-третьих, на наш взгляд, вопрос о репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры останется нерешенным, если обойти вниманием самые востребованные в этом пространстве жанровые разновидности русской классической оперы, прежде всего, это психологическая драма и лирическая (мелодраматическая) опера, а также колоритная «русская экзотика» – опера-сказка. Сравнивая ситуацию с европейской классической оперой, можно увидеть некоторые аналогии. Из образцов западной оперной классики, пожалуй, наиболее востребованными у постановщиков окажутся произведения В. Моцарта как образец оперной, так сказать, «классической классики», Д. Россини как образец комедийной оперы, «Кармен» Дж. Бизе и «Паяцы» Р. Леонкавалло как образцы оперного «реализма»/веризма, творчество Д. Верди как образцы лирической оперы. Причем, например, у Д. Верди на первом месте по театральной востребованности оказываются «Травиата» как камерная, лирическая, мелодраматическая, чувствительная, слезная опера (даже «Риголетто» уже отступает на второй план) и «Аида» как нечто яркое, запоминающееся, красивое, нарядное, эффектное, экзотическое, не столько историческая опера,

сколько сказка с мелодраматическим сюжетом. Массовая культура любит эксплуатировать то, что понятно и приятно. Например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского при всем драматизме коллизий – это лирико-психологические оперы, приятные в музыкальном отношении и понятные в сюжетном плане.

И, в-четвертых, психологическими драмами являются также «Игрок» С. Прокофьева (психология игры и азарта) и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича (психологическая проблема провинциальной скуки [392]). Однако этот материал уже не так доступен массовой культуре, в первую очередь, в связи с существенным усложнением языка музыки XX века. Постмодернизму и такие тексты подвластны, а вот массовая культура останавливается в растерянности перед этим материалом. И здесь обнаруживаются два вектора взаимодействия массовой культуры с русской оперной классики: один вектор – обнаружение и уверенная адаптация того, что публике приятно и понятно, другой вектор – остановка в недоумении перед классическим оперным материалом, как у камня на распутье. Причем это глобальная тенденция.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблемное поле нашего исследования охватывает художественно-эстетические и культурно-типологические аспекты репрезентации русской оперной классики в пространстве современной массовой культуры. Выявление классического дискурса массовой культуры потребовало верификации и изучения современного опыта репрезентации отечественной оперы в современном пространстве масскульта. Актуализация в исследовании эмпирического материала основывалась на раскрытии специфики российской проблематики и ее сравнении с западной ситуацией, что позволило выявить парадоксальность функционирования академически-элитарного оперного жанра в логике массовой культуры.

Предложенная в нашей научной работе авторская исследовательская концепция, в основе которой лежит сформированная теоретико-методологическая база, а также углубленный эмпирический анализ большого круга конкретного российского и зарубежного материала, способствовала экстраполяции признаков массовой культуры в сферу изучения современного художественного процесса. Вышеуказанные научные подходы и интеллектуальные процедуры позволили реализовать междисциплинарную – культурологическую, эстетическую, искусствоведческую, социокультурную – методологию решения вопроса о закономерностях, принципах и тенденциях репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры.

В контексте современной культуры постмодерна, которой свойственны парадоксальные наслоения и смешения элитарной и массовой сфер, проявляющиеся во всеобщей интерпретации, в отрицании целостности и самоценности классических произведений, мы подчеркиваем взаимодействие, взаимовлияние и взаимосвязь массовой культуры и постмодернизма в горизонте русской оперной классики. Данное утверждение базируется, в частности, на общем интересе постмодернизма

и массовой культуры к театральным жанрам, в том числе к опере, причем в русле обеих парадигм происходит трансформация и утилизация (присвоение/использование) классического (оперного) текста. Функционально и экономически связанный с массовой культурой феномен «режиссерской оперы», зачастую воплощающийся в радикальных экспериментах над оперной классикой, обнаруживает свои истоки в постмодернистских идеях деконструкции и «смерти автора».

В своем исследовании мы принимали во внимание, что с точки зрения интерпретации классического оперного текста и постмодернизм, и массовая культура опираются на общие основания – множественность трактовок, интертекстуальность и реинтерпретация, нигилизм по отношению к авторитету творца и к самоценности его творения, восприятие классического художественного текста как пространства сочинения и внедрения новых смыслов (вплоть до полного опровержения существования композиторских смыслов). Таким образом, классика отрицается и отторгается как в постмодернистской, так и в масскультовской парадигме. Вместе с тем мы учитывали, что классический дискурс массовой культуры в сфере оперного жанра подразумевает не просто постмодернистские интерпретации, но создание востребованного аудиторией и коммерчески успешного «продукта», в связи с чем интерпретация здесь принимает характер утилитарной акции, позволяющей массовой культуре присваивать и эксплуатировать классическое оперное произведение.

Учитывая факт, что массовой культуре свойственно стремление влиять на социальное поведение в целом и оказывать заботу и внимание субъекту восприятия в частности, мы сочли логичным поставить на первый план понятие репрезентации, трактуемой в данном случае как потребность «режиссерской оперы» вывести оперный жанр на авансцену массовой культуры, найти признание широкой аудитории и механизмы влияния на нее. На наш взгляд, именно в интересах эффектной и эффективной репрезентации произведение русской оперной классики начинает функционировать по

основным принципам массовой культуры (простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность). Также было выявлено, что в ходе трансформации под влиянием «режиссерской оперы» классическое произведение приобретает такие признаки массовой культуры, как: «суррогатность», преобладание репродуктивного начала над творчеством; актуализация характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность, опирающиеся на физиологизм восприятия «человеком массы»; отсутствие стилистической целостности и концептуально-драматургической последовательности режиссерского решения.

Выстроенная нами теоретическая концепция и многоаспектный эмпирический анализ позволяют прийти к выводу о том, что парадоксальность бытия русской оперной классики в современной культуре в первую очередь связана с практикой так называемых «нетрадиционных» постановок или «режиссерской оперы», когда классическое произведение жанра, прежде относимого специалистами и публикой к числу элитарных, претерпевая метаморфозы под воздействием режиссуры, считающей себя постмодернистской, низводится до уровня продукта массовой культуры, функционирующего, наряду с другими продуктами масскульта, в культуре повседневности. В этой связи особое внимание в исследовании было посвящено репрезентации классической оперы в пространстве современной повседневной культуры. Нами были выявлены и обоснованы «экспертный» и «профанный» уровни репрезентации оперной классики в культурном поле повседневности и сделан вывод, что под влиянием процессов, происходящих на обоих уровнях, классическая опера перемещается из культурного контекста, в котором она функционировала как элитарный жанр, в культурное поле повседневной жизни современного потребителя, обретая там качество продукта массовой культуры.

На наш взгляд, интерес массовой культуры к классической опере во многом обусловлен синтетической природой оперного жанра, которая

актуализируется в процессе двухуровневой интерпретации. Первый уровень интерпретации осуществляют композитор и либреттист, объединяя вербальную и музыкальную составляющие в целостный оперный текст. Второй уровень интерпретации реализуется в процессе постановки оперы в театре режиссером, художником и исполнения ее дирижером, вокалистами. Именно на втором уровне интерпретации может возникнуть парадоксальная ситуация, когда элитарный жанр – классическая опера – начинает функционировать в логике массовой культуры. Можно сделать вывод, что тенденция «режиссерской оперы» в основном распространяется на произведения, имеющие статус шедевров художественной культуры, сдвигаются на маргинальный уровень такие характеристики их самоценности, как подлинность, уникальность, оригинальность, аутентичность, признанность.

Как уже было подчеркнуто выше, основные изменения, связанные с репрезентацией русской классической оперы в современном театре, в первую очередь, касаются визуальной стороны оперного спектакля, почти не затрагивают композиторский текст партитуры. Такой подход влечет за собой неоднозначные последствия: создается парадоксальная раздвоенность художественного образа, своего рода «разлом» репрезентации классического текста, проходящий между эпатажем режиссерской интерпретации сценического действия и аутентизмом дирижерско-исполнительской трактовки музыкальной партитуры. Таким образом, проблема сценической интерпретации классической оперы обусловлена серьезными изменениями, происходящими в современном музыкальном театре и связанными с функционированием, социальной репрезентацией, стилистическими и драматургическими особенностями оперного жанра. Результатами деятельности режиссера становятся переосмысление авторской (композиторской) концепции и преобразование классической оперы в иное музыкально-драматическое произведение.

В ходе исследования постановок, реализованных в русле современной режиссуры и свойственной ей тенденции к радикальной интерпретации, были выявлены составляющие масскультовской парадигмы, обусловливающей специфику репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры. В первую очередь отметим нигилистическое и деструктивное отношение к композиторской трактовке художественных образов, зачастую дополняющееся ориентацией на образно-смысловую сферу литературного первоисточника. Также наблюдается попытка «вчитать» подтексты и насильно внедрить в текст иные по отношению к авторскому замыслу мотивы развития драмы через психоанализ героев, поиск их «новых» идентичностей. Кроме того, подчеркнем стремление «режиссерской оперы» придать спектаклю наглядности, сделать его более впечатляющим, во имя чего осуществляется экстраполяция в театральное пространство художественных приемов кинематографа, фокусирующих и направляющих восприятие зрителя. Мы выявили тяготение «режиссерской оперы» к интерпретационным решениям, в основе которых лежат принципы эклектики, фрагментарности, «клиповости» и, следовательно, обращение к художественным методам цитирования, интертекстуальности. В «режиссерской опере» часто используется прием «актуализации» действия, базирующийся на игре с хронотопом, на изменении контекста произведения, на приближении сюжета к современности интерпретатора и зрителя, пропитывающий интерпретацию классического произведения анахронизмами. И, наконец, важно подчеркнуть тенденцию к эпатажности и провокативности интерпретации в целом, влекущую за собой насыщение действия непредсказуемыми и эффектными решениями, призванными удивить, обескуражить, заинтриговать публику. Отметим, что реализация постановщиками обозначенных приемов и принципов и их эстетические последствия в каждом конкретном случае могут трактоваться в широком спектре – от постмодернистских опытов до масскульта, что в значительной

степени обусловлено близостью и родством этих сфер современной культуры.

Таким образом, в нашем исследовании в рамках реализации междисциплинарного подхода к решению вопроса о культурологических, искусствоведческих, эстетических закономерностях, принципах и тенденциях репрезентации русской классической оперы в пространстве массовой культуры было осуществлено соотнесение массовой культуры с классикой, на которую она опирается, в которой нуждается и на которую влияет. Кроме того, были выявлены парадоксальные творческие решения, осуществляемые/демонстрируемые режиссерами современного оперного театра, в их стремлении приблизить «архаичную» оперную классику к «малоподготовленной» публике. Мы считаем, что выявление классического дискурса массовой культуры способствовало фундированию оснований и принципов существования массовой культуры и содействовало нахождению путей решения актуальной для современного российского гуманитарного знания проблемы, связанной с закономерностями функционирования массового сознания и с процессами «омассовления» личности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. Абаулин, Д. Буклет оперы «Хованщина» в постановке Московского академического музыкального театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко [Текст] / Дмитрий Абаулин. – М. : Издание МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, 2015.

2. Арс, Г. (И. Я. Гурлянд) Из воспоминаний об А. П. Чехове [Текст] / И. Я. Гурлянд // Театр и искусство. – 1904. – № 28. – С. 520–521.

3. Архангельский, А. Театр и массовая культура [Электронный ресурс] / Андрей Архангельский. – Интервью Елене Ерохиной и Ольге Бигильдинской // РАМТограф : Газета о Российском академическом Молодежном театре. – Выпуск № 5. – Февраль, 2010. – URL : http://www.ramtograf.ru/february2010/tema.html (дата обращения: 09.08.2018).

4. Ашкенази, В. «Искусство зашло в тупик» [Электронный ресурс] / В. Ашкенази. – Интервью С. Мингажева // ИТАР-ТАСС: 13 февраля 2005. – URL: http://www.belcanto.ru/article13022005.html (дата обращения: 05.08.2018).

5. Бабалова, М. Золотое «кукареку» в Большом театре [Электронный ресурс] / М. Бабалова // Известия. – 21.06.2011. – URL : http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.07.2018).

6. Бабалова, М. Хотите торт? [Электронный ресурс] / М. Бабалова // Известия. – 04.09.2006. – URL : http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.08.2018).

7. Бедерова, Ю. Хор на отлично [Электронный ресурс] / Юлия Бедерова// Коммерсант, 25.02.2015. – URL: http://www.classicalmusicnews.ru/reports/hor-na-otlichno/ (Дата обращения – 08.10.2018).

8. Бедерова, Ю. В Большом разыгралась «Дама» [Электронный ресурс] : Опера Чайковского в постановке Льва Додина на сцене главного московского театра / Ю. Бедерова // Коммерсант. – 02.03.2015. – URL :

http://www.smotr.ru/ 2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.07.2018).

9. Бедерова, Ю. Желтый дом и его обитатели [Электронный ресурс] : Новый «Евгений Онегин» в Большом театре / Ю. Бедерова // Время новостей. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_ onegin.htm (дата обращения: 12.07.2018).

10. Бедерова, Ю. Затрудненное счастье [Электронный ресурс] : «Руслан и Людмила» в Большом театре / Ю. Бедерова // МН. – 07.11.2011. – URL : http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.07.2018).

11. Бедерова, Ю. Неоновые мальчики в глазах [Электронный ресурс] : В Большом театре идут премьерные показы «Золотого петушка» / Ю. Бедерова // МН. – 21.06.2011. – URL : http://www.smotr.ru/2010/ 2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.07.2018).

12. Бедерова, Ю. Оперы для микки-маусов [Электронный ресурс] / Ю. Бедерова // Сеанс. – № 23/24. – Время проекта. – URL : https://seance.ru/n/23-24/perekrestok-vremya-proekta/operyi-dlya-mikki-mausov/ (дата обращения: 12.08.2018).

13. Белянушкин, Д. Средневековый триллер о настоящей любви [Электронный ресурс] / Д. Белянушкин. – Интервью Александре Березе // О театре. Пресс-служба. – URL: http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/ premiere/5043/ (дата обращения: 10.07.2018).

14. Бертман, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Бертман. – Интервью Ксении Лариной // Радио «Эхо Москвы» : программа «Дифирамб», 09 июля 2017. – URL: https://echo.msk.ru/programs/dithyramb/2014232-echo/ (дата обращения: 12.07.2018).

15. Бертман, Д. Искусству правда противопоказана? [Электронный ресурс] / Д. Бертман. – Интервью Валерия Выжутовича // Российская газета. – Федеральный выпуск № 6925 (57). – 17.03.2016. – URL:

https://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html (дата обращения: 12.10.2018).

16. Бирюков, С. А Большой-то голый! [Электронный ресурс] / С. Бирюков // Труд. – 08.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

17. Бирюков, С. Большой театр дал серебряного петуха [Электронный ресурс] : В Большом театре показали последнюю оперную премьеру сезона – «Золотого петушка» / С. Бирюков // Труд. – 21.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

18. Бирюков, С. Опера для опера [Электронный ресурс] : Онегин убил Ленского в пьяной драке / С. Бирюков // Труд. – 05.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

19. Бирюкова, Е. «Золотой петушок» Кирилла Серебренникова [Электронный ресурс] : «Золотой петушок» Кирилла Серебренникова. Уже понятно, что спектакль может отпугивать как поклонников по-настоящему радикальных жестов, так и защитников хорошего вкуса. Тем не менее он – удача Большого / Е. Бирюкова // OpenSpace.ru. – 22.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

20. Бирюкова, Е. «Руслан и Людмила» в Большом театре [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // OpenSpace.ru. – 07.11.2011. – URL: http:// www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.08.2018).

21. Бирюкова, Е. А кому сейчас легко? [Электронный ресурс] / Екатерина Бирюкова // Colta : Академическая музыка, 20.02.2015. – URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/6399?page=46. (Дата обращения – 30.08.2018).

22. Бирюкова, Е. Даниэль Баренбойм поставил на «Игрока» в постановке Дмитрия Чернякова [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова и Р. Должанский // Коммерсант. – 18 марта 2008 года. – URL: http://www.filshtinsky.ru/catalog?section=6&id=59 (дата обращения: 12.08.2018).

23. Бирюкова, Е. Запоздалый козырь [Электронный ресурс] : В Большой театр переселилась «Пиковая дама» Додина / Е. Бирюкова // Colta.Ru. – 02.03.2015. – URL : http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.09.2018).

24. Бирюкова, Е. Нелепицы любви [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // Известия. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_ onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

25. Бирюкова, Е. Опять двойка: «Иоланта» в Большом театре [Электронный ресурс] / Е. Бирюкова // Colta.ru. – 02.11.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.07.2018).

26. Бобрик, О. Возвращаясь к «Хованщине»… [Электронный ресурс] / Олеся Бобрик // Muzcentrum.ru. – 05.05.2015. – URL: https://stanmus.ru/press/7690. (Дата обращения – 08.10.2018).

27. Борисович, Е. «Иоланта» в Большом театре [Электронный ресурс] : прозрение откладывается / Ф. Борисович. – OperaNews.ru. – 02.11.2015. – URL: http://www.smotr.ru/ 2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.09.2018).

28. Бубельников, П. Политика в опере всегда чужеродна [Электронный ресурс] / Павел Бубельников. – Интервью Елене Коноваловой // Вечерний Красноярск. – 21 мая 2010 года. – URL: http://krasopera.ru/press/interview/pavel-bubelnikov-politika-v-opere-vsegda-chuzherodna.htm (дата обращения: 10.08.2018).

29. Бялик, М. Князь Игорь обвинен, «Князь Игорь» реабилитирован: опера Бородина поставлена в Гамбурге [Текст] / М. Бялик // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 109–114.

30. Бялик, М. Трагедия без катарсиса [Электронный ресурс] : «Леди Макбет Мценского уезда» в Амстердаме / М. Бялик // Культура. – 20.07.2006. – URL: http://operaclub.wordpress.com/2007/02/08/makbet/ (дата обращения: 09.09.2018).

31. В. Э. Мейерхольд. Пиковая дама : Замысел. Воплощение. Судьба [Текст] : документы и материалы / сост. Г. В. Копытова ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : Композитор, 1994. – 406 с.

32. Ведерников, А. А. Интервью [Электронный ресурс] / А. Ведерников. – Интервью Ксении Лариной // Радио «Эхо Москвы» : программа «Дифирамб», 06.09.2009. – URL: http://echo.msk.ru/programs/dithyramb/617376-echo/ (дата обращения: 05.10.2018).

33. Векслер, Ю. «Игрок» в Берлине [Электронный ресурс] : радиопрограммы: Поверх барьеров / Ю. Векслер // Радио Свобода: передача от 20.03.2008. – URL: http://www.svobodanews.ru/content/transcript/440262.html (дата обращения: 12.10.2018).

34. Векслер, Ю. Крупный выигрыш Дмитрия Чернякова [Электронный ресурс] : Опера Сергея Прокофьева «Игрок» в берлинской Staatsoper unter den Linden / Ю. Векслер // «Европа-Экспресс». – 31 Марта 2008. – № 14 (526). – URL: http://www.filshtinsky.ru/catalog?section=6&id=59 (дата обращения: 12.10.2018).

35. Веселаго, К. «Довольно, выслушал я вас: безумны вы!», или Слава Герострата [Электронный ресурс] : Премьера «Евгения Онегина» в Михайловском театре / К. Веселаго (К. А. Шевченко) // OperaNews.ru. – 28.10.2012. – URL: http://www.operanews.ru/12102809.html (дата обращения: 09.10.2018).

36. Вишневская, Г. Это была его боль всю жизнь – «Леди Макбет Мценского уезда» / Г. Вишневская. – Интервью Веры Туевой // Киноведческие записки. – 2008. – № 87 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/66.pdf (дата обращения: 12.10.2018).

37. Вишневская, Г. П. «Надо учить певцов для России...» [Текст] / Г. Вишневская ; беседовала Евгения Кривицкая // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 92–94.

38. Вишневская, Г. П. «Ни дня без музыки» [Текст] / Г. П. Вишневская ; беседовала Е. Дюкина // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 10. – С. 6–9.

39. Вишневская, Г. П. Галина: история жизни [Текст] / Г. П. Вишневская. – М. : ВАГРИУС, 2006. – 569, [2] с.

40. Вишневская, Г. П. Интервью [Электронный ресурс] / Г. Вишневская. – Интервью Алексею Венедиктову // Радио «Эхо Москвы» : программа «Разворот», 06.09.2007. – URL: http://www.echo.msk.ru/programs/razvorot/54621/ (дата обращения: 05.08.2018).

41. Вишневская, Г. П. С меня хватит юбилея в Большом [Электронный ресурс] : Фрагменты встречи великой певицы с нижегородскими артистами, состоявшейся в один из ее приездов в Россию / Г. П. Вишневская // Комсомольская правда. – 2001. – 25 окт. – URL: http://www.stav.kp.ru/daily/22662/13018/ (дата обращения: 05.10.2018).

42. Вишневский, В.В. Художественные фильмы дореволюционной России [Текст] : [фильмографическое описание] / В.[В.] Вишневский. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 191 с.

43. Гайкович, М. «Пиковая дама» в Большом театре как череда компромиссов [Электронный ресурс] : Просчет рисков дал сбой / М. Гайкович // НГ. – 02.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.09.2018).

44. Гайкович, М. Иоланта осталась без поддержки [Электронный ресурс] : Второй премьерный спектакль по опере Чайковского в Большом театре прошел на грани срыва / М. Гайкович // НГ. – 30.10.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.09.2018).

45. Гайкович, М. Какое чудное мгновенье [Электронный ресурс] : Постановка оперы «Руслан и Людмила» открыла новую страницу в истории Большого театра / М. Гайкович // НГ. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

46. Гайкович, М. Маски сорваны [Электронный ресурс] : Премьера оперы Прокофьева «Игрок» в Берлине / М. Гайкович // Время новостей. – 25 марта 2008 года. – URL: http://intoclassics.net/news/2010–11–28–19929 (дата обращения: 10.08.2018).

47. Гайкович, М. Мрачная Русь [Электронный ресурс] / Марина Гайкович // Независимая газета. – 26.02.2015. – URL: http://www.ng.ru/culture/2015-02-26/8_rus.html?print=Y. (Дата обращения – 30.09.2018).

48. Гайкович, М. Он Есть [Электронный ресурс] : Премьерой оперы Чайковского «Евгений Онегин» открыл сезон Большой театр / М. Гайкович // НГ. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

49. Гайкович, М. Попугаи и собачьи головы [Электронный ресурс] : «Золотой петушок» Римского-Корсакова в Большом театре / М. Гайкович // НГ. – 21.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

50. Галибин, А. «Я уже был популярным…» [Электронный ресурс] / А. Галибин. – Интервью Аните Файницкой // Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 4. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/4/in-faces-4–1/aleksandr-galibin-yauzhe-byl-populyarnym/ (дата обращения: 10.10.2018).

51. Галина Вишневская отказывается от юбилея в Большом [Электронный ресурс] // Российская газета (Федеральный выпуск) – № 4164. – 7 сентября 2006 г. – URL: https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html (дата обращения: 12.10.2018).

52. Гергиев, В. Валерий Гергиев : иногда людям кажется, что у них в руках волшебная палочка [Электронный ресурс] / В. Гергиев. – Интервью Руслана Шамукова // ТАСС. – 21 сентября 2015. – URL: http://tass.ru/opinions/top-officials/2274074 (дата обращения: 12.10.2018).

53. Гергиев, В. Валерий Гергиев : ради Прокофьева я стал марафонцем [Электронный ресурс] / В. Гергиев. – Интервью Андрея Ванденко // ТАСС. –

26 апреля 2016. – URL: http://tass.ru/opinions/interviews/3236978 (дата обращения: 12.10.2018).

54. Глущенко, И. Подвижная идея [Электронный ресурс] / И. Глущенко // Московский наблюдатель. – 14.10.1996. – URL: http://www.vakhtangov.ru/en/mediabox/articles/press/22742 (дата обращения: 10.10.2018).

55. Губайдуллина, Е. В пику даме [Электронный ресурс] : Премьера «Пиковой дамы» в Большом театре глазами музыкального критика / Е. Губайдуллина // Новая газета. – 06.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.10.2018).

56. Гучмазова, Л. «Тройка, семерка, Додин» [Электронный ресурс] : Большой театр показал премьеру «Пиковой дамы» / Л. Гучмазова // РГ. – 02.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.10.2018).

57. Гучмазова, Л. А петушок-то засланный... [Электронный ресурс] : Чего не ждали от «Золотого петушка», но дождались / Л. Гучмазова // Итоги. – 27.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.09.2018).

58. Гучмазова, Л. Неспящая красавица [Электронный ресурс] : Оперу Чайковского в Большом театре поставил Сергей Женовач / Л. Гучмазова // РГ. – 30.10.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.10.2018).

59. Гучмазова, Л. Онегин-2006 [Электронный ресурс] : В новом спектакле Большого театра он и застрелиться-то толком не может / Л. Гучмазова // Русский курьер. – 11.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

60. Гучмазова, Л. Русский бунт [Электронный ресурс] : Первая премьера на исторической сцене Большого театра обернулась скандалом: в партере кричали «Позор!» и «Браво!» / Л. Гучмазова // Итоги. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

61. Давыдов, Ю. Л. Записки о П. И. Чайковском [Текст] / Ю. Л. Давыдов. – М. : Музгиз, 1962. – 116 с.

62. Дашкевич, В. С. Интервью Ксении Лариной [Электронный ресурс] / В. Дашкевич // Радио «Эхо Москвы» : программа «Дифирамб», 18.01.2009. – URL: http://www.echo.msk.ru/programs/dithyramb/566090-echo.phtml/, (дата обращения: 05.09.2018).

63. Десятников, Л. А. «Тем, кто выставил себя на посмешище, – мои соболезнования» [Электронный ресурс] : Продолжается скандал вокруг грядущей премьеры Большого театра «Дети Розенталя» / Л. Десятников. – Интервью Юлии Бедеровой // Время новостей. – № 37. – 04 марта 2005. – URL: http://www.vremya.ru/print/119830.html (дата обращения: 05.09.2018).

64. Додин, Л. «В опере устаю больше, чем в драме» [Электронный ресурс] : Лев Додин выпускает в Большом театре «Пиковую даму» / Л. Додин. – Интервью Романа Должанского // Коммерсант. – 27.02.2015. – URL: https://www.kommersant.ru/doc/2674299 (дата обращения: 12.10.2018).

65. Додин, Л. «С годами оперный театр все больше превращается в производство» [Электронный ресурс] / Л. Додин. – Интервью Ольги Егошиной // «Большой театр». – № 1 (2742), январь 2015. – URL: http://muzobozrenie.ru/lev-dodin-s-godami-operny-j-teatr-vse-bol-she-prevrashhaetsya-v-proizvodstvo/ (дата обращения: 12.09.2018).

66. Журавлев, В. В. Дмитрий Черняков. Герой оперного времени [Текст] / В. В. Журавлев. – М. : Издательские решения, 2018. – 312 с.

67. Зайонц, М. Ужель та самая Татьяна? [Электронный ресурс] : «Евгений Онегин» в Большом театре – первая значительная премьера нового театрального сезона / М. Зайонц // Итоги. – 11.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.09.2018).

68. Зимянина, Н. Бедняжка Иоланта [Электронный ресурс] : На Исторической сцене Большого театра довольно нелепо спели осанну творцу

вселенной / Н. Зимянина // Труд. – 30.10.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.10.2018).

69. Зимянина, Н. Как старая Графиня в сталинскую девку превратилась [Электронный ресурс] : В «Новой опере» Чайковский спас Пушкина / Н. Зимянина // Новая газета. – 04.12.2013. – URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/12/04/57497-kak-staraya-grafinya-v-stalinskuyu-devku-prevratilas (дата обращения: 11.09.2018).

70. Зимянина, Н. Ленский разоблачен [Электронный ресурс] : Большой театр открыл сезон новеньким «Евгением Онегиным» / Н. Зимянина // ВМ. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.09.2018).

71. Зимянина, Н. Много стёба, много слёз [Электронный ресурс] / Н. Зимянина // Новая газета. – 04.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

72. Карась, А. Застольный период [Электронный ресурс] : «Евгения Онегина» в Большом театре спели за столом / А. Карась // РГ. – 05.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

73. Карась, А. Петушок повзрослел [Электронный ресурс] : В Большом театре появилась новая версия знаменитой оперы / А. Карась // РГ. – 21.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

74. Карсен, Р. «Любовь и смерть – два столпа оперы» [Электронный ресурс] / Р. Карсен. – Интервью Юрию Коваленко // Газета «Культура». – 01.04.2014. – URL: http://portal-kultura.ru/articles/opera/35389-robert-karsen-lyubov-i-smert-dva-stolpa-opery/?print=Y&CODE=35389-robert-karsen-lyubov-i-smert-dva-stolpa-opery (дата обращения: 11.10.2018).

75. Клементьев, С. Николая Цискаридзе перед премьерой мучают кошмары [Электронный ресурс] / С. Клементьев // Театральный смотритель. – URL: http://pr.bolshoi.net/pressa/pik_d/dosug_pd.htm (дата обращения: 10.10.2018).

76. Князев, Е. В. Судьбы театра, поэзии, вечных ценностей в век массовой культуры [Электронный ресурс] / Е. Князев. – Интервью Е. Н. Шапинской // Культура культуры: электронный журнал. – 2014. – URL: www.cult-cult.ru/sudiby-teatra-poezii-vechnyh-cennostej-v-vek-massovoj-kulitury-interviyu-s-evgen (дата обращения: 10.10.2018).

77. Коваленко, Ю. От оргазма до убийства [Электронный ресурс] / Ю. Коваленко // Известия. – 29.01.2009. – URL: http://izvestia.ru/news/344986 (дата обращения: 10.10.2018).

78. Коган, П. «Эпатаж в классическом искусстве губителен!» [Электронный ресурс] / П. Коган. – Интервью В. Пономареву // Classical Music News.Ru. – 04.10.2011. – URL: http://www.classicalmusicnews.ru/ interview/pavel-kogan-ehpatazh-v-klassicheskom-iskusstve-gubitelen/ (дата обращения: 02.10.2018).

79. Кретова, Е. Глинка и в борделе Глинка [Электронный ресурс] : Большой театр открылся со скандалом / Е. Кретова // МК. – 04.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

80. Кретова, Е. Шефский концерт в психбольнице [Электронный ресурс] : Лев Додин поставил «Пиковую даму» в Большом театре / Е. Кретова // МК. – 03.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.10.2018).

81. Крылова, М. Леченье – свет [Электронный ресурс] : В Большом театре показали новый вариант «Иоланты» / М. Крылова // Новые известия. – 09.11.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_iolanta.htm (дата обращения: 12.10.2018).

82. Крылова, М. Пусть неудачник плачет [Электронный ресурс] : Лев Додин дебютировал в России как оперный режиссер / М. Крылова // Новые известия. – 05.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_ dama.htm (дата обращения: 12.10.2018).

83. Крылова, М. Руслан, Людмила и скандал [Электронный ресурс] : На премьере оперы Глинки столкнулись прогрессисты и консерваторы / М.

Крылова // Новые известия. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

84. Крылова, М. Фарс с намеком [Электронный ресурс] : Опера «Золотой петушок» в Большом театре стала страшной сказкой / М. Крылова // Новые известия. – 22.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

85. Крымова, Н. А. «Ай да Пушкин...» [Текст] / Н. А. Крымова // Имена : избранное [в 3 кн.]. – М. : Трилистник, 2005. – Кн. 3 : 1987–1999 : сборник / авт. послесл. М. И. Туровская. – 2005. – 451 с.

86. Курмачев, А. В поисках ключа к загадочной русской душе [Электронный ресурс] : «Евгений Онегин» Штефана Херхайма в Амстредаме / А. Курмачев // OperaNews.Ru : Всё об опере в России и за рубежом. – URL: http://operanews.ru/11071001.html (дата обращения: 10.10.2018).

87. Латвийская Национальная опера начинает свои гастроли в Москве [Электронный ресурс] // Новости культуры (Телеканал «Россия К»). – 07.02.2013. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/76241 (дата обращения: 10.10.2018).

88. Мартынов, В. И. «Приоткрыть дверь невозможности…» [Электронный ресурс] / В. Мартынов. – Интервью Андрею Смирнову, Андрею Фефелову // Завтра. – № 15 (699). – 11 апреля 2007. – URL: http://zavtra.ru/blogs/2007–04–1171 (дата обращения: 05.10.2018).

89. Масленников, И. «Наша обязанность поддерживать настоящее кино, а не развлекуху» [Электронный ресурс] : Народный артист России Игорь Масленников / И. Масленников. – Интервью Нине Катаевой // Файл-РФ : ежедневная электронная газета. – 28.10.2011. – URL: http://file-rf.ru/analitics/357 (дата обращения: 10.10.2018).

90. Матусевич, А. Глинку мудрено сыскать [Электронный ресурс] : Первая премьера на исторической сцене Большого / А. Матусевич // OperaNews.ru. – 13.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

91. Меш, Ш. Хладнокровное безумие [Электронный ресурс] : Черняков находит сценическое решение, адекватное безумствующей музыке / Ш. Меш ; пер. с нем. Вс. Кушнировича // OpenSpace.Ru. – 17.06.2008. – URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/1537/ (дата обращения: 12.10.2018).

92. Михаил Плетнев представил концертную версию «Кармен» [Электронный ресурс] // Новости культуры (Телеканал «Россия К»). – 20.02.09. – URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/31088/ (дата обращения: 05.10.2018).

93. Морозов, Д. Дуэль режиссуры и музыки [Электронный ресурс] : «Евгений Онегин» Дмитрия Чернякова на Новой сцене ГАБТа / Д. Морозов // Культура. – 07.10.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

94. Морозова, Н. «Пиковая дама» в компании братков [Электронный ресурс] / Н. Морозова // Телеграф. – 16 марта 2005. – URL: http://www.delfi.lv/showtime/news/culturepark/local/pikovaya-dama-v-kompanii-bratkov.d?id=10644739 (дата обращения: 10.10.2018).

95. Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений [Текст]. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – 541, [1] с.

96. Муравьева, И. Большой перелом [Электронный ресурс] : В Большом театре показали «Руслана и Людмилу» Глинки / И. Муравьева // РГ. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

97. Мусоргский, М.П. Хованщина [Электронный ресурс] : Либретто оперы / М.П. Мусоргский. – www.operalib.eu. – Ultimo aggiornamento: 29/11/2015. – URL: www.operalib.eu/zpdf/khovanschina.pdf (Дата обращения – 11.09.2018).

98. Неизвестный Чайковский / [Междунар. благотворит. фонд им. П. И. Чайковского, Гос. дом-музей им. П. И. Чайковского ; науч. ред. и сост. П. Е. Вайдман]. - М. : Юргенсон П., печ. 2009. – 358 с.

99. Нестеренко, Е. Е. Интервью [Электронный ресурс] / Е. Нестеренко // Люди: peoples.ru: Знаменитости. – URL: http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/nesterenko/interview.html (дата обращения: 10.09.2018).

100. Нестеренко, Е. Е. Интервью газете «Культура» [Текст] / Е. Нестеренко. – 2000. – 7–13 декабря. – № 46.

101. Нестеренко, Е. Е. Интервью с Евгением Нестеренко [Электронный ресурс] / Е. Нестеренко. – Интервью Ирине Мучкиной // Новый Венский журнал : Вена по-русски. – Гости журнала. – 19.10.2010. – URL: http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/nesterenko/interview.html (дата обращения: 10.09.2018).

102. Он не тот, кем кажется! [Электронный ресурс] : О спектакле // Репертуар Большого театра. – URL: http://www.bolshoi.ru/performances/914/details (дата обращения: 10.09.2018).

103. Опера Мусоргского «Борис Годунов» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru : Классическая музыка, опера и балет. – URL: http://www.belcanto.ru/godunov.html (дата обращения: 25.08.2018).

104. Опера Чайковского «Пиковая дама» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru : Классическая музыка, опера и балет. – URL: http://www.belcanto.ru/dama.html (дата обращения: 10.08.2018).

105. Опять – Онегин! [Текст] : Два мнения о новой постановке оперы Чайковского в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко // Культура : Еженедельная газета интеллигенции. – 2007. – 17–23 мая (№ 19). – С. 13.

106. Парин, А. Танцы на тонком льду [Электронный ресурс] : Премьера «Игрока» Прокофьева в берлинской Штаатсопер / А. Парин // Время новостей. – 25 марта 2008 года. – URL: http://intoclassics.net/news/2010–11–28–19929 (дата обращения: 12.09.2018).

107. Парин, А. Теперь входите! [Электронный ресурс] : «Евгений Онегин» в Большом театре выстроен как драматический спектакль и потому становится событием оперы / А. Парин // МН. – 08.10.2006. – URL:

http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.09.2018).

108. Пнева, Ю. Опера – элитарное искусство? [Электронный ресурс] / Юлия Пнева // Voci dell'opera : Интернет-журнал об опере и балете. – 27.12.2017. – URL: https://www.vocidellopera.com/single-post/elite-opera (дата обращения: 12.08.2018).

109. Поспелов, П. «Руслан и Людмила» в Большом театре [Электронный ресурс] : Продолжение темы / П. Поспелов, А. Парин // OpenSpace.ru. – 16.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

110. Поспелов, П. Битая карта [Электронный ресурс] : В Большом театре премьера «Пиковой дамы» Чайковского / П. Поспелов // Ведомости. – 02.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.09.2018).

111. Поспелов, П. Всплытие Китежа: «Аида» Верди в Новосибирске [Текст] / Петр Поспелов // Ведомости. – № 58. – 06 апреля 2004.

112. Поспелов, П. Сцена без головы [Электронный ресурс] / П. Поспелов // Ведомости. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

113. Поспелов, П. Только не видеть [Электронный ресурс] : В Большом театре новая постановка «Иоланты» Чайковского / П. Поспелов // Ведомости. – 30.10.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2015/2015_bol_ iolanta.htm (дата обращения: 12.09.2018).

114. Поспелов, П. Хотите торт? [Электронный ресурс] : Новый «Евгений Онегин» оказался оперой слегка знакомой / П. Поспелов // Ведомости. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.09.2018).

115. Поспелов, П. Цари и дети [Электронный ресурс] : Премьера «Золотого петушка» в Большом / П. Поспелов // Ведомости. – 21.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.09.2018).

116. Потапова, Н. Три карты, Ролан Пети и русская Терпсихора [Электронный ресурс] / Н. Потапова // Петербургский театральный журнал. – № 4 [26]. – 2001. – URL : http://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/tri-karty-rolan-peti-irusskaya-terpsixora/ (дата обращения: 13.08.2018).

117. Премьера «Руслана и Людмилы» в Большом театре [Электронный ресурс] // Москва 24. – 03.11.2011. – URL : https://www.youtube.com/watch?v=GIs1uB5jQUw (дата обращения: 10.10.2018).

118. Прокофьев о Прокофьеве [Текст] : Статьи и интервью / С. С. Прокофьев ; сост., ред. и комм. В. П. Варунца. – М. : Совет. композитор, 1991. – 285 с.

119. Пушкин, А. С. Пиковая дама [Текст] / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 т. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние. – Т. 6. Художественная проза. – 1978. – С. 210–237.

120. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений [Текст] : в 10 т. / А. С. Пушкин – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние. – Т. 6. Художественная проза. – 1978.

121. Райкина, М. Птичку жалко? [Электронный ресурс] : В Большом театре прокукарекал «Золотой петушок» / М. Райкина, Е. Кретова // МК. – 22.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

122. Раку, М. Не верьте в искренность пастушки... [Текст] / М. Раку // Музыкальная академия : Ежеквart. научн.-теорет. и критико-публицист. журн. – 1993. – № 4 (октябрь – декабрь). – С. 203–206.

123. Ренанский, Д. Диалог о «Золотом петушке» [Электронный ресурс] : Оперный и драматический критики поспорили о спектакле, поставленном Кириллом Серебренниковым в Большом театре / Д. Ренанский, Н. Берман // OpenSpace.ru. – 05.07.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/ 2010_bolshoi_ gold.htm (дата обращения: 12.09.2018).

124. Ренанский, Д. Конец цитаты [Электронный ресурс] / Д. Ренанский // Эксперт. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/ 2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.09.2018).

125. Рудица, Р. «Снегурочка» в Мариинской опере [Электронный ресурс] / Р. Рудица // Петербургский театральный журнал. – 2004.– № 3 [37]. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/37/the-petersburg-prospect-37/snegurochka-v-mariinskoj-opere/ (дата обращения: 12.09.2018).

126. Руслан и Людмила [Электронный ресурс] // Прожекторперисхилтон. – 12.11.2011. – URL: http://www.youtube.com/ watch?v=57k8I1eXwes (дата обращения: 10.09.2018).

127. Савенко, С. А счастье было невозможно...: Новый «Онегин» на сцене Большого [Электронный ресурс] / С. Савенко // Новая газета. – 11.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

128. Садыкова, Р. Цена высокого жанра [Текст] : Сколько и на чем зарабатывают крупнейшие оперные театры / Регина Садыкова // РБК. – №5. – 2013 . С. 86-87.

129. Садых-заде, Г. Верди вывернули наизнанку [Текст] / Г. Садых-заде // Газета. – 14 октября 2005.

130. Садых-заде, Г. Онегин не хотел убивать [Электронный ресурс] : На открытии сезона в Большом театре показали премьеру «Евгения Онегина» / Г. Садых-заде // Газета. – 04.09.2006. – URL: http:// www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

131. Сегельман, М. В. Современная опера – какая она [Электронный ресурс] / М. Сегельман. – Интервью Дарьи Гордеевой // Радио «Серебряный дождь» : эфир 10.12.2013. – URL: http://www.silver.ru/air/programmes/den_-goroda/tema/61705/ (дата обращения: 25.01.2018).

132. Сергей Прокофьев. Дневник [Текст] : в 3 т. / С. С. Прокофьев ; предисловие Святослава Прокофьева. – Paris : sprkfv [DIAKOM], 2002. – Т. 1: 1907–1918. – 813 с.

133. Серебренников, К. «Золотой петушок» – не детская опера! [Электронный ресурс] / К. Серебренников. – Интервью Елизавете Шмаковой // Материалы (буклет к спектаклю) Большого театра России. – URL: http://www.rimskykorsakov.ru/110823.html (дата обращения: 10.10.2018).

134. Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок [Электронный ресурс] // Пресс-служба : О театре. – URL: http:// www.bolshoi.ru/about/press/articles/none/1879/ (дата обращения: 10.10.2018).

135. Соболев, Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино [Текст] / Р.П. Соболев. – М. : Искусство, 1961. – 175 с.

136. Тимашева, М. Враги Людмилы и Руслана [Электронный ресурс] / М. Тимашева // Радио «Свобода». – 03.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/ 2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

137. Тимофеев, Я. Большой театр превратился в дурдом [Электронный ресурс] : На исторической сцене показали знаменитую «Пиковую даму» Льва Додина / Я. Тимофеев // Известия. – 03.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/ 2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.10.2018).

138. Титель, А. Оперный театр – это не газета [Электронный ресурс]/ Александр Титель // Музыкальная жизнь. – 2015. – №1. – URL: https://www.goldenmask.ru/ spect.php?id=1303 (Дата обращения – 08.10.2018).

139. Титель, А. ...А Германа все нет? [Электронный ресурс] : Александр Титель представляет в Одессе оперу Чайковского «Пиковая дама» / А. Титель. – Интервью Анны Ефановой // Российская газета. – Столичный выпуск № 6211 (235). – 18.10.2013. – URL: https://rg.ru/2013/10/18/titel.html (дата обращения: 12.09.2018).

140. Титель, А. «Территория оперы несет опасность или предчувствие радости, как в «Сталкере» [Электронный ресурс] : Художественный руководитель Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко – про моду на оперу, про качество, количество и собственное лицо / А. Титель. – Интервью Марины Токаревой // Новая газета : Культура. – 12 апреля 2017. – URL: https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/

04/12/72127-aleksandr-titel-territoriya-opery-neset-opasnost-ili-predchuvstvie-radosti-kak-v-stalkere (дата обращения: 12.09.2018).

141. Титель, А. К премьере оперы «Снегурочка» в Большом театре [Электронный ресурс] / А. Титель. – Интервью Сергея Буланова // Музыкальные сезоны: портал о классической музыке, опере и танце. – 13.06.2017. – URL: http://musicseasons.org/snegurochka-aleksandr-titel/ (дата обращения: 12.09.2018).

142. Токарева, М. Садовник своего ада [Электронный ресурс] : Премьера «Пиковой дамы» в Большом театре глазами театрального критика / М. Токарева // Новая газета. – 06.03.2015. – URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_bolshoi_dama.htm (дата обращения: 12.09.2018).

143. Третьякова, Е. Страсти по Чайковскому: Премьеры Большого и Мариинского театров [Электронный ресурс] / Е. Третьякова // ПТЖ. – 09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.09.2018).

144. Туренко, А. Дама ожила в Цюрихе [Электронный ресурс] / А. Туренко // Ведомости. – № 3573 от 18.04.2014. – URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/04/18/dama-ozhila-v-cyurihe (дата обращения: 10.10.2018).

145. Фихтенгольц, М. Завтра была Война : Новосибирский оперный театр показал в Кремле «Аиду» [Электронный ресурс] / М. Фихтенгольц // Время новостей. – № 61. – 11 апреля 2005. – URL: https://www.goldenmask.ru/press_89.html (дата обращения: 05.10.2018).

146. Фихтенгольц, М. Оперный зритель: от короля до домохозяйки [Электронный ресурс] / М. Фихтенгольц и А. Каретников. – Беседовала Ирина Прохорова // Культура повседневности. – 20.05.2015. – Сноб. – URL: https://snob.ru/selected/entry/92733 (дата обращения: 11.10.2018).

147. Фоменко, П. Н. Сбились мы. Что делать нам… [Электронный ресурс] : Пётр Наумович Фоменко – о своих работах на телевидении / П. Н. Фоменко. – Интервью Тамаре Сергеевой // Искусство кино. – 1999. –

№ 6. – URL: http://www.kinoart.ru/archive/1999/06/n6-article17 (дата обращения: 10.10.2018).

148. Ходнев, С. «Золотой петушок» показал зубы [Электронный ресурс] : Спектакль Кирилла Серебренникова в Большом театре / С. Ходнев // Коммерсант. – 21.06.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm (дата обращения: 12.10.2018).

149. Ходнев, С. «Руслан и Людмила» в Большом театре [Электронный ресурс] / С. Ходнев // Коммерсант. – 07.11.2011. – URL: http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm (дата обращения: 12.10.2018).

150. Ходнев, С. Застольные песни [Электронный ресурс] : Новый «Евгений Онегин» в Большом театре / С. Ходнев // Коммерсант. – 04.09.2006. – URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm (дата обращения: 12.10.2018).

151. Цодоков, Е. С. Мировая оперная статистика [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 12 мая 2013. – URL: http://www.operanews.ru/13051203.html (дата обращения: 10.09.2018).

152. Цодоков, Е. С. Обновленный Руслан, или Опера 21 века [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 25 апреля 2003. – URL: http://www.operanews.ru/ruslan2.html (дата обращения: 10.09.2018).

153. Цодоков, Е. С. Оперу убивают – музыка плачет! [Электронный ресурс] : Субъективные заметки о премьере «Пиковой дамы» в Новой опере / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 08 декабря 2013. – URL: http://www.operanews.ru/13120801.html (дата обращения: 10.09.2018).

154. Цодоков, Е. С. Псевдоаутентизм, или Несостоятельные претензии [Электронный ресурс] : Субъективные заметки с Европейских Дней оперы / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 17 мая

2009. – URL: http://www.operanews.ru/09051701.html (дата обращения: 10.10.2018).

155. Цодоков, Е. С. Саморазоблачение как способ самовыражения [Электронный ресурс] : Владимир Юровский оправдывается! / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 08 апреля 2012. – URL: http://www.operanews.ru/12040805.html (дата обращения: 10.09.2018).

156. Цодоков, Е. С. Так кто же в опере хозяин?: «Обручение в монастыре» в театре Станиславского и Немировича-Данченко под управлением Лазарева [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 29 января 2012. – URL: http://www.operanews.ru/12012902.htm (дата обращения: 10.09.2018).

157. Чайковский, М. Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранившимися в архивах в Клину) [Текст] : в 3 т. / Модест Чайковский. – М. : Алгоритм, 1997. – Т. 1 : (1840–1877). – 1997. – 511 с.; Т. 2 : (1877–1884). – 1997. – 607 с.; Т. 3 : (1885–1893). – 1997. – 619 с.

158. Чайковский, М. И. Предисловие [Текст] / М. И. Чайковский // Пиковая дама. Опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А. С. Пушкина) музыка П. Чайковского, текст М. Чайковского. – М. : Скоропечатня П. Юргенсона, 1890. – 278 с.

159. Чайковский, П. И. Об опере и балете [Текст] : Избранные отрывки из писем и статей / П. И. Чайковский ; под ред. И. Ф. Кунина. – М. : Государственное Музыкальное Издательство, 1960. – 292 с.

160. Чайковский, П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк [Электронный ресурс] : 1883 г. сентября 28 – 30, Вербовка / П. И. Чайковский // Жизнь и творчество русского композитора. – URL: http://www.tchaikov.ru/1883–160.html (дата обращения: 12.09.2018).

161. Чайковский, П. И. Пиковая дама [Текст] : Опера в 3-х действиях и 7-и картинах (сюжет заимствован из повести Пушкина) либретто

М. Чайковского / П. И. Чайковский. – М. : Изд-во П. Юргенсона, 1901. – 290 с.

162. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений [Текст] : Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский ; под ред. А. Н. Александрова [и др.] . – М. : Музыка, 1952–1981. – Т. 14 : Письма (1887–1888). – 1974. – 716, [2] с.; Т. 15-Б. – 1977. – 384 с.

163. Черняков, Д. Новая интерпретация «Евгения Онегина» покоряет Британию [Электронный ресурс] / Д. Черняков. – Интервью BBC ; обозреватель Александр Кан // Русская служба BBC. – 18 августа 2010. – URL: http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2010/08/100818_onegin_bolshoi_london.shtml (дата обращения: 12.10.2018).

164. Черняков, Д. Ф. «Мне ненавистна мысль, что в «Аиде» – конфликт тоталитарного государства и маленького человека» [Электронный ресурс] / Д. Ф. Черняков. – Интервью Илье Кухаренко // Известия. Культура. – 31 марта 2004. – URL : https://iz.ru/news/288605 (дата обращения: 05.09.2018).

165. Шаховской, А. А. Хризомания, или Страсть к деньгам [Текст] / А. А. Шаховской // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III: К 40-летию «Тартуских изданий». – Тарту, 1999. – С. 179–254.

166. Шевченко, К. А. Люблю тебя, Петра Ильича, творенье [Текст] / К. А. Шевченко (К. Веселаго) // Город : Петербургский журнал. – 2006. – № 33 (18–24 сент.). – С. 31.

167. Шевченко, К. А. Образцово-показательная графиня, или Германа все нет [Текст] / К. А. Шевченко (К. Веселаго) // Город : Петербургский журнал. – 2007. – № 36 (15–21 окт.). – С. 37.

168. Шевченко, К. А. Увидит Иоланта свет? [Текст] / К. А. Шевченко (К. Веселаго) // Город : Петербургский журнал. – 2008. – № 5 (18–24 февр.). – С. 35.

169. Шостакович, Д. Д. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 [Текст] / Д. Д. Шостакович. – М. : Советский композитор, 1980. – 375 с.

170. Элькин, С. «Евгений Онегин» в Лирик-опере [Электронный ресурс] / С. Элькин. – Чикаго, 2008. – URL: http://operamusic.ru/802-evgenij-onegin-v-lirik-opere.html (дата обращения: 12.09.2018).

171. Ямпольская, Е. «Пиковая дама» по Пушкину и Фоменко [Электронный ресурс] / Е. Ямпольская // Известия. – 26.03.1996. – URL: http://www.vakhtangov.ru/en/mediabox/articles/ press/ 22745 (дата обращения: 10.09.2018).

172. «Екатерина Львовна – женщина умная, талантливая и интересная» [Электронный ресурс] : О спектакле // Репертуар Большого театра. – URL : http://www.bolshoi.ru/performances/913/details/ (дата обращения: 10.10.2018).

173. «Иоланта» плюс «Щелкунчик»: О спектакле [Электронный ресурс] // Репертуар Большого театра. – URL: http://www.bolshoi.ru/ performances/903/details/ (дата обращения: 10.10.2018).

174. «Пиковая дама» А. Пушкина режиссер П. Фоменко (1996) [Электронный ресурс] // Государственный академический театр им. Е. Вахтангова. – URL : http://www.vakhtangov.ru/shows/queen_of_spades (дата обращения: 10.10.2018).

175. «Постмодернистская рефлексия на тему ушедшей оперной эпохи» [Электронный ресурс] // Новости культуры (Телеканал «Россия К»). – 18.02.09. – URL : https://tvkultura.ru/article/show/article_id/31144/ (дата обращения: 05.10.2018).

176. «Тройка, семерка, туз…» [Электронный ресурс] // Призрак Оперы: Интернет страница. – публикация 06.05.2004. – URL: http:// operamusic.ru/675-trojka-semerka-tuz.html (дата обращения: 12.10.2018).

177. 240-й сезон в Большом подошел к концу – подводим итоги! [Электронный ресурс] // Большой театр России. – URL: https://vk.com/wall-52257710_3833 (дата обращения: 10.10.2018).

178. Christiansen, R. Opera isn't for everyone – and what's wrong with that? [Электронный ресурс] / Rupert Christiansen // The Telegraph: Culture: Opera. –

10.12.2017. – URL: http://www.telegraph.co.uk/opera/what-to-see/opera-isnt-everyone-wrong/ (дата обращения: 12.08.2018)

179. Jarolin, P. «Chowanschtschina»: Nicht jeder Aufzug führt zum Glück [Электронный ресурс] / Peter Jarolin // kurier.at : kultur. – 16.11.2014. – URL: https://kurier.at/kultur/chowanschtschina-nicht-jeder-aufzug-fuehrt-zum-glueck/ 97. 251.574. (Дата обращения – 08.10.2018).

180. Ruslan and Lyudmila by Mikhail Glinka: Opera of the year // Mezzo.tv. – 2011, December, 20 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=j_JpM7hZOgA (дата обращения: 09.10.2018).

181. «Chowanschtschina» Modest Mussorgsky [Электронный ресурс] : Inszenierung, Bühne und Kostüme Dmitri Tcherniakov // Bayerische Staatsoper. – Information. – Sunday, 18. March 2007. – URL: https://www.staatsoper.de/en/productioninfo/ chowanschtschina/2007-03-18-18-00.html?type=0&cHash=ea4db39644032a5df80a 34355ad92c62. (Дата обращения – 08.09.2018).

Литература

182. Аверинцев, С.С. Плутарх и античная биография [Текст] : к вопросу о месте классика жанра в истории жанра / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1973. – 279 с.

183. Аверинцев, С.С. Поэты [Текст] / С.С. Аверинцев. - М. : Шк. «Языки рус. культуры», 1996. - 364 с.

184. Адорно, Т. Введение в социологию [Текст] / Т. Адорно. – М. : Праксис, 2010. – 370, [1] с.

185. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки [Текст] / Т. Адорно. – М.; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.

186. Адорно, Т. Эстетическая теория [Текст] / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.

187. Азов, А.В. Проблема теоретического моделирования самосознания художника в изгнании [Текст] : русская эмиграция «первой волны» / А.В. Азов. – Ярославль : ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 1996. – 224 с.

188. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие [Текст] / Е. А. Акулов. – М.; Екатеринбург : Кабинетный учёный, 2016. – 386, [1] с.

189. Алданов, М. А. Ульмская ночь [Электронный ресурс] : Философия случая / М. А. Алданов. – Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1953. – URL: http://az.lib.ru/a/aldanow_m_a/ text_0100.shtml (дата обращения: 09.09.2018).

190. Альшванг, А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского: (1864–1878) [Текст] / А. А. Альшванг. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 256 с.

191. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский [Текст] / А. А. Альшванг. – 3-е изд. стереотип. – М. : Музыка, 1970. – 816 с.

192. Андреев, А. К истории европейской музыкальной интонационности [Текст] / А. Андреев. – М. : Дека-ВС. – Ч. 3 : «Голос» в европейской музыкальной культуре. – Вып. 3. – 2014. – 431, [1] с.

193. Аншаков, Б. Я. О некоторых чертах художественного мира П. И. Чайковского и особенностях переосмысления пушкинских образов в опере «Пиковая дама» [Текст] / Б. Я. Аншаков // П. И. Чайковский и русская литература / сост. : Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 125–143.

194. Аркадьев, М. «Пиковая дама» и миф о царе Эдипе: Интертекстуальный этюд. О несходстве сходного [Электронный ресурс] / М. Аркадьев // Джаз и Классика. – URL : http://www.all-2music.com/arkadiev_pikovayadama.html (дата обращения: 09.10.2018).

195. Аронсон, Э. Общественное животное: введение в социальную психологию [Текст] : учебное пособие для студентов вузов / Э. Аронсон ; науч. ред. В. С. Магун. – М. : Аспект Пресс, 1998. – 517 с.

196. Аронсон, Э. Эпоха пропаганды: Механизмы убеждения, повседневное использование и злоупотребление [Текст] / Э. Аронсон, Энтони Пратканис. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – 384 с.

197. Арто, А. Театр и его двойник [Текст] / А. Арто ; составл. и вступит. статья В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 440 с.

198. Аршинова Н. С. К вопросу о психологии женского образа в пушкинских операх П. И. Чайковского [Текст] / Н. С. Аршинова // П. И. Чайковский и русская литература / сост. : Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 82–99.

199. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 311 с.

200. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] : Кн. 1 и 2 / Б. В. Асафьев ; ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Орловой. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.

201. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского: избранное [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 375 с.

202. Асафьев, Б. В. Об опере [Текст] : избр. ст. / Б. В. Асафьев ; сост. Л. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1976. – 336 с.

203. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века [Текст] / Б. В. Асафьев ; ред. Е. М. Орлова. – Л. : Музыка, 1968. – 324 с.

204. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды [Текст] / Б. В. Асафьев ; общ. ред. и вступит. статья Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, [Ленингр. отд-ние], 1970. – 264 с.

205. Асмус, В. Ф. Чтение как труд и творчество [Текст] / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики: сборник статей / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с. – С. 55–68.

206. Ахиезер, А.С. Россия : критика исторического опыта [Текст] : (социокультур. динамика России) / А.С. Ахиезер ; Рос. акад. наук, Ин-т философии РАН. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Новый хронограф, 2008. – 934 с.

207. Ашин, Г. К. Миф об элите и «массовом обществе» [Текст] / Г. К. Ашин. – М. : Международные отношения, 1966. – 160 с.

208. Балашша, И. Путеводитель по операм [Текст] / Имре Балашша, Дердь Шандор Гал. – М. : Советский спорт, 1993. – Кн. 3: Русская и советская опера, 1993. – 176 с.

209. Барабаш, Н. А. Телевидение и театр: игры постмодернизма [Текст] : монография / Н. А. Барабаш. – Моск. пед. гос. ун-т. – М. : МПГУ, 2003. – 181 с.

210. Барбой, Ю. Психологический театр [Электронный ресурс] / Ю. Барбой, А. Галибин, Л. Эренбург, С. Женовач [и др.] // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 1 [35]. – URL : http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/ (дата обращения: 12.10.2018).

211. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] : учеб. пособ. / Ю. М. Барбой. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 237, [1] с.

212. Баринова, Л. Н. Работа К. С. Станиславского над оперой «Евгений Онегин». Оперная студия Большого театра. 1922 год [Текст] : автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Л. Н. Баринова. – М., 1996. – 26 с.

213. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / Ролан Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

214. Барт, Р. Мифологии [Текст] / Ролан Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2008. – 351 с.

215. Барутчева, Э. Модест Чайковский и авторское право либреттиста [Электронный ресурс] / Э. Барутчева // Московский музыкальный вестник : Аналитика. Публикации. – № 2 (32). – URL: https://www.mmv.ru/analitika/15–10–2000_modest.htm (дата обращения: 07.09.2018).

216. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Собр. соч. – М. : Русские словари, 1996. – Т.5: Работы 1940–1960 гг. – С. 159–206. – URL: http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm (дата обращения: 11.09.2018).

217. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] : Сборник избранных трудов / М. М. Бахтин ; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.

218. Белинский, В. Г. Собрание сочинений [Текст] : в 9 т. / В. Г. Белинский; ред. Ю. С. Сорокин. – М. : Худож. лит, 1981. – Т.6 : Статьи о Державине. Статьи о Пушкине. Незаконченные работы. – 678 с.

219. Белл, Д. Социальные рамки информационного общества [Текст] / Д. Белл // Новая технократическая волна на Западе. – М. : Прогресс, 1986. – 450, [1] с.

220. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избранные эссе [Текст] / Вальтер Беньямин; посл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.

221. Бергсон, А. Творческая эволюция [Текст] / Анри Бергсон. – М. : Канон-Пресс; Кучково Поле, 1998. – 194, [1] с.

222. Бердяев, Н. А. Кризис искусства [Текст] / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т. 2. – С. 399–419.

223. Бердяев, Н. А. О русских классиках [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Высшая школа, 1994. – 366 с.

224. Бердяев, Н. А. Письмо тринадцатое. О культуре [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Философия неравенства. – Париж : YMCA–Press, 1990. – 286 с. – URL: https://www.livelib.ru/book/33172/read-filosofiya-neravenstva-nikolaj-berdyaev/~14 (дата обращения: 06.10.2018).

225. Бердяев, Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека [Текст] / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 37–341.

226. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.

227. Берлянд-Черная, Е. С. Пушкин и Чайковский [Текст] / Е. С. Берлянд-Черная. – М.-Л. : Музгиз, 1950. – 141 с.

228. Берн, Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: психология человеческой судьбы [Текст] / Эрик Берн ; пер. с англ. ; общ. ред. М. С. Мацковского. – СПб. : Лениздат, 1992. – 399 с.

229. Бершадская, Т. С. Статьи разных лет [Текст] : сб. ст. / Т. С. Бершадская ; ред.-сост. О. В. Руднева. – СПб. : Союз художников, 2004. – 320 с.

230. Бехтерев, В. М. О творчестве с рефлексологической точки зрения [Электронный ресурс] / В. М. Бехтерев // Общие основы рефлексологии человека : Руководство к объективному изучению личности [Электронный ресурс]. – 4-е посмерт. изд. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1928. – URL: http://elib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=behterev_obschie-osnovy-refleksologii_1928 (дата обращения: 06.10.2018).

231. Бехтерев, В. М. Общие основы рефлексологии человека : Руководство к объективному изучению личности [Текст] / В. М. Бехтерев ; под ред. и со вступ. ст. А. В. Гервера. – 4-е посмерт. изд. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1928. – XXIV, 544 с.

232. Бжезинский, З. Между двумя веками: роль Америки в эру технотроники [Текст] / З. Бжезинский; пер. с англ И. М. Максимовой. – М. : Прогресс, 1972. – 308 с.

233. Библер, В. С. На гранях логики культуры [Текст] : кн. избр. очерков / В. С. Библер. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.

234. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век [Текст] / В. С. Библер. – М. : Изд-во политической литературы, 1991. – 413 с.

235. Блумер, Г. Коллективное поведение [Текст] / Г. Блумер // Американская социологическая мысль / под общ. ред. В. И. Добренькова ; сост. Е. И. Кравченко. – М. : Международный университет Бизнеса и Управления, 1996. – 554, [3] с. – С. 166–212

236. Богданов-Березовский, В. М. Оперное и балетное творчество Чайковского : очерки [Текст] / В. М. Богданов-Березовский. – Л. ; М. : Искусство, 1940. – 117, [2] с.

237. Богданов-Березовский, В. М. Советская опера [Текст] : монография / В. М. Богданов-Березовский ; общ. ред. М. А. Глух. – Л. ; М. : Всероссийское театральное общество, 1940. – 261, [2] с.

238. Богданов-Березовский, В. М. Статьи. Воспоминания. Письма [Текст] : сборник / В. М. Богданов-Березовский ; сост. : Л. М. Кутателадзе, М. А. Бочавер ; авт. вступ. ст. Л. Н. Раабен. – Л. ; М. : Советский композитор, 1978. – 303 с.

239. Богданов-Березовский, В. М. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова [Текст] : монография / В. М. Богданов-Березовский. – Л. ; М. : Искусство, 1959. – 342 с.

240. Бонфельд, М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» [Текст] / М. Ш. Бонфельд // П. И. Чайковский и русская литература / сост.: Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 178–188.

241. Борис Покровский ставит классику [Текст] : записи Марины Чуровой / авт. записей М. А. Чурова. – М. : ГИТИС, 2002. – 361, [1] с.

242. Бородавкин, С. Тембровая драматургия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» [Электронный ресурс] / Сергей Бородавкин // Израиль XXI : Музыкальный журнал. – № 44 (март 2014). – URL: http://21israel-music.net/Pikovaya_dama_ orkestr.htm (дата обращения: 06.10.2018).

243. Брайнин, В. Дети и опера [Текст] / В. Брайнин // Музыка в школе. – М., 2008. – № 5. – С. 44-47.

244. Бретаницкая, А. Л. «Нос» Д. Д. Шостаковича [Текст] : [по повести Н. В. Гоголя] / А. Л. Бретаницкая. – М. : Музыка, 1983. – 95 с.

245. Бродель, Ф. Грамматика цивилизаций [Текст] : [пер. с фр.] / Фернан Бродель ; [авт. вступ. ст. М. Эмар]. – М. : Весь мир, 2008. – 545 с.

246. Брокгауз, Ф. А. Мелодрама [Электронный ресурс] / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – 1890-1907. – М. : Директ-Медиа, 2014. – URL: https://books.google.ru/books?isbn=5447501040 (дата обращения: 21.08.2018).

247. Буданов, А.В. Опера XXI века: жанр «на грани»? [Текст] : (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы) / А.В. Буданов. – М.: Нобель-Пресс; Edinburgh : Lennex Corporation, 2013. – 176 с.

248. Будяковский, А. Е. О творчестве и музыкально-эстетических воззрениях П. И. Чайковского [Текст] / А. Е. Будяковский. - СПб. : КультИнформПресс, 2008. – 351 с.

249. Булучевский, Ю. С. Краткий музыкальный словарь [Текст] / Ю. С. Булучевский, В. С. Фомин. – М. : Музыка, 2005. – 461 с.

250. Бурдье, П. Социальное пространство: поля и практики [Текст] / Пьер Бурдье ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя; М. : Институт экспериментальной социологии, 2005. – 576 с.

251. Быстрицкий, Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие [Текст] : монография / Е. К. Быстрицкий. – Киев : Наукова думка, 1991. – 197 с.

252. Бялик, М. Оперный театр и композитор (к постановке проблемы) [Текст] / М. Бялик // Отражения музыкального театра : сб. ст. и материалов к юбилею Л. Г. Данько. – СПб. : Канон, 2001. – Кн. 2. – С. 180–187.

253. Бялик, М. Покровский вчера, сегодня, завтра [Текст] / М. Бялик // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 49–60.

254. Бялик, М. Режиссура в дирижерском театре [Текст] / М. Бялик // Музыкальная академия. – 2010. – № 1. – С. 7–12.

255. Вайдман, П. Е. Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» [Текст] / П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский и русская литература / сост. : Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 155–177.

256. Ванслов, В. В. В мире искусства. Эстетические и художественно-критические эссе [Текст] : научно-популярная литература / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2003. – 280 с.

257. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыка [Текст] : очерки / В. В. Ванслов. – Л. : Художник РСФСР, 1983. – 233 с.

258. Ванслов, В. В. Изобразительное искусство и музыкальный театр [Текст] / В. В. Ванслов. – М. : Советский художник, 1963. – 162 с.

259. Ванслов, В. В. Образы искусства [Текст] : очерки / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 446 с.

260. Ванслов, В. В. Опера и ее сценическое воплощение [Текст] : монография / В. В. Ванслов. – М. : Всероссийское театральное общество, 1963. – 255 с.

261. Введение в театроведение [Текст] : учеб. пособ. / Ю. М. Барбой и др. ; сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2011. – 366 с.

262. Вебер, М. Наука как призвание и профессия [Электронный ресурс] / Макс Вебер // Избранные произведения ; пер. А.Ф. Филиппов, П.П. Гайденко. – М. : Прогресс, 1990. – С. 707-735. – URL: http://lib.ru/POLITOLOG/weber.txt (дата обращения: 15.09.2018).

263. Вебер, М. Рациональные и социологические основания музыки [Текст] / М. Вебер // Избранное. Образ общества : пер. с нем. – М. : Юрист, 1994. – с. 469–549.

264. Веблен, Т. Теория праздного класса : Монография [Электронный ресурс] / Торстейн Веблен. – Пер. с англ. С.Д. Сорокиной. – М. : Прогресс, 1984. 183 с. – URL: http://www.library.fa.ru/files/Veblen.pdf (дата обращения: 15.09.2018).

265. Вейдле, В. В. Умирание искусства [Электронный ресурс] : Размышление о судьбе художественного творчества / В. В. Вейдле // Электронная библиотека RoyalLib.com. – URL : http://royallib.com/read/veydle_vladimir/umiranie_iskusstva.html#0 (дата обращения: 15.10.2018).

266. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств [Текст] : проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин ; [пер. с нем. А.А. Франковский]. – СПб. : Мифрил, 1994. – XVIII, [1], 426, [1] с.

267. Веселаго, К. Трудно искать чёрную кошку в тёмной комнате, или грустные заметки об оперной режиссуре [Электронный ресурс] / К. Веселаго (К. А. Шевченко) // Московский музыкальный вестник : Ааналитика. Публикации. – Сезоны 1997–1999. – URL: https://www.mmv.ru/analitika/01–05–1999_veselago.htm (дата обращения: 05.10.2018).

268. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.

269. Ветлицина, И. М. Опера в контексте массовой культуры [Текст] / И. М. Ветлицина // Обсерватория культуры. – 2014. – № 2. – С. 55–60.

270. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века [Текст] : идейные принципы, структур. особенности : сборник. – М. : Наука, 1982. – 350, [2] с.

271. Виндельбанд, В. О свободе воли [Текст] / Вильгельм Виндельбанд // Избранное : Дух и история. – М. : Юристъ, 1995. – 687 с.

272. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы [Текст] : Избранные труды / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 358 с.

273. Вишневская, Г. П. Гений Шостаковича и Симеонова [Текст] : биография отдельного лица – Литературный материал / Г. П. Вишневская // Тема судьбы. Дирижер Константин Симеонов : воспоминания современников. Письма. Материалы : сборник / сост., общ. ред. О. А. Великановой. – СПб. : Иван Федоров, 2002. – С. 33–34.

274. Волков, С. 2006 – год столетия Шостаковича: что запомнилось [Электронный ресурс] / Соломон Волков // Чайка. – 15 декабря 2006 г. – № 24 (83). – URL: https://www.chayka.org/node/1295 (дата обращения: 12.07.2018).

275. Волков, А. Зарубежная опера на русской сцене. Проблема языкового барьера. Специфика перевода [Электронный ресурс] / Алексей Волков. – 30

мая, 2012. – URL : http://teatros.livejournal.com/2653.html (дата обращения: 10.10.2018).

276. Волькенштейн, В. М. Драматургия [Текст] : монография / В. М. Волькенштейн. – 5-е изд., доп. – М. : Советский писатель, 1969. – 334, [1] с.

277. Воронина, Н.И. Личность и время: метафизика музыки [Текст] / Н.И. Воронина. – Саранск : типография «Красный Октябрь», 2010. – 259 с.

278. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] : научно-популярное издание / Л. С. Выготский. – Минск : Современное слово, 1998. – 480 с.

279. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г. Г. Гадамер; сост. М. П. Стафецкой; науч. ред. В.С. Малахова. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.

280. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод [Текст] / Г.-Х. Гадамер – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

281. Гайденко, П. П. Трагедия эстетизма [Текст] : опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора / П. П. Гайденко. – М. : Искусство, 1970. – 246 с.

282. Галушко, Р. И. Драматургия буржуазного телевидения [Текст] : многосерийная телепродукция и проблемы «массовой культуры» / Р. И. Галушко. – М. : Искусство, 1977. – 159 с.

283. Ганзбург, Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана [Текст] / Г. И. Ганзбург // Шуберт и шубертианство : Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. – Харьков, 1994. – С. 83–90.

284. Ганзбург, Г. И. О либреттологии [Текст] / Г. И. Ганзбург // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 78–79.

285. Ганзбург, Г. И. Пушкинистика и либреттология [Текст] / Г. И. Ганзбург // Вісник Харківського університету – № 449. Серія Філологія. Пушкін наприкінці XX століття. – Харків, 1999. – С. 261–266.

286. Ганзбург, Г. И. Шубертоведение и либреттология [Текст] / Г. И. Ганзбург // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения : материалы

Международной научной конференции. Москва, 1996 г. – М. : Прест, 1997. – С. 111–115.

287. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Электронный ресурс] / Б.М. Гаспаров // Библиотека Гумер : Языкознание. – URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Gasp/22.php (дата обращения: 19.09.2018)

288. Гачев, Г.Д. Музыка и световая цивилизация [Текст] / Г.Д. Гачев. – М. : Вузовская книга, 1999. – 199 с.

289. Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной культуре [Текст] / Г.Д. Гачев ; отв. ред. И.Ф. Волков . – М. : Искусство, 1981. – 247 с.

290. Гегель, Г. В. Ф. Введение. Идея прекрасного в искусстве, или идеал [Текст] : лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика : в 4 т. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 312 с.

291. Гегель, Г. В. Ф. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве [Текст] : лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика. – В 4 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1969. – 326 с.

292. Гегель, Г. В. Ф. Система отдельных искусств [Текст] : лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель // Эстетика. – В 4 т. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.

293. Гей, Н. К. Проза Пушкина [Текст] : Поэтика повествования / Н. К. Гей; ред. С. Г. Бочаров. – М. : Наука, 1989. – 269, [1] с.

294. Генис, А. Вавилонская башня [Текст] : Эссе / А. Генис // Билет в Китай. – СПб. : Амфора, 2001. – С. 9–208.

295. Гершензон, М. О. Мудрость Пушкина [Текст] : монография / М. О. Гершензон. – Томск : Водолей, 1997. – 288 с.

296. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России : от истоков до Глинки [Текст] : очерк / А. А. Гозенпуд. – Л. : Госмузиздат, 1959. – 781 с.

297. Гозенпуд, А. А. Оперный словарь [Текст] : словарь / А. А. Гозенпуд. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2005. – 631 с.

298. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века, 1836–1856 [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – 462, [2] с.

299. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века, 1857–1872 [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 332, [2] с.

300. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века, 1873–1889 [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. – 326, [2] с.

301. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр между двух революций, 1905–1917 [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 366, [2] с.

302. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин, 1890–1904 [Текст] : монография / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1974. – 262, [2] с.

303. Голицын, Г. А. Искусство «высокое» и «низкое» : системная роль элитарной субкультуры [Текст] / Г. А. Голицын // Творчество в искусстве – искусство творчества : Коллективная монография. – М. : Наука : Смысл, 2000. – 549 с.

304. Головатая, Г. Ф. Феномен множественности художественных версий: «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского [Текст] / Г. Ф. Головатая // Музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 9–15.

305. Головинский, Г. Л. «Князь Игорь» А. П. Бородина [Текст] / Г. Л. Головинский. – Изд. 3-е, доп. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

306. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор : из опыта мастеров XIX–XX веков [Текст] : очерки / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

307. Головинский, Г. Л. Модест Петрович Мусоргский [Текст] / Г. Л. Головинский, М. Д. Сабинина. – М. : Музыка, 1998. – 732 с.

308. Гомбрих, Э. История искусства [Текст] / Э. Гомбрих ; пер. с англ. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

309. Гринберг, К. «Авангард и китч» [Электронный ресурс] / Клемент Гринберг ; пер. А. Калинина // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – С.

49–58. – URL: http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/ (дата обращения: 15.09.2018).

310. Грушин, Б. А. Массовое сознание [Текст] / Б. А. Грушин. – М. : Политиздат, 1987. – 369 с.

311. Гуревич, П. С. Музыка и борьба идей в современном мире [Текст] / П. С. Гуревич. – М. : Музыка, 1984. – 128 с.

312. Гуревич, П. С. Приключения имиджа [Текст] : Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия / П. С. Гуревич. – М. : Искусство, 1991. – 219 с.

313. Гуревич, П. С. Философия культуры [Текст] : пособие для студентов гуманит. вузов / П. С. Гуревич. – М. : Аспект-пресс, 1994. – 317 с.

314. Гуревич, П. С. Философия культуры [Текст] : Учебник для высшей школы / П. С. Гуревич – М. : Nota Bene, 2001. – 351 с.

315. Гуссерль, Э. Кризис европейского человечества и философия [Текст] / Э. Гуссерль // Культурология. XX век : антология / сост. С. Я. Левит. – М. : Юристъ, 1995. – 703 с. – С. 297–331.

316. Густякова, Д. Ю. Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – Том I. – С. 224–229.

317. Густякова, Д. Ю. Взаимодействие интерпретатора с автором в горизонте русской классической оперы [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 3. – Том I. – С. 239–244.

318. Густякова, Д. Ю. Имидж русской оперной классики в массовой культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 1. – С. 217–222.

319. Густякова, Д. Ю. Классическая опера в пространстве массовой культуры: «Пиковая дама» П. Чайковского в постановке А. Галибина [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 3. – Том I. – С. 252–256.

320. Густякова, Д. Ю. Классический оперный текст в современной культуре : «Пиковая дама» П. И. Чайковского [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Д. Ю. Густякова . – Ярославль : ЯГПУ, 2006. – 228 с.

321. Густякова, Д. Ю. Личность в современной российской провинции: приоритеты и перспективы [Текст] / Д. Ю. Густякова, Н. А. Дидковская, Е. А. Шахова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Том I. – С. 253–258.

322. Густякова, Д. Ю. Модель культуры русской провинции: социокультурное исследование в имперсональном и персональном дискурсах [Текст] / Д. Ю. Густякова, Е. А. Шахова // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 3. – Том I. – С. 225–229.

323. Густякова, Д. Ю. Опера в фокусе массовой культуры: парадоксы репрезентации классики Большим театром России [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 3. – Том I. – С. 274–280.

324. Густякова, Д. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» в современной культуре: присвоение через отторжение [Текст] / Д. Ю. Густякова // Вопросы культурологии: Научно-практический и методический журнал. – 2015. – № 11. – С. 100–106.

325. Густякова, Д. Ю. Оперная классика в горизонте культуры повседневности: «Руслан и Людмила» М. Глинки – Д. Чернякова [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 6. – Том I. – С. 343–349.

326. Густякова, Д. Ю. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – Том I. – С. 255–260.

327. Густякова, Д. Ю. Отечественный и мировой опыт репрезентации оперной классики в массовой культуре [Текст] : учебно-методическое пособие / Д. Ю. Густякова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – 100 с.

328. Густякова, Д. Ю. Письмо как текст и «письмо» как деятельность: Татьяна и Онегин в современных постановках классической оперы [Текст] / Д. Ю. Густякова // Филология и культура. Philology and Culture. – 2014. – № 4 (38). – С. 255–260.

329. Густякова, Д. Ю. Постановка классической оперы в контексте массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского и Д. Чернякова) [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 1. – Том I. – С. 239–243.

330. Густякова, Д. Ю. Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – Том I. – С. 116–121.

331. Густякова, Д. Ю. Принципы присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – Том I. – С. 194–200.

332. Густякова, Д. Ю. Репрезентация отечественной оперной классики в контексте бинарной оппозиции постмодернизма и массовой культуры («Хованщина» М.П. Мусоргского) [Текст] / Д. Ю. Густякова, Ю.С. Ершова // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 2. – С. 271-281.

333. Густякова, Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры [Текст] : мнография / Д. Ю. Густякова. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017 – 411 с.

334. Густякова, Д. Ю. Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности [Текст] / Д. Ю. Густякова // Вопросы культурологии : Научно-практический и методический журнал. – 2013. – № 7. – С. 19–24.

335. Густякова, Д. Ю. Российский оперный театр в контексте массовой культуры [Текст] / Д. Ю. Густякова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета Серия. Гуманитарные и социальные науки *(старое название – Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки»)*. – 2006. – № 6. – С. 123–126.

336. Густякова, Д. Ю. Русская оперная классика в ситуации глобальных вызовов [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – Том I. – С. 325–330.

337. Густякова, Д. Ю. Система изучения репрезентации русской культуры: из опыта работы научной школы [Текст] / Д. Ю. Густякова, Я. А. Черкасова // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – Том I. – С. 327–331.

338. Густякова, Д. Ю. Трансформация художественных образов классической оперы как результат интерпретационной деятельности [Текст] / Д. Ю. Густякова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 5. – С. 239–244.

339. Густякова, Д.Ю. Взаимодействие классики и массовой культуры в ракурсе современных оперных постановок [Текст] / Д.Ю. Густякова // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – №1. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. С. 137-142.

340. Густякова, Д.Ю. Два текста русской оперной классики: авторская версия и современная интерпретация [Электронный ресурс] / Д.Ю. Густякова // История и философия науки в эпоху перемен: сб. научных статей / Научн. ред. и сост. И.Т. Касавина и др. : В 6 томах. Т. 5. – М. : Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2018. – С. 65-68. – URL : http://rshps.ru/books/congress2018t5.pdf. (дата обращения: 05.10.2018)/

341. Гэлбрейт, Дж. Новое индустриальное общество [Текст] / Дж. Гэлбрейт ; пер. с англ. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига»; СПб. : Terra Fantastica, 2004. – 602 с.

342. Дарский, Д. С. «Пиковая Дама» [Электронный ресурс] / Д. С. Дарский ; публ. В. А. Викторовича // Пушкин : Исследования и материалы. – СПб. : Наука, 1995. – Т. 15. – С. 308–324. – URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-308-.htm?cmd=p (дата обращения: 09.09.2018).

343. Делез, Ж. Различие и повторение [Текст] / Жиль Делез ; пер. с фр., ред Н. Б. Маньковской. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.

344. Демина, И.К. Драматургические парадоксы в опере П. Чайковского «Пиковая дама» [Электронный ресурс] / И. К. Демина // Южно-российский музыкальный альманах. – 2014. – № 2(15). – С. 57–64. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskie-paradoksy-v-opere-p-chaykovskogo-pikovaya-dama (дата обращения: 09.08.2018).

345. Денисенко, С. В. Пушкинские сюжеты и тексты на сцене в 1850–1870-х гг. [Электронный ресурс] / С. В. Денисенко // Временник Пушкинской комиссии : сборник научных трудов. – СПб., 2004. – Вып. 29. – С. 129–151. – URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=nW6TXmdsosU%3D&tabid=10370 (дата обращения: 09.10.2018).

346. Денисенко, С. В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века [Текст] : автореферат дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / С. В. Денисенко. – Тверь, 2008. – 35 с.

347. Дербенева, А. А. Обрядово-мифологическая семантика оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и ее сценические трансформации [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.09 / А. А. Дербенева. – СПб., 2000. – URL: http://www.dissercat.com/content/obryadovo-mifologicheskaya-semantika-opery-m-i-glinki-ruslan-i-lyudmila-i-ee-stsenicheskie-t (дата обращения: 12.09.2018).

348. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке [Текст] / Ж. Деррида // Современная литературная теория : антология / сост., пер. и примеч. И. В. Кабановой. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 342, [2] с.

349. Диалог культур: Проблема взаимодействия рус. и мир. театра XX в. [Текст] : сб. ст. / ред. А. В. Бартошевич, Т. В. Бутрова, Т. К. Шах-Азизова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – 265 с.

350. Дидро, Д. Парадокс об актёре [Электронный ресурс] / Д. Дидро // Собр. соч. – Т. V. : Театр и драматургия ; вст.ст. и прим. Д. И. Гачева, пер. Р. И. Линцер, ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. – Academia, 1936. – URL: http://litext.narod.ru/textp/didro_paradox.doc (дата обращения: 05.10.2018).

351. Дидро, Д. Сочинения в 2-х томах [Текст] / Дени Дидро ; пер. с фр. – М. : Мысль, 1986 – 1991. – Т. 1. – 1986. – 590 с.; Т. 2. – 1991. – 606 с.

352. Дильтей, В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах [Текст] / В. Дильтей // Культурология. XX век : антология / сост. С. Я. Левит. – М. : Юристъ, 1995. – 703 с. – С. 213–256.

353. Димитрин, Ю. Г. «Двух муз союз прекрасный...» или Из чего Оно состоит? [Текст] / Ю. Г. Димитрин // Либретто во сне и наяву. О месте либретто в музыкальном театре и профессии либреттиста. – 2-е изд. – СПб., 2008. – С. 6–10.

354. Димитрин, Ю. Г. «Нам не дано предугадать...» [Текст] : (Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», о его первоначальном тексте и последующих версиях) / Ю. Г. Димитрин. – СПб. : Северный олень, 1997. – 110 с.

355. Димитрин, Ю. Г. Избранное [Текст] : в пяти книгах / Ю. Г. Димитрин ; Б-ка Всемир. клуба петербуржцев. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2016. – Кн. 5. До самой сути. Исследования, статьи, интервью / предисл. Е. Цодокова, 2016. – 300 с.

356. Димитрин, Ю. Г. Либретто во сне и наяву [Электронный ресурс] : Интервью Петербургскому театральному журналу. – 2000. – май – № 21 / Ю. Г. Димитрин // Либретто во сне и наяву : Интернет страница Юрия Димитрина. – URL: http://www.ceo.spb.ru/libretto/docs/interview.shtml (дата обращения: 05.10.2018).

357. Димитрин, Ю. Г. Реформа [Текст] / Ю. Г. Димитрин // Либретто во сне и наяву. О месте либретто в музыкальном театре и профессии либреттиста. – 2-е изд. – СПб., 2008. – С. 19–30 .

358. Димитрин, Ю. Г. Рондо-каприччиозо вокруг либретто [Текст] / Ю. Г. Димитрин // Либретто во сне и наяву. О месте либретто в музыкальном театре и профессии либреттиста. – 2-е изд. – СПб., 2008. – С. 11–19.

359. Дмитриева, Н.А. В поисках гармонии [Текст] : искусствоведческие работы разных лет / Н.А. Дмитриева ; М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – М. : Прогресс-Традиция, 2009. – 519 с.

360. Добрецова, С. А. Уникальная творческая личность и артефакт «массового поражения» [Текст] // Вопросы культурологии. – 2015. – № 4. – С. 101–107.

361. Должанский, А. Н. Избранные статьи [Текст] / А. Н. Должанский ; вступит. статьи В. Бобровского и А. Чернова. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. – 214 с.

362. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы [Текст] : на материале классич. наследия / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1952. – 343 с.

363. Друскин, М. С. История зарубежной музыки [Текст] : учеб. для консерваторий / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 4 : Вторая половина XIX века. – 5-е изд. – 1980. – 528 с.

364. Друскин, М. С. Музыка [Электронный ресурс] / М. С. Друскин // Опера Глинки «Руслан и Людмила». – URL: http://www.belcanto.ru/ruslan.html (дата обращения: 07.10.2018).

365. Друскин, М. С. Очерки, статьи, заметки [Текст] / М. С. Друскин. – Л. : Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1987. – 299 с.

366. Дюркгейм, Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение [Электронный ресурс] / Э. Дюркгейм ; перевод с французского А.Б. Гофман. – М. : Канон, 1995. – 349 с. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_ Buks/Sociolog/Durkgeim/_Soc_Index.php (дата обращения: 09.10.2018)

367. Едошина, И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы [Текст] : монография / И.А. Едошина; М-во образования Рос. Федерации, Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М. ; Кострома : КГУ, 2002. – 250 с.

368. Ерасов, Б.С. Социальная культурология [Электронный ресурс] : Учебник для студентов высших учебных заведений / Б.С. Ерасов. – Издание третье, доп. и перераб. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 591 с. – URL:

http://yanko.lib.ru/books/cultur/erasov-soc_cult-8l.pdf (дата обращения: 09.09.2018).

369. Ермакова, И. В. Ловушка для человечества [Электронный ресурс] / И. В. Ермакова // Интернет против Телеэкрана : информационно-аналитическое издание. – URL: http://www.contrtv.ru/common/1116/ (дата обращения: 05.10.2018).

370. Ермолин, Е.А. Последние классики. Русская проза последней трети XX века: вершины, главные тексты и ландшафт [Текст] / Е.А. Ермолин. – М. : Совпадение, 2016. – 119 с.

371. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма [Текст] : научная монография / Т. И. Ерохина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2009. – 330 с.

372. Ерохина, Т. И. Сферы и уровни массовой культуры: российский дискурс [Текст] / Т. И. Ерохина, Н. Н. Летина, Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 5. – С. 249–254.

373. Жабский, М. Кино и зритель 70-х годов [Текст] / М. Жабский. – М. : Знание, 1977. – 64 с.

374. Журавлев, В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля : На примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков [Текст] : автореферат дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.01 / В. В. Журавлев. – Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М., 2003. – 28 с.

375. Журбин, А. Классическая музыка повышает удои [Электронный ресурс] / Александр Журбин // Новая газета. – № 22. – 4 марта 2009. – URL: https://1001.ru/articles/post/klassicheskaya-muzyka-povyshaet-udoi-11559 (дата обращения: 05.10.2018).

376. Закс, Л.А. Оппозиция «левое/правое», Советский Союз и искусство (зарубежное, советское, постсоветское) [Текст] / Л.А. Закс // Сбор.статей «Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы,

эстетическая специфика» (под ред. Т.А. Кругловой). Екатеринбург: «Гуманитарный университет». – 2015. – С. 23-44.

377. Закс, Л.А. Художественное сознание [Текст] : монография / Л.А. Закс. – Свердловск : Урал. университет, 1990. – 213 с.

378. Зедльмайр, Г. Искусство и истина [Текст] : теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. - СПб. : Axioma, [2000]. - 271 с. - Пер. изд. : Kunst und wahrheit : Zur theorie und methode der lunstgeschichte / Hans Sedlmayr. - Hamburg, 1958.

379. Зенкин, С. Массовая культура – материал для художественного творчества: к проблеме текста в тексте [Электронный ресурс] / Сергей Зенкин. – URL: http://viperson.ru/articles/sergey-zenkin-massovaya-kultura-material-dlya-hudozhestvennogo-tvorch (дата обращения: 06.10.2018).

380. Зеньковский, В.В. Русские мыслители и Европа [Текст] / В.В. Зеньковский ; [вступ. ст. В. Н. Жукова, М. А. Маслина]. – М. : Республика, 2005. – 367 с.

381. Зингерман, Б.И. Связующая нить : Писатели и режиссеры [Текст] : Сборник / Б.И. Зингерман ; Вступ. ст. А.В. Бартошевич ; Гос. ин-т искусствознания. – М. : ОГИ, 2002. – 429, [1] с.

382. Зись, А. Я. Конфронтации в эстетике: очерки о природе искусства [Текст] / А. Я. Зись. – М. : Искусство, 1980. – 239 с.

383. Злотникова, Т. С. Глобализационный и аутентичный контексты российской массовой культуры [Текст] / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина // Обсерватория культуры. – 2017. – № 14(3). – С. 268–277.

384. Злотникова, Т. С. Диалог о методологии социокультурного исследования массовой культуры в России [Текст] / Т. С. Злотникова, Л. П. Киященко // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 211–219.

385. Злотникова, Т. С. Живая власть: от ненависти до любви [Текст] / Т. С. Злотникова // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 2. – С. 170–177.

386. Злотникова, Т. С. Игра по-русски: политика в российских медиа XXI века [Текст] / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. – С. 250–257.

387. Злотникова, Т. С. Игра – деятельность и стратегия [Текст] // Коды массовой культуры: российский дискурс / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – С. 70–83.

388. Злотникова, Т. С. Методологические и эмпирические аспекты изучения массовой культуры в России [Текст] / Т. С. Злотникова, Л. П. Киященко // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 5. – С. 249–254.

389. Злотникова, Т. С. Образ поступка – парадигма массовой культуры [Текст] / Т. С. Злотникова // Вопросы культурологии. – 2015. – № 4 (апрель). – С. 87–94.

390. Злотникова, Т. С. Публичное одиночество: (Творч. личность в рус. театре второй половины XX в.: актер и режиссер) [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : ЯГПУ, 1998. – 234 с.

391. Злотникова, Т. С. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст] : учебное пособие / Т. С. Злотникова, Д. Ю. Густякова, Т. И. Ерохина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – 120 с.

392. Злотникова, Т. С. Скука в парадигме провинциального бытия [Текст] / Т. С. Злотникова // Регионология. – 1997. – № 2.

393. Злотникова, Т. С. Творчество как граница : культура, личность, масса [Текст] / Т. С. Злотникова // Культура в глобализирующемся мире: вызовы и перспективы : материалы междисциплинарной научно-практической конференции с международным участием. – М. : Академия ГПС МЧС России, 2014. – С. 196–199.

394. Злотникова, Т. С. Текст и контекст массовой культуры : российский дискурс [Текст] / Т. С. Злотникова, Л. П. Киященко, М. В. Новиков // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – С. 21–27.

395. Злотникова, Т. С. Трансдисциплинарная парадигма изучения творческой личности: от конфронтации к интеграции искусствоведения и культурологии

[Текст] / Т. С. Злотникова // Фундаментальные проблемы культурологии : в четырех томах. – Том 1: Теория культуры / отв. ред Д. Л. Спивак. – СПб. : Алетейя, 2008. – С. 187–202.

396. Злотникова, Т. С. Философия творческой личности [Текст] : монография / Т. С. Злотникова. – М. : Согласие, 2017. – 918 с.

397. Злотникова, Т. С. Часть мира… театр [Текст] : очерки теории и истории театра : науч. моногр. / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2005. – 340 с.

398. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура: введение в культурологию : курс лекций [Текст] : учебно-метод. пособие / Т. С. Злотникова. – 2-е изд., доп. и перераб. – Ярославль : Александр Рутман, 2003. – 170, [2] с.

399. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура: введение в культурологию : курс лекций [Текст] : учеб. пособие / Т. С. Злотникова. – 3-е изд., доп. и перераб. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 332 с.

400. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – 210 с.

401. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. – 308 с.

402. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы [Текст] : научная монография / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 288 с.

403. Иванченко, Г. И. Традиции А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» [Текст] / Г. И. Иванченко // П. И. Чайковский и русская литература / сост. : Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – С. 144–154.

404. Ильин-Томич, А.А. Пиковая дама означает... : А.С. Пушкин «Пиковая дама» [Электронный ресурс] / А.А. Ильин-Томич // «Столетья не сотрут...» :

русские классики и их читатели: [сборник / сост. А. А. В Ильин-Томич]. – М. : Книга, 1989. – 426, [2] с. – С. 86-160. – URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=71bAraY6s_w%3D&tabid=10358 (дата обращения: 12.09.2018).

405. Ильмова, Ю. А. «Игра в античность» в пространстве современной массовой культуры [Текст] / Ю. А. Ильмова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 6. – С. 324–333.

406. Ионин, Л. Г. Повседневность [Электронный ресурс] / Л. Г. Ионин // Культурология XX век. – Энциклопедия. – М., 1996. – Академик : Энциклопедия культурологии. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/586/ПОВСЕДНЕВНОСТЬ (дата обращения: 12.09.2018).

407. Ионин, Л. Г. Социология культуры [Текст] : учеб. пособие для вузов / Л. Г. Ионин. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. – 427, [5] с.

408. Исторический словарь галлицизмов русского языка [Электронный ресурс]. – М. : Словарное издательство ЭТС. – URL: http://www.ets.ru/pg/r/dict/gall_dict.htm (дата обращения: 23.10.2018).

409. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М. С. Каган. – Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1972. – 439, [1] с.

410. Каган, М. С. Философия культуры [Текст] : монография / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 415 с.

411. Кант, И. Критика способности суждения [Текст] / И. Кант // Сочинения : в 6 т. / под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М. : Мысль, 1963–1966. – Т. 5. – 1966. – 563, [1] с. – С. 161–530.

412. Кантор, В.К. Русская классика, или Бытие России [Текст] / В.К. Кантор. – М. : РОССПЭН, 2005. – 768 с.

413. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке [Текст] : монография / Э. Кассирер. – М. : Гардарика, 1998. – 779 , [1] с.

414. Кассирер, Э. Философия символических форм [Текст] / Эрнст Кассирер ; [пер. с нем.]. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. ; Т. 1 : Язык. – 270 с.; Т. 2 : Мифологическое мышление. – 279 с.; Т. 3 : Феноменология познания. – 397 с.

415. Качанова, Е. Л. «Иван Сусанин» М. И. Глинки [Текст] : [путеводитель] / Е. Л. Качанова. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.

416. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашев, О. В. Левашева, Н. А. Листова, А. М. Соколова. – М. : Музыка. – Т. 5. 1826–1850. – 1988. – 520 с.

417. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашев, В. Н. Романова. –М. : Музыка. – Т. 6. 50–60-е годы XIX века. – 1989. – 384 с.

418. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашев, М. Д. Сабинина. – М. : Музыка. – Т. 7. 70–80-е годы XIX века: Часть первая. – 1994. – 490 с.

419. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, О. Е. Левашева, М. П. Рахманова, А. М. Соколова. – М. : Музыка. – Т. 8. 70–80-е годы XIX века: Часть вторая. – 1994. – 534 с.

420. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. – М. : Музыка. – Т. 9. Конец XIX – начало XX века: Часть вторая. – 1994. – 452 с.

421. Келдыш, Ю. В. История русской музыки [Текст] : в 10-ти т. / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, С. Г. Зверева, А. А. Баева, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов. – М. : Музыка. – Т. 10. 1890–1917 годы. – 2011. – 2200 с.

422. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст] / Ю. В. Келдыш ; вступ. ст. О. Левашова. – М. : Советский композитор, 1978. – 511 с.

423. Келли, А.Дж. Теория личности. Психология личных конструктов [Электронный ресурс] : пер. с англ. / А.Дж. Келли. – СПб. : Речь, 2000. – 249 с. – URL: http://iakovlev.org/zip/kelly.pdf (дата обращения: 09.10.2018).

424. Кемеров, В. Е. Проблема личности [Текст] : методология исследования и жизненный смысл / В. Е. Кемеров. – М. : Политиздат, 1977. – 255 с.

425. Кино и зритель 70-х годов [Текст]. – М. : Знание, 1977. – 64 с.

426. Киселева, Л. «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского [Электронный ресурс] / Л. Киселева // Пушкинские чтения в Тарту 2 : Материалы международной научной конференции 18–20 сентября, 1998. – С. 183–203. – URL : http://www.ruthenia.ru/document/365133.html#p (дата обращения: 10.09.2018).

427. Коган, Л. Н. Социология культуры [Текст] : учебное пособие / Л. Н. Коган. – Екатеринбург : Уральский государственный университет, 1992. – 120 с.

428. Коды массовой культуры: российский дискурс [Текст] : коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 240 с.

429. Коллингвуд, Р.Дж. Принципы искусства [Электронный ресурс] / Р.Дж. Коллингвуд; Пер. с англ. А.Г. Раскина, под ред. Е.И. Стафьевой. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328с. – URL: http://www.bellabs.ru/Books/Art/index.html (дата обращения: 15.09.2018).

430. Комарницкая, О. В. К вопросу о феномене жанра оперы [Текст] / О. В. Комарницкая // Искусство и образование. – 2007. – № 4. – С. 39–48.

431. Комарницкая, О. В. Отражение жития святых благоверных князя Петра и княгини Февронии – муромских чудотворцев в либретто и сюжетно-сценических ситуациях оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом

граде Китеже и деве Февронии» [Текст] / О. В. Комарницкая // Искусство и образование. – 2012. – № 3. – С. 6–14.

432. Комарницкая, О. В. Поэтика эпоса и оперы Глинки, Римского-Корсакова, Бородина [Текст] / О. В. Комарницкая // Музыка в школе. – 2008. – № 5. – С. 31–37.

433. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургия, композиции [Текст] : автореферат дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Комарницкая. – Ростов н/Д : 2012. – 45 с.

434. Кон, И. С. В поисках себя: личность и ее самосознание [Текст] / И. С. Кон ; ред. М. А. Лебедева. – М. : Политическая литература, 1984. – 335 с.

435. Кон, И. С. Открытие «Я» [Текст] / И. С. Кон ; ред. М. А. Лебедева. – М. : Политическая литература, 1978. – 365 с.

436. Кондаков, И. В. Вместо Пушкина: Этюды о русском постмодернизме [Текст] / И. В. Кондаков. – М. : МБА, 2011. – 383 с.

437. Кондаков, И. В. Глобалитет локальных культур (к постановке проблемы) [Текст] / И. В. Кондаков // Традиционная культура : Науч. альманах. – М. : Центр культурных стратегий и проектного управления, 2005. – № 2. – С. 60–70.

438. Кондаков, И. В. Глобалитет России (к постановке проблемы) [Текст] / И. В. Кондаков // Современные трансформации российской культуры. Сер. «Россия на перекрестке культур». – М. : Наука, 2005. – С. 83–116.

439. Кондаков, И. В. Культура России [Текст] : краткий очерк истории и теории / И. В. Кондаков. – 4-е изд. – М. : КДУ, 2008. – 357 с.

440. Кондаков, И. В. Культурология: история культуры России [Текст] : курс лекций / И. В. Кондаков. – М. : Омега-Л: Высш. шк., 2003. – 615 с.

441. Кондаков, И. В. Постмодерн как феномен глобальной культуры [Текст] / И. В. Кондаков // Культура в глобализирующемся мире: вызовы и перспективы : материалы междисциплинарной научно-практической

конференции с международным участием. – М. : Академия ГПС МЧС России, 2014. – С. 208–211.

442. Кондаков, И. В. Россия мира: российский глобалитет в потоке мировой истории [Текст] : в 2 статьях / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. – 2011. – № 1. – С. 160–176; № 2. – С. 157–171.

443. Кондаков, И. В. СПркфв & DSch: самоотношение двух композиторов одной (советской) эпохи [Текст] / И. В. Кондаков // Мир психологии. – 2005. – № 3. – С. 52–66.

444. Кондаков, И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху [Текст] : культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 1023 с.

445. Конт, О. Общий обзор позитивизма [Текст] = Discours sur l'ensemble du positivisme / О. Конт ; [под. ред. Э. Л. Радлова ; пер. с фр. И. А. Шапиро]. – Изд. 3-е [репр.]. – М. : Либроком : URSS, 2012. – 200, [VII] с.

446. Кончаловский, А. С. Возвышающий обман [Текст] / А. С. Кончаловский. – М. : Совершенно секретно, 2001. – 342 с.

447. Кончаловский, А. С. Низкие истины [Текст] / А. С. Кончаловский. – М. : Эксмо, 2007. – 544 с.

448. Коробова, А.Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П.И. Чайковского [Электронный ресурс] / А. Г. Коробова // Музыковедение. – 2008. – № 2. – С. 20–26. – URL: http://intoclassics.net/publ/5-1-0-154 (дата обращения: 15.08.2018)

449. Корябин, И. Весеннее пробуждение оперы [Текст] / И. Корябин // Музыка и время. – 2005. – № 6. – С. 17–24.

450. Корябин, И. Хронограф впечатлений первой половины театрально-концертного сезона [Текст] / Игорь Корябин // Музыка и время. – 2005. – № 2. – С. 18–37.

451. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества [Текст] : автореферат дис. … д-ра филос. наук : 24.00.01 / А. В. Костина. – М., 2003. – 40 с.

452. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества [Текст] / А. В. Костина. – Изд. 5-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2011. – 352 с.

453. Костина, А. В. Массовая культура: аспекты понимания [Электронный ресурс] / А. В. Костина // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – С 28-35. – URL: http://www.zpu-journal.ru/zpu/2006_1/Kostina/4.pdf (дата обращения: 15.09.2018).

454. Костина, А. В. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности [Текст] : автореферат дис. … д-ра культ. : 24.00.01 / А. В. Костина. – М., 2009. – 40 с.

455. Красинская, Л. Э. Оперная мелодика П. И. Чайковского [Текст] : Исследование / Л. Э. Красинская. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1986. – 247 с.

456. Кривицкая-Барабаш, Н. А. Постмодернизм: история любви и разочарований [Текст] : (литература. театр. телевидение. знаки и символы) / Н. А. Кривицкая-Барабаш. – М. : Серебряные нити, 2007. – 214 с.

457. Кристева, Ю. Время женщин [Текст] / Юлия Кристева ; пер. с англ. И. Борисовой // Гендерная теория и искусство : антология : 1970–2000. – М. : РОССПЭН, 2005. – 587, [1] с.

458. Крунтяева, Т. С. 25 оперных шедевров [Текст] : [очерки] / Т. С. Крунтяева, А. С. Розанов. – Л. : Музыка, 1980. – 181 с.

459. Кузнецов, М. М. Литература и антилитература [Текст] : (литература для масс и «массовая» литература) / М. М. Кузнецов. – М. : Знание, 1975. – 95 с.

460. Кузнецов, Н. И. Мысль и слово в творчестве оперного актера [Текст] : монография / Н. И. Кузнецов. – М. : Музыка, 2004. – 190,[2] с.

461. Кукаркин, А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы [Текст] / А. В. Кукаркин. – М. : Политиздат, 1978. – 350 с.

462. Куклинская, М. Я. Опера и «режиссерский» театр XXI века [Текст] / М. Я. Куклинская // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15. – № 3. – С. 272-281.

463. Кулешова, Г. Г. Вопросы драматургии оперы [Текст] / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1979. – 231 с.

464. Кулешова, Г. Г. Композиция оперы [Текст] / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.

465. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.

466. Культурология. XX век [Текст] : антология / сост. С. Я. Левит. – М. : Юристъ, 1995. – 703 с.

467. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И. М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

468. Кухаренко, И. Признак оперы [Электронный ресурс] : Путеводитель по современным трендам мировой оперной сцены / И. Кухаренко, О. Федянина // Коммерсантъ-Weekend, 02.12.2016. – URL : https://www.kommersant.ru/doc/3156403 (дата обращения: 11.09.2018).

469. Лазурский, А. Ф. Классификация личностей. [Электронный ресурс] / А. Ф. Лазурский ; под ред. М. Я. Басова и В. Н. Мясищева. – Изд. 3-е, перераб. – Л. : ГИЗ, 1924. – 290 с. – URL : http://books.e-heritage.ru/book/10076984 (дата обращения: 07.09.2018).

470. Лаптева, Е. Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX–XX веков [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Р. Лаптева. – Екатеринбург, 2002. – 18 с.

471. Ларош, Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение. – Вып. 2 : П. И. Чайковский / сост., авт.

вступ. статьи, коммент. и примеч. Г. Б. Бернандт. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 368 с.

472. Ларош, Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение. – Вып. 3 : Опера и оперный театр / ред. А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976. – 376 с.

473. Ларош, Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение. – Вып. 5 : Музыка и литература / сост., авт. вступ. статьи и коомент. А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1978. – 335 с.

474. Ларош, Г. А. Избранные статьи [Текст] : в 5 вып. / Г. А. Ларош. – Л. : Музыка. Ленинградское отделение. – Вып. 1 : М. И. Глинка / ред. А. А. Гозенпуд ; сост. О. М. Кабалевская. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 230 с.

475. Ле Гофф, Ж. Интеллектуалы в средние века [Электронный ресурс] : [пер. с фр.] / Жак Ле Гофф. – [2-е изд.]. – СПб. : Издательство Санкт-Петерб. университета, 2003. – 154 с. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Goff_Int/index.php (дата обращения: 09.10.2018)

476. Лебон, Г. Психология масс [Текст] / Г. Лебон // Психология масс: хрестоматия / под ред. Д. Я. Райгородского. – Самара : Изд. Дом БАХРАХ-М, 1998. – С. 11–130.

477. Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Текст] : [пер. с фр.] / К. Леви-Стросс. – М. : АСТ : Астрель, 2011. – 541 с.

478. Легкая музыка [Электронный ресурс] // БСЭ. – URL : http://bse.sci-lib.com/article069216.html (дата обращения: 05.10.2018).

479. Лелеко, В. В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (вторая половина 1950-х – начало 1980-х годов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / В. В. Лелеко. – СПб. : СПбГУКИ, 2011. – 22 с.

480. Лелеко, В. В. О либретто оперы А. Рыбникова Юнона и Авось [Текст] / В. В. Лелеко // Российская культура глазами молодых ученых : сб. науч. ст. – СПб. : Культ-информ-пресс, 2006. – Вып. 17. – С. 82–87.

481. Леонов, И. В. Культурное пространство и основные пути его моделирования [Текст] / И. В. Леонов, М. А. Харитонова // Человек. Культура. Образование. – 2018. – № 3(29). – Культурология. – С. 100–115.

482. Леонов, И. В. Новодел как форма воспроизведения старины в современной культуре [Текст] / И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 1 (34). – С. 145–150.

483. Леонов, И. В. Основные формы и сферы бытования нематериального историко-культурного новодела [Текст] / И. В. Леонов, О. В. Прокуденкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 2 (35). – С. 35–40.

484. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] : учеб. пособие / А. Н. Леонтьев. – М. : Смысл : Академия, 2005. – 346 с.

485. Летина, Н. Н. Приоритеты и перспективы человека в современной российской провинции по материалам социокультурного исследования [Текст] / Н. Н. Летина, А. В. Еремин, В. А. Шапошников // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Том I. – С. 259–263.

486. Летина, Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII–XX вв.) [Текст] : научная монография / Н. Н. Летина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2009. – 257 с.

487. Летина, Н. Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве [Текст] / Н. Н. Летина // Регионология. Научно-публицистический журнал. – 2008. – № 3 (64). – С. 295–302.

488. Ливанова, Т. Н. Глинка: Творческий путь [Текст] : в 2-х т. / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М. : Музгиз, 1955. – Т. 1. – 404 с.; Т. 2. – 380 с.

489. Ливанова, Т. Н. Оперная критика в России [Текст] : монография / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – Т. 1. – Вып. 1 – М. : Музыка, 1966. – 410 с.

490. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века, в ее связях с литературой, театром и бытом [Текст] : исследования и материалы : в 2-х т. / Т. Н. Ливанова. – М. : Музгиз, 1952. Т. 1. – 534 с., Т. 2. – 474 с.

491. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна [Текст] / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Шматко Н. А. – М. ; СПб. : Институт эксперимент. социологии, 1998. – 159 с.

492. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) [Текст] : Монография / М. Н. Липовецкий. – Урал. гос. пед. ун-т. : Екатеринбург, 1997. – 317 с.

493. Ломброзо, Ч. Гениальность и помешательство [Электронный ресурс] : репринтное воспроизведение издания Ф. Павленкова. – СПб., 1892 / Чезаре Ломброзо. – М. : Оникс, 1990. – URL: http://imwerden.de/publ-1066.html (дата обращения: 07.09.2018).

494. Лосев, А. Ф. История античной эстетики [Текст] : [в 8 т.] / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1963–1994. – Т. 3 : Высокая классика. – 1974. – 597, [2] с.

495. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] : монография / А. Ф. Лосев ; ред. А. А. Тахо-Годи. – Изд. 2-е, испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

496. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 786–814. – URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-786-.htm?cmd=p (дата обращения: 12.08.2018)

497. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре [Текст] : быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – 400 с.

498. Лотман, Ю. М. Об искусстве [Текст] : Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман ; вступ. ст. И. А. Чернова. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – 703 с.

499. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : Комментарий [Текст] : пособие для учителя / Ю. М. Лотман // Пушкин : Биография писателя ; Статьи и заметки, 1960–1990 / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1995. – С. 472–762.

500. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – 703 с.

501. Лоуэнталь, Д. Прошлое – чужая страна [Электронный ресурс] / Д. Лоуэнталь ; перевод с английского А. В. Говорунова. – СПб. : «ВЛАДИМИР ДАЛЬ», 2004. – URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/megill/louental_intro.htm (дата обращения: 12.09.2018).

502. Лысенко, С. Ю. Опера М. Мусоргского «Борис Годунов» как синтетический художественный текст [Текст] : монография / С. Ю. Лысенко. – Хабаровск : ХГИИК, 2012. – 208 с.

503. Лысенко, С. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект [Электронный ресурс] / С. Ю. Лысенко. – Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. № 23. – С. 139-147. – URL: https://cyberleninka.ru/article/v/opera-p-chaykovskogo-pikovaya-dama-kak-fenomen-hudozhestvennoy-interpretatsii-sinergeticheskiy-aspekt (дата обращения: 12.08.2018)

504. Лысенко, С. Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского) [Текст] : автореф. дис. … канд. искусствоведения :

17.00.02. / С. Ю. Лысенко. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 2007. – 22 с.

505. Лысенко, С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре [Текст] : монография / С. Ю. Лысенко. – Хабаровск : ХГИИК, 2013. – 340 с.

506. Лысенко, С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре [Текст] : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. Ю. Лысенко. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 2014. – 48 с.

507. Люк, Б. Зигмунд Фрейд: оспариваемый наукой – принятый искусством [Электронный ресурс] / Б. Люк // The Art Newspaper Russia: Новости искусства. – № 44, июнь 2016. – URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/3175/ (дата обращения: 05.10.2018).

508. Ляхович, А. «Золотой петушок» Римского-Корсакова : мистерия отрицания и катастрофы [Электронный ресурс] / А. Ляхович // Израиль XXI : Музыкальный журнал. – URL: http://21israel-music.net/Petushok.htm (дата обращения: 12.09.2018).

509. Майкапар, А. Е. Грани классической музыки [Текст] : В 2 т. / А. Е. Майкапар. – Челябинск : Music Production International, 2013. – Т. 1. – 383 с.

510. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека [Текст] / М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Г. Николаева. – 2-е изд. – М. : Гиперборея, 2007. – 462 с.

511. Мамардашвили, М. К. Философские чтения [Текст] : введение в философию. Эстетика мышления. Картезианские размышления / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 824 с.

512. Маньковская, Н. Б. Хранитель эстетического очага [Электронный ресурс] : к 70-летию В. В. Бычкова / Н. Б. Маньковская. – URL: https://iphras.ru/page16732535.htm (дата обращения: 12.09.2018).

513. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия Gal1iciniumo).

514. Маритен, Ж. Ответственность художника [Электронный ресурс] / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991. – URL: http://lib.ru/FILOSOF/MARITEN/hudozhnik.txt (дата обращения: 09.10.2018).

515. Маркарьян, Н. А. Кто в опере главный? Взаимодействие режиссуры и дирижирования в оперном спектакле [Текст] : монография / Н. А. Маркарьян. – СПб. : Изд-во СПБГАТИ, 2015. – 262, [1] с.

516. Маркарьян, Н. А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков [Текст] : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.01. / Н. А. Маркарьян. – СПб. : СПбГАТИ, 2006. – 44 с.

517. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества [Текст] / Герберт Маркузе ; пер. с англ. и предисл. А. А. Юдина. – М. : АСТ, 2003. – 527 с.

518. Мартынов, В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности [Текст] / В. И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2011. – 285, [2] с.

519. Мартынов, В. И. Казус Vita Nova [Текст] / В. И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2010. – 157, [1] с.

520. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов [Текст] : монография / В. Мартынов. – М. : Рус. путь, 2002. – 293,[2] с.

521. Мартьянова, И. А. Либретто и киносценарий [Текст] / И. А. Мартьянова // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 49–52.

522. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» [Текст]. – М. : Гуманитарий; Академия гуманитарных исследований, 2003. – 512 с.

523. Массовая культура России конца XX века (фрагменты к.) [Текст] : в 2-х частях. – СПб., 2001.

524. Массовая культура: российский дискурс (методология изучения, актуальные практики) [Текст] : коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. – 644 с.

525. Матусевич, А. К 100-летию «Золотого петушка» [Электронный ресурс] / А. Матусевич, Е. Цодоков // OperaNews.Ru – 27.09.2009. – URL: http://www.operanews.ru/petushok.html (дата обращения: 07.10.2018).

526. Мейер, К. Шостакович: Жизнь, творчество, время [Текст] / Кшиштоф Мейер ; пер. Е. Гуляевой ; послесл. Святослава Бэлзы. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 439, [2] с.

527. Мейерхольд, В. Э. Лекции: 1918–1919 [Текст] / В. Э. Мейерхольд. – М. : О. Г. И., 2000. – 279 с.

528. Мень, А.В. Культура и духовное восхождение [Текст] / А.В. Мень ; Протоирей А. Мень. – М. : Искусство, 1992. – 495 с.

529. Местр, Ж. де. Рассуждения о Франции [Текст] / Жозеф де Местр ; пер. Шмачков Т. В. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1997. – 216 с.

530. Мид, М. Культура и мир детства [Текст] : избранные произведения / М. Мид ; [пер. с англ. и коммент Ю.А. Асеева ; сост., авт. послесл. и отв. ред. И.С. Кон ; Акад. наук СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая]. – М. : Наука, Гл. ред. вост. лит., 1988. – 429 с.

531. Миф и художественное сознание XX века [Текст] / отв. ред. Н. А. Хренов. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011.

532. Можейко, М. А. Ризома [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред. : А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 656–659.

533. Молчанов, В. В. Миражи массовой культуры [Текст] / В. В. Молчанов. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1984. – 119 с.

534. Моль, А. Социодинамика культуры [Текст] / А. Моль ; пер. с фр. / предисл. Б. В. Бирюкова. – Изд. 3-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.

535. Московичи, С. Наука о массах [Текст] / С. Московичи // Психология масс. – Самара : Бахрах, 1998.

536. Мочульский, К.В. Великие русские писатели XIX в. [Текст] / К.В. Мочульский ; предисл. Л. Магаротто. – СПб. : Алетейя, 2001. – 159 с.

537. Мугинштейн, М. Л. Хроника мировой оперы, 1600–2000 [Текст] : 400 лет, 400 опер, 400 интерпретаторов / М. Л. Мугинштейн ; науч. ред. Е. Рубаха, А. Порфирьева. – Екатеринбург, 2005–2015. – Кн. 1. 1600–1850. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 640 с. – Кн. 2. 1851–1900. – Екатеринбург : Антеверта, 2012. – 616 с. – Кн. 3. 1901–2000. – Екатеринбург : Антеверта, 2015. – 600 с.

538. Муравьева, О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» [Электронный ресурс] / О. С. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы. – Л., 1978. – Т. 8. – С. 62–69. – URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is8/is8–062-.htm (дата обращения: 10.10.2018).

539. Мышьякова, Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века [Текст] / Н. М. Мышьякова. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2002. – 159 с.

540. Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы [Текст] / ред. : З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. – СПб. : СПбГК, 2009. – 288 с.

541. Неизвестный Чайковский [Текст]. – М. : П. Юргенсон, 2012. – 358 с.

542. Нестьев, И. В. Прокофьев С. С. [Электронный ресурс] / И. В. Нестьев // Музыкальная энциклопедия. – URL: http://www.endic.ru/enc_music/Prokofev-S–S-5872.html (дата обращения: 12.09.2018).

543. Никитина, Л. Д. История русской музыки [Текст] : Популярные лекции / Л. Д. Никитина. – М. : Академия, 1999. – 272 с.

544. Николаева, Н.С. Симфонизм [Электронный ресурс] / Н.С. Николаева // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. – Т. 5. – 1981. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/ 6973/Симфонизм (дата обращения: 10.10.2018).

545. Ницше, Ф Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения в 2 т. – Т. 1. Литературные памятники / составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна ; пер. с нем. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.

546. Ницше, Ф Человеческое, слишком человеческое [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения в 2 т. – Т. 1. Литературные памятники / составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.

547. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое; Веселая наука; Злая мудрость: афоризмы и изречения [Текст] / Ф. Ницше. – Минск : Попурри, 1997. – 701 с.

548. О человеческом в человеке [Текст] : сборник / М. К. Мамардашвили, Б. В. Раушенбах, П. Рикер и др. ; под общ. ред. И. Т. Фролова ; сост. Е. В. Филиппова. – М. : Политиздат, 1991. – 382, [2] с.

549. Опера в музыкальном театре [Текст] : история и современность / сост. И. П. Сусидко. – М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. – 396 с.

550. Орлов, В.Н. Пути и судьбы [Текст] : литературные очерки / Вл. Орлов. – Л. : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. – 742 с.

551. Орлова, А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского [Текст] : летопись жизни и творчества / А. А. Орлова. – М. : Музгиз, 1963. – 702 с.

552. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века [Текст] : учеб. пособие для муз. вузов / Е. М. Орлова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1985. – 367 с.

553. Орлова, Е. М. Петр Ильич Чайковский [Текст] / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.

554. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет. – URL: http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html#1 (дата обращения: 05.10.2018).

555. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет ; пер. С.Л. Воробьева // Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сборник. – М. : Политиздат, 1991. – URL: http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt (дата обращения: 19.09.2018).

556. Острецов, А. «Пиковая дама» : опера П. И. Чайковского [Текст] / А. Острецов. – М. : Музгиз, 1938. – 192 с.

557. От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации [Текст] : сборник статей. – М., 1998.

558. П. И. Чайковский и русская литература [Текст] / составители Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман ; науч. ред. М. Э. Риттих. – Ижевск : Удмуртия, 1980. – 235 с.

559. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави ; пер. с фр. [Л. Баженова и др.] ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991 – 504 с.

560. Панофский, Э. Idea [Текст] : к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофски ; пер. с нем.– 2 изд., испр. – СПб. : Наследников, 2002. – 236 с.

561. Парин, А. В. Басни соловьев : беседы с музыкантами [Текст] / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2014 (Чехов (Московская область)). – 655 с.

562. Парин, А. В. Европейский оперный дневник [Текст] / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2006. – 447 с.

563. Парин, А. В. Елена Образцова. Голос и судьба [Текст] / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2009. – 366 с.

564. Парин, А. В. Новое пение [Текст] / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2017. – 252, [3] с.

565. Парин, А. В. О пении, об опере, о славе [Текст] : интервью, портр., рец. / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2003. – 478, [1] с.

566. Парин, А. В. Фантом русской оперы [Текст] / А. В. Парин. – М. : Аграф, 2006. – 351 с.

567. Парин, А. В. Хождение в невидимый град [Текст] : Парадигмы русской классической оперы / А. В. Парин. – М. : Аграф, 1999. – 462 с.

568. Петренко, Г. К. Речь и музыка : точки соприкосновения [Текст] / Г. К. Петренко, А. А. Шумков . – СПб. : Изд-во СПбГЭТУ, 2014. – 192 с.

569. Петров, В. М. Социальная и культурная динамика: быстротекущие процессы (информационный подход) [Текст] / В. М. Петров. – СПб. : Алетейя, 2008. – 335 с.

570. Петрунина, Н. Н. Две «петербургские повести» Пушкина [Электронный ресурс] / Н. Н. Петрунина // Пушкин : Исследования и материалы. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1982. – Т. 10. – С. 147–167. – URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/ serial/isa/isa-147-.htm (дата обращения: 10.09.2018).

571. Пивоварова, И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника [Текст] : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. / И. Л. Пивоварова. – Магнитогорск : Изд-во МГК им. М. И. Глинки, 2002. – 24 с.

572. Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения [Электронный ресурс] / Ч.С. Пирс. – Пер. с англ. – М. : Логос, 2000. – 448 с. – URL: http:// www.hse.ru/data/2011/05/30/1212618632/Пирс Ч - Избранные философские произведения.pdf (дата обращения: 08.09.2018).

573. Покровский, Б. А. Об оперной режиссуре [Текст] / Б. А. Покровский. – М. : Всероссийское театральное общество. Кабинет музыкального театра, 1973. – 308 с.

574. Покровский, Б. А. Размышления об опере [Текст] / Б. А. Покровский. – М. : Советский композитор, 1979. – 279 с.

575. Покровский, Б. А. Что, для чего и как? [Текст] : мемуары / Б. А. Покровский. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2002. – 311 с.

576. Постмодернизм [Текст] : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с. – (Мир энциклопедий).

577. Потебня, А. А. Слово и миф [Электронный ресурс] / А. А. Потебня ; сост., подгот. текста ; авт. примеч. А. Л. Топоркова, ред., авт. предисл. А. К. Байбурин. – М. : Правда, 1989. – 622, [1] с. – URL : http://padaread.com/?book=72944&pg=3 (дата обращения: 07.10.2018).

578. Почепцов, Г.Г. Семиотика [Текст] / Г.Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2002. – 430 с.

579. Пропп, В. Я. Собрание трудов : Морфология (волшебной) сказки ; Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

580. Протопопов, В. В. «Иван Сусанин» Глинки: музыкально-теоретическое исследование [Текст] / В. В. Протопопов ; отв. ред. С. И. Левит. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 419, [1] с.

581. Протопопов, В. В. Оперное творчество Чайковского [Текст] / Вл. Протопопов и Н. Туманина ; отв. ред. В. А. Киселев. – М. : [б. и.], 1957. – 371 с.

582. Прощин, Е.Е. Кинематографическое воплощение условно-фантастических элементов в «Пиковой даме» [Текст] / Е. Е. Прощин // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского : Филология. – 2014. – № 2(2). – С. 80-83.

583. Рабинович, А. С. Русская опера до Глинки [Текст] / А. С. Рабинович. – М. : Музгиз, 1948. – 269 с.

584. Разлогов, К. Э. Артистизм в массовой культуре [Текст] / К. Э. Разлогов // Вопросы философии. – 1997. – № 7. – С. 63–73.

585. Разлогов, К. Э. Глобальная и/или массовая? [Текст] / К. Э. Разлогов // Общественные науки и современность. – 2003. – № 2. – С. 143–156.

586. Разлогов, К. Э. Глобальная массовая культура и культурное разнообразие [Текст] / К. Э. Разлогов // Обсерватория культуры; Рос. гос. б-ка, НИИЦ Информкультура. – 2004. – № 1. – С. 28–31.

587. Разлогов, К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники? [Текст] / К. Э. Разлогов. – М. : Искусство, 1992. – 271 с.

588. Разлогов, К. Э. Конвейер грез и психологическая война [Текст] : Кино и общественно-политическая борьба на Западе 70–80-е годы / К. Э. Разлогов. – М. : Политиздат, 1986. – 237 с.

589. Разлогов, К. Э. Культура для необразованных? [Текст] / К. Э. Разлогов // Общественные науки. – 1990. – № 4. – С. 168–182.

590. Разлогов, К. Э. Массовой культуры теории [Текст] / К. Э. Разлогов // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2000–2001. – Т. 2. Е-М. – М : Мысль, 2001. – С. 504–505.

591. Разлогов, К. Э. Мировое кино [Текст] : История искусства экрана / К. Э. Разлогов. – М. : Эксмо, 2011, 2013. – 688 с.

592. Разлогов, К. Э. Не только о кино [Текст] / К. Э. Разлогов. – М. : Согласие, 2009. – 285 с.

593. Разлогов, К. Э. Художественный процесс и потребности человека в искусстве [Текст] / К. Э. Разлогов // Вопросы философии». – 1986. – № 8. – С. 84.

594. Раку, М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа [Текст] / М. Раку // Музыкальная Академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.

595. Раку, М. Миф о Чайковском и власть [Текст] / М. Раку // Музыкальная академия. – 2001. – № 1, 2. – С. 76-95.

596. Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: механизмы «редукции» классического наследия [Текст] / М. Раку. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 717 с.

597. Раку, М. Эйзенштейн в «вагнеровском проекте» советской культуры [Текст] / М. Раку // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм : литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр : сборник / ред.-сост. В. Ф. Колязин. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 126–146.

598. Раку, М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии [Текст] : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. Г. Раку. – М., 1993. – 20 с.

599. Раку, М. Г. «Кармен» между «натурализмом» и «мхатизацией» [Текст] / М. Раку // Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 168–178.

600. Рапацкая, Л. А. История русской музыки : от Древней Руси до Серебряного века [Текст] : учеб. по напр. подг. «Культура и искусство» / Л. А. Рапацкая. – 3-е изд., перераб. и доп. – СПб. [и др.] : Лань, 2014. – 478, [1] с.

601. Рапацкая, Л. А. Русская художественная культура [Текст] : учебное пособие для педагогических вузов / Л. А. Рапацкая. – М. : ГИЦ ВЛАДОС, 2002. – 607 с.

602. Рахимова, М. В. Концепт популярной культуры в современной американской культурфилософии [Текст] / М. В. Рахимова – М. : Этносоциум, 2010. – 208 с.

603. Резвицкий, И. И. Личность. Индивидуальность. Общество : проблема индивидуализации и ее социально-философский смысл [Текст] / И. И. Резвицкий. – М. : Политиздат, 1984. – 141 с.

604. Рикер, П. Конфликт интерпретаций = Le conflit des interpretations [Текст] : очерки о герменевтике / П. Рикер ; пер. И.С. Вдовина ; [пер. с фр. и вступ. ст.] И.С. Вдовиной. – М. : Канон-Пресс-Ц : Кучково поле, 2002. – 622, [1] с.

605. Розанов, В. Pro et contra. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей [Текст] . Антология : в 2 кн. – СПб., 1995. – Кн. 1.

606. Розанов, В. В. О художественных народных выставках [Электронный ресурс] / В. В. Розанов [печатается по: Мировые отголоски. СПб., 1897. 13 мая. № 130]. – URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_o_hudojestvennyh.html (дата обращения: 05.10.2018).

607. Роллан, Р. Музыкально-историческое наследие [Текст] : в 8 вып. / Р. Роллан ; сост., ред. В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1986–1990. – Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти; Истоки современного

театра. – 1986. – 311 с. ; Вып. 2. Опера в 17 веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. – 1987. – 392 с. ; Вып. 3. Музыканты прошлых дней; Музыкальное путешествие в страну прошлого. – 1988. – 448 с. ; Вып. 4. Музыканты наших дней. Стендаль и музыка. – 1989. – 256 с.

608. Ромодина, Н. Время у Пушкина [Электронный ресурс] / Н. Ромодина // Проза.ру. – 2014. – URL : https://www.proza.ru/2014/05/26/989 (дата обращения: 05.08.2018).

609. Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ [Текст] : учебное пособие по курсу «Эстетика и теория искусства» / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 227 с.

610. Ростова, Н.В. Экранные интерпретации «Пиковой дамы» в отечественном кинематографе [Текст] / Н. В. Ростова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского : Филология. – 2014. – № 2(2). – С. 72-79.

611. Румянцев, П. И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто»: Последняя оперная постановка Станиславского [Текст] / П. И. Румянцев ; общ. ред. и вступит. статья Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1955. – 154 с.

612. Румянцев, П. И. Станиславский и опера [Текст] / П. И. Румянцев ; вступит. статья Г. В. Кристи, коммент. О. С. Соболевской. – М. : Искусство, 1969. – 493 с.

613. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль, Драматургия, Слово и музыка [Текст] / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2002. – 396 с.

614. Ручьевская, Е. А. Петр Ильич Чайковский (1840–1893) [Текст] : попул. моногр. / Е. А. Ручьевская. – 3-е изд., перераб. – Л. : Музыка, 1985. – 104 с.

615. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка [Текст] / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз. Ленинградское отделение, 1960. – 56 с.

616. Садовский, В.Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ [Текст] / В.Н. Садовский. – М. : Издательство «Наука», 1974. – 279 с.

617. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века [Текст] / Д.В. Сарабьянов – М. : АСТ ПРЕСС, 2001. – 303 с.

618. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто [Текст] : Опыт феноменологической онтологии / Ж.П. Сартр ; [пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко]. - Москва : Республика, 2000. - 638, [1] с.

619. Сартр, Ж. П. Проблемы метода [Текст] / Ж.П. Сартр ; пер. с фр. В.П. Гайдамака. – Москва : Академический проект, 2008. – 221, [1] с.

620. Серов, А. Н. «Русалка»: опера А. С. Даргомыжского [Текст] / А. Н. Серов. – М. : Музгиз, 1953. – 159 с.

621. Серов, А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке [Текст] / А. Н. Серов ; коммент. В. В. Протопопова. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 56 с.

622. Серов, А. Н. Избранные статьи [Текст] : в 2-х т. / А. Н. Серов ; общ. ред. Г. Н. Хубов. – М. ; Л. : Музгиз. – Т. 1. – 1950. – 628 с.

623. Серов, А. Н. Статьи о музыке [Текст] : в 7 вып. / А. Н. Серов ; сост., ред. и коммент. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1984–1990. – Вып. 1. 1847–1853. – 1984. – 414 с. – Вып. 2-А. 1854–1856. – 1985. – 352 с. – Вып. 2-Б. – 1986. – 350 с. – Вып. 3. 1857–1858. – 1987. – 410 с. – Вып. 4. 1859–1860. – 1988. – 442 с. – Вып. 5. 1860–1862. – 1989. – 343 с. – Вып. 6. 1863–1866. – 1990. – 341 с.

624. Симонов, П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций [Текст] / П. В. Симонов. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 139 с.

625. Симонов, П. В. Происхождение духовности [Текст] / П. В. Симонов, П. М. Ершов, Ю. П. Вяземский ; отв. ред. М. Г. Айрапетянц. – М. : Наука, 1989. – 350 с.

626. Соколов, Е. Г. Аналитика масскульта [Текст] / Е. Г. Соколов. – СПб., 2001.

627. Сокольская, А. А. Оперный текст как феномен интерпретации [Текст] : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. А. Сокольская. – Казань., 2004. – 20 с.

628. Соллертинский, И. И. Драматургия оперного либретто [Электронный ресурс] / И. И. Соллертинский // Избранные статьи о музыке. – Л. ; М., 1946. – URL: http://operamusic.ru/717-i-i-sollertinskij-dramaturgiya-opernogo-libretto5.html (дата обращения: 07.10.2018).

629. Соллертинский, И. И. Избранные статьи о музыке [Текст] / И. И. Соллертинский. – Л. ; М., 1946. – 144 с.

630. Соллертинский, И. И. Исторические этюды [Текст] / И. И. Соллертинский ; ред.-сост. М. С. Друскин ; авт. предисл. Д. Д. Шостакович. – 2-е изд. – Л. : Музгиз, 1963. – 394 с.

631. Соллертинский, И. И. Критические статьи [Текст] / И. И. Соллертинский ; ред. и авт. предисл. М. С. Друскин, сост. и комм. И. Белецкий. – Л. : Музгиз, 1963. – 183 с.

632. Соловцов, А. А. «Пиковая дама» П. И. Чайковского [Текст] / А. А. Соловцов. – 3-е изд., стереотип. – М. : Музгиз, 1959. – 151 с.

633. Соловцов, А. А. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / А. А. Соловцов. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.

634. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / А. А. Соловцов ; – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 669 с.

635. Соловцов, А. А. Книга о русской опере [Текст] / А. А. Соловцов. – [Б. м.] : Молодая гвардия, 1960. – 222 с.

636. Соловцов, А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков [Текст] : очерк жизни и творчества / А. А. Соловцов. – М. : Музыка, 1984. – 399 с.

637. Соловьев, В. С. Избранные произведения [Текст] / В.С. Соловьев. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 542 с.

638. Соловьев, В. С. Философский словарь Владимира Соловьева [Текст] / В.С. Соловьев. – Ростов н/Д : Феникс, 1997. – 463 с.

639. Солостюк, Т. Традиция перевода оперного либретто Р. Вагнера в русской художественной культуре 80-х годов XIX – 10-х годов XX века: (к проблеме «русского Вагнера») [Электронный ресурс] / Т. Солостюк. – URL: http://wagner.su/book/export/html/26 (дата обращения: 09.09.2018).

640. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики [Текст] : [пер. с фр.] / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург : Урал. университет, 1999. – 426 с.

641. Сохор, А. Н. О музыке серьезной и легкой [Текст] / А. Н. Сохор. – Л. : Музыка, 1964. – 87 с.

642. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

643. Спенсер, Г. Сочинения [Текст] : научное издание. Т. 2. Основание социологии / Г. Спенсер. – СПб. : Тип. А. Пороховщикова, 1898. – 706 с.

644. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Вагриус, 2000. – 443,[1] с.

645. Стасов, В. В. Избранные сочинения [Текст] . Живопись. Скульптура. Музыка : в 3-х т. / В. В. Стасов. – М. : Искусство. – Т. 3. Музыка. – 1952. – 888 с.

646. Стасов, В. В. Статьи о музыке [Текст] : в 5 вып. / В. В. Стасов. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – 355 с.

647. Степанов, Ю.С. Язык и Метод. К современной философии языка [Электронный ресурс] / Ю.С. Степанов. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – 784 с. – URL: http://psy-paradigma.com.ua/download/file/fid/388 (дата обращения: 08.10.2018)

648. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Советский художник, 1984. – 427 с.

649. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1991. – 207 с.

650. Тард, Г. Мнение и толпа [Электронный ресурс] / Г. Тард // Общественное мнение и толпа. – М., 1902, с приведением текста к нормам

современного русского языка. – URL: http://uf.kgsu.ru/lib/?path=Kafedra Sociologii i SR/Psihologiya massovogo soznaniya (дата обращения: 05.10.2018).

651. Театр как социологический феномен [Текст] / отв.ред. Н. А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2009. – 520 с.

652. Тейяр де Шарден, П. Феномен человека [Текст] : сборник очерков и эссе / П. Тейяр де Шарден ; сост. В. Ю. Кузнецов. – М. : АСТ, 2002. – 553 с.

653. Тенбрук, Ф. Репрезентативная культура [Текст] / Фридрих Тенбрук ; пер. с нем. А. В. Комаровского под ред. О. В. Кильдюшова // Социологическое обозрение. – 2013. – Т. 12. – № 3. – С. 93–120.

654. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.

655. Теплиц, К. Т. Все для всех : массовая культура и соврем. человек [Текст] / К. Т. Теплиц ; пер. Душенко К. В. – М. : [б. и.], 1996. – 124 с.

656. Титова, Е. В. О «мнимой цитате» в «Пиковой даме» П.И. Чайковского: (парадоксы «встречных текстов») [Электронный ресурс] / Е. В. Титова // Журнал Общества теории музыки. – 2013. – № 1. – URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Titova.pdf (дата обращения: 06.08.2018).

657. Тойнби, А.Дж. Постижение истории [Электронный ресурс] : избранное / А.Дж. Тойнби ; пер. с англ. Е.Д. Жаркова. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 638 с. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Toynbee/_Index.php (дата обращения: 09.10.2018)

658. Токвиль, А. де. Демократия в Америке [Текст] / Алексис де Токвиль ; предисл. Гарольда Дж. Ласки. – М. : Весь Мир, 2000. – 560 с.

659. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст] : учебное пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

660. Тоффлер, Э. Третья волна [Текст] / Э. Тоффлер ; пер. с англ. – М. : АСТ, 2004. – 781 с.

661. Тощенко, Ж. Т. Кентавр-проблема (Опыт философского и социологического анализа) [Текст] : монография / Ж. Т. Тощенко. – М. : Хронограф, 2011. – 552 с.

662. Туманина, Н. В. Чайковский и музыкальный театр [Текст] : книга для любителей музыки / Н. В. Туманина. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 254 с.

663. Туманина, Н. В. Чайковский. Великий мастер (1878–1893) [Текст] / Н. В. Туманина. – М. : Наука, 1968. – 487 с.

664. Турен, А. Возвращение человека действующего [Текст] : очерк социологии / Ален Турен ; пер. с фр. – М. : Научный мир, 1998. – 204 с.

665. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Электронный ресурс] / Ю. Н. Тынянов ; отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. – М. : Наука, 1977. – 573. [1] с. – URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/tynianov_poetica.htm (дата обращения: 07.10.2018).

666. Ушаков, Д. Н. Мелодрама [Текст] / Д. Н. Ушаков, Г. О. Винокур // Толковый словарь русского языка : А-М. – М. : Вече, 2001. – С. 661.

667. Ферман, В. Э. Оперный театр [Текст] : Статьи и исследования / В. Э. Ферман ; ред.-сост. Н. В. Туманина. – М. : Музгиз, 1961. – 359 с.

668. Ферман, В. Э. Основные принципы построения истории русской оперы [Текст] / В. Э. Ферман // Ежегодник института истории искусств. – М. : Изд-во Академии наук. – Т. 2 : Театр. Музыка. – 1948. – 357 с. – С. 269–285.

669. Финдейзен, Н. Ф. Дневники, 1892–1901 [Текст] : научно-популярная литература / Н. Ф. Финдейзен ; расшифровка рукоп., исслед., коммент., авт. ст. М. Л. Космовская. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 429 с.

670. Финдейзен, Н. Ф. Рубинштейн [Текст] : Очерк его жизни и музыкальной деятельности / Н. Ф. Финдейзен. – М. : Изд-во П. Юргенсона, 1907. – 144 с.

671. Фихтенгольц, М. Оперный эйджизм [Электронный ресурс] / Михаил Фихтенгольц // Сноб. – 11.07.2016. – URL : https://snob.ru/selected/entry/110670 (дата обращения: 11.10.2018).

672. Флиер, А. Я. Избранные работы по теории культуры: Очерки теории исторической динамики культуры. Культурные ландшафты социального пространства [Текст] / А. Я. Флиер ; ред. О. Н. Астафьева [и др.]. – М. : Согласие : Артем, 2014. – 556 с.

673. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов [Текст] : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов и соискателей / А. Я. Флиер. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Согласие, 2010. – 672 с.

674. Флиер, А. Я. Массовая культура и ее социальные функции [Текст] / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – 1998. – № 6. – С. 138–148.

675. Флиер, А. Я. Современная культура как тенденция [Электронный ресурс] / А. Я. Флиер // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2012. – № 1 (январь – февраль). – URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Flier_Contemporary-Culture/ (дата обращения: 06.09.2018).

676. Флоренский, П. А. Имена [Текст] / П. А. Флоренский // Сочинения. – М. : Эксмо, 2006. – С. 433–650.

677. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] : сборник : пер. с англ. и нем. / В. Франкл ; общ. ред. Л. Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

678. Фреге, Г. Логика и логическая семантика [Текст] сборник трудов / Г. Фреге; пер. с нем. Б.В. Бирюкова. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 512 с.

679. Фрейд, З. «Я» и «Оно» [Текст] : труды разных лет : [в 2 книгах] : пер. с нем. / Зигмунд Фрейд ; [сост. А. Григорашвили]. – Тбилиси : Мерани, 1991. Кн. 1. – 1991. – 396, [2] с. Кн. 2. – 1991. – 425, [2] с.

680. Фрейд, З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» [Текст] / З. Фрейд // «Я» и «Оно»: Труды разных лет: в 2 кн. – Тбилиси: Мерани, 1991. – Кн. 1 / [предисл. Б. Р. Нанейшвили, Г. Б. Нанейшвили]. – 1991. – С. 71–138.

681. Фролов, С. В. «Евгений Онегин» Пушкина И Чайковского («Кощунства» или гений композитора?) [Текст] / С. В. Фролов // Пушкин и мировая

культура : материалы шестой Международной конференции (Крым, 27 мая – 1 июня 2002 г.). – СПб., Симферополь, 2003. – С. 172–185.

682. Фромм, Э. Бегство от свободы: Человек для себя [Текст] / Э. Фромм ; пер. с англ. Д. Н. Дудинский. – Мн. : Попурри, 1998. – 672 с.

683. Фуко,М. Это не трубка [Текст] / М. Фуко ; пер. с фр. И. Кулик. – М. : Худож. журн., 1999. – 143 с.

684. Хайдеггер, М. Бытие и время [Текст] / М. Хайдеггер ; пер. В. В. Бибихин. – М. : Ad Marginem, 1997. – 451 с.

685. Хейзинга, Й. Homo ludens: В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга ; ред., авт. послесл. Г. М. Тавризян ; пер. с нидер. В. В. Ошис. – М. : Прогресс, 1992. – 459 с.

686. Хомутов, А Возможны ли варианты?: Размышления о пользе корректив в либретто Пиковой дамы по одноименной повести А. С. Пушкина [Текст] / А. Хомутов // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 3. – С. 42–45.

687. Хомутов, А. «Пиковая Дама» А. С. Пушкина, опера П. И. Чайковского и ее либретто [Текст] / А. Хомутов. – СПб. : Музыка, 1999. – 40 с.

688. Хоружий, С.С. После перерыва. Пути русской философии [Текст] : Учеб. пособие / С.С. Хоружий ; Рус. христиан. гуманит. ин-т. – Санкт-Петербург : Титул, 1994. – 447 с.

689. Хренов, Н. А. Всякое позитивное явление имеет и обратную сторону [Электронный ресурс] / Н. А. Хренов // Культура культуры: Научное рецензируемое периодическое электронное издание. – 2015. – № 1. – URL: http://cult-cult.ru/any-positive-development-has-a-downside/ (дата обращения: 06.09.2018).

690. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс [Текст] / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.

691. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии [Текст] : Культура и империя / Н. А. Хренов. – М. : Согласие : Артем, 2014. – 526, [1] с.

692. Хренов, Н. А. Русский Протей [Текст] / Н. А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2007. – 397, [1] с.

693. Хренов, Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха [Текст] : монография / Н. А. Хренов. – М. : Альфа-М., 2005. – 622, [1] с.

694. Цветаев, С. А. Князь Игорь [Текст] / С. А. Цветаев ; музыка А. П. Бородина. – Л. : Изд-во Лен. гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1940. – 37 с.

695. Цветаев, С. А. Пиковая дама [Текст] : либретто / С. А. Цветаев ; муз. П. И. Чайковского. – Л. : Изд. Ленингр. гос. акад. театра оперы и балета, 1934. – 48 с.

696. Цветаев, С. А. Руслан и Людмила [Текст] / С. А. Цветаев ; Музыка М. И. Глинки . – Л. : Изд-во Лен. гос. акад. театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1940. – 46 с.

697. Цодоков, Е. С. Большой театр – большие проблемы! [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 11 декабря 2011. – URL: http://www.operanews.ru/11121101.html (дата обращения: 10.09.2018).

698. Цодоков, Е. С. Метаморфозы 20 века [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–5.html (дата обращения: 10.10.2018).

699. Цодоков, Е. С. О пользе тождества методов [Текст] / Е. С. Цодоков // Музыкальная жизнь : Музыкальный критико-публицистический иллюстрированный журнал. – 2003. – № 4. – С. 7–9.

700. Цодоков, Е. С. Опера как актуальное и как музейное искусство [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–6.htm (дата обращения: 10.10.2018).

701. Цодоков, Е. С. Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру: Введение [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об

опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54.html (дата обращения: 10.09.2018).

702. Цодоков, Е. С. Первые Германы в воспоминаниях современников [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 31 октября 2016. – URL: http://www.operanews.ru/16103105.html (дата обращения: 10.09.2018).

703. Цодоков, Е. С. По поводу одного интервью Грэма Вика [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 31 октября 2010. – URL : http://www.operanews.ru/history57.html (дата обращения: 10.09.2018).

704. Цодоков, Е. С. Послесловие к «уходящей натуре» [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 06 декабря 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history56.html (дата обращения: 10.09.2018).

705. Цодоков, Е. С. Романтический цветок [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–3.html (дата обращения: 10.09.2018).

706. Цодоков, Е. С. Самое главное [Электронный ресурс] : Аутентизм и анархия в опере / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 10 ноября 2000. – URL: http://www.operanews.ru/history8.html (дата обращения: 10.09.2018).

707. Цодоков, Е. С. Светская литургия [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–1.html (дата обращения: 10.09.2018).

708. Цодоков, Е. С. Сначала музыка, потом слова [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру

(продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–2.html (дата обращения: 10.10.2018).

709. Цодоков, Е. С. Судьба оперы в современном мире: По поводу одного интервью [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 21 марта 2016. – URL: http://www.operanews.ru/16032103.html (дата обращения: 10.09.2018).

710. Цодоков, Е. С. Черняков «назначен» гением! или О некоторых высказываниях Кента Нагано [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 04 сентября 2011. – URL: http://www.operanews.ru/11090406.html (дата обращения: 10.09.2018).

711. Цодоков, Е. С. Что же «посеял» Вагнер? [Электронный ресурс] / Е. С. Цодоков // Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру (продолжение) // OperaNews.Ru : Все об опере в России и за рубежом. – 05 июля 2009. – URL: http://www.operanews.ru/history54–4.html (дата обращения: 10.09.2018).

712. Цодоков, Е. С. Три века «Опера комик» к 300-летию со дня основания театра [Текст] : в 2 ч. / Е. С. Цодоков // Культура и искусство : культурологич. и искусствовед. журн. – 2015. I ч. – № 3. – С. 324–333; II ч. – № 4. – С. 455–465.

713. Цукер, А. Музыка о музыке: (об опере «Моцарт и Сальери») [Текст] / А. Цукер // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 35–45.

714. Цукер, А. Рахманинов в мире массовой музыкальной культуры [Текст] / А. Цукер // Музыкальная академия. – 2013. – № 2. – С. 20–26.

715. Цукер, А. М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике [Текст] / А. М. Цукер. – 2-е изд. – М. : Композитор, 2015. – 279 с.

716. Цукер, А. М. Единый мир музыки: избранные статьи [Текст] / А. М. Цукер ; предисловие Л. Г. Данько. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. – 408 с.

717. Цукер, А. М. И рок, и симфония... [Текст] / А. М. Цукер. – М. : Композитор, 1993. – 304 с.

718. Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1971. – 245 с.

719. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1970–1975. – Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – 1975. – 464 с.

720. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

721. Чайковский [Текст] : новые док-ты и материалы : сб. ст. / ред. Л. А. Миллер, Ф. В. Панченко, Т. З. Сквирская [и др.]. – СПб : Композитор, 2003. – 304, [4] с.

722. Чепинога, А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России [Текст] : дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.01 / А. В. Чепинога. – М., 2017. – 365 с.

723. Чередниченко, Т. В. Музыка в истории культуры [Текст] : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством : в 2 вып. / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1. – 1994. – 218 с.; Вып. 2. – 1994. – 175 с.

724. Чередниченко, Т. В. Типология советской массовой культуры : между «Брежневым» и «Пугачевой» [Текст] / Т. В. Чередниченко. – М. : Культура, 1994. – 256 с.

725. Черная, Е. С. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского [Текст] / Е. С. Черная. – М. : Музыка, 1960. – 99 с.

726. Чернов, А. А. О легкой музыке. О джазе. О хорошем вкусе [Текст] / А. А. Чернов, М. Г. Бялик. – М. ; Л. : Музыка [Ленингр. отд-ние], 1965. – 156 с.

727. Чхаидзе, Л. В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» [Электронный ресурс] / Л. В. Чхаидзе // Пушкин: Исследования и материалы. – М.-Л., 1960. – Т. 3. – С. 455–460. –

URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is3/is3–455.htm (дата обращения: 10.09.2018).

728. Шак, Т. Ф. Гармоническая система в оперной драматургии Н. А. Римского-Корсакова [Текст] : монография / Т. Ф. Шак. – Краснодар : Эоловы струны, 2004. – 122 с.

729. Шапинская, Е. Н. Избранные работы по философии культуры [Текст] : Философия культуры в новом ключе / Е. Н. Шапинская ; ред. О. Н. Астафьева [и др.]. – М. : Согласие : Артем, 2014. – 454, [1] с.

730. Шапинская, Е. Н. Массовая культура: теории и практики [Текст] / Е. Н. Шапинская. – М. : Согласие, 2017. – 384, [1] с.

731. Шапинская, Е. Н. Музыка на все времена: классическое наследие и современная культура [Текст] / Е. Н. Шапинская. – Ярославль : ЯГПУ, 2015. – 426 с.

732. Шапинская, Е. Н. Образ Другого в текстах культуры [Текст] / Шапинская, Е. Н. – М. : URSS : КРАСАНД, 2012. – 214 с.

733. Шапинская, Е. Н. Образы прошлого в культуре постмодернизма: репрезентация или пастиш? [Текст] / Е. Н. Шапинская // История – история культуры – историческая культурология – cultural history. – М., 2013. – С. 159–168.

734. Шапинская, Е. Н. Опера как пространство эскапизма [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Полигнозис. – 2012. – № 1–4(43). – С. 120–133. – URL: http://culturalnet.ru/ main/getfile/2100 (дата обращения: 11.09.2018).

735. Шапинская, Е. Н. Очерки популярной культуры [Текст] / Е. Н. Шапинская. – М. : Академический проект, 2008. – 190, [1] с.

736. Шапинская, Е. Н. Парадокс об опере – 3 [Электронный ресурс] : Опера в эпоху «посткультуры» : трансформация культурной формы или смерть жанра? / Е. Н. Шапинская , Е. С. Цодоков // Культура культуры. – 2016. – № 2. – URL: http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/#search_mark_Опера в эпоху «посткультуры» (дата обращения: 11.08.2018).

737. Шапинская, Е. Н. Проблема кризиса идентичности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П. И. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. – 2014. – № 2. – с. 159−168. – URL: http://cult-cult.ru/problem-of-identity-crisis-in-modern-art (дата обращения: 11.09.2018).

738. Шапинская, Е. Н. Роль культурного наследия в образовании и воспитании российской молодежи [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Культура и образование. – 2016. – № 4(23). – С. 53-61. – URL: http://cyberleninka.ru/article/v/rol-kulturnogo-naslediya-v-obrazovanii-i-vospitanii-rossiyskoy-molodyozhi (дата обращения: 11.10.2018).

739. Шапинская, Е. Н. Фигуры власти в русском искусстве: игры с историей на российской оперной сцене [Текст] / Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 218–223.

740. Шапинская, Е. Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия [Текст] / Е. Н. Шапинская. – М. : Согласие, 2017. – 522, [1] с.

741. Шевченко, О.В. «А если тайны нет ... ?»: музыкально-художественные мистификации в «Пиковой даме» П.И. Чайковского [Электронный ресурс] / О.В. Шевченко // Известия ВГПУ : Искусствознание. – 2008. – № 3 (27). – С. 128-131. – URL: https:// https://cyberleninka.ru/article/n/a-esli-tayny-net-muzykalno-hudozhestvennye-mistifikatsii-v-pikovoy-dame-p-i-chaykovskogo (дата обращения: 19.08.2018).

742. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг ; пер. с нем. П. С. Попов ; ред. М. Ф. Овсянников. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.

743. Шестаков, В. П. Мифология XX века: критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» [Текст] / В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1988. – 224 с.

744. Шестаков, Г. Ю. Музыка в буржуазной «массовой культуре» [Текст] : критич. очерки / Г. Ю. Шестаков. – М. : Музыка, 1986. – 126 с.

745. Шибутани, Т. Социальная психология [Текст] / Т. Шибутани ; пер. с англ. В. Б. Ольшанский. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 544 с.

746. Шиллер, Ф. Собрание сочинений [Текст] : в 7 т. : пер. с нем. / Ф. Шиллер. – М. : Худож. лит. Т. 6 : Статьи по эстетике. – 1957. – 721 с.

747. Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского [Текст] / Р. К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 285 с.

748. Шкловский, В.Б. Заметки о прозе Пушкина [Электронный ресурс] / В.Б. Шкловский. – М. : Изд-во «Проспект», 1937. – 142 с. – URL: https://books.google.ru/books/about/Заметки_о_прозе_Пушки.html?id=hQYfuQEACAAJ&redir_esc=y (дата обращения: 19.08.2018)

749. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика [Текст] : в 2 т. / Ф. Шлегель [вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова]. – М. : Искусство, 1983. Т. 2. – 1983. – 447 с.

750. Шлейермахер, Ф. Герменевтика [Электронный ресурс] / Ф. Шлейермахер. — Пер. с нем. – СПб. : «Европейский дом», 2004. – 242 с. – URL: http://hermeneutik.kemsu.ru/Content/documents/Шлейермахер герменевтика.pdf (дата обращения: 08.010.2018).

751. Шольп, А. Е. «Евгений Онегин» Чайковского [Текст] : очерки / А. Е. Шольп ; ред. Е. В. Гуляева ; авт. предисл. А. Е. Шольп. – Л. : Музыка, 1982. – 168 с.

752. Шопенгауэр, А. Афоризмы житейской мудрости [Текст] / А. Шопенгауэр ; [пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда]. – СПб. : Азбука, 2011. – 250, [2] с.

753. Шпенглер, О. Закат Европы [Электронный ресурс] : очерки морфологии мировой истории / Освальд Шпенглер; пер. И.И. Маханьков. – М. : Айрис-Пресс, 2003. Т. 1 : Образ и действительность. – 2003. – 522 [1] с. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/index.php (дата обращения: 09.09.2018).

754. Шумская, Н. А. «Садко» Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / Н. А. Шумская. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.

755. Шюц, А. Структура повседневного мышления [Текст] / А. Шюц // Социологические исследования. – 1988. – № 2. – С. 23–34.

756. Эйдельман, Н. Я. В пушкинском зеркале [Электронный ресурс] / Н. Я. Эйдельман : Знание – сила. – 1986. – № 6 // Н. Я. Эйдельман об А. С. Пушкине. – URL: http://libelli.ru/xix/o_pushki/eidelman.htm (дата обращения: 10.09.2018).

757. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию [Текст] / У. Эко ; пер. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. – СПб. : Петрополис, 1998. – 432 с.

758. Эриксон, Э.Г. Детство и общество [Текст] : переводное издание / Э.Г. Эриксон ; [Пер. с англ. и науч. ред. Алексеев А.А.]. – 2-е изд. перераб. и доп. – СПб. : Речь, 2000. – 415 с.

759. Эткинд, А. Новый историзм, русская версия [Электронный ресурс] / А. Эткинд // НЛО. – 2001. – № 47. – URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/edkin.html (дата обращения: 10.10.2018).

760. Эткинд, Е.Г. Психопоэтика [Текст] : «внутренний человек» и внешняя речь : статьи и исследования о литературе XIX – XX века / Е.Г. Эткинд. – СПб. : Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.

761. Юм, Д. Сочинения : в 2 т. [Текст] / Д. Юм. – 2-е доп. и испр. изд. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – 1996. – 733, [2] с.

762. Юнг, К. Г. Проблемы души нашего времени [Текст] / К. Г. Юнг ; пер. с нем. А. М. Боковикова ; предисл. А. В. Брушлинского. – М. : Изд. гр. «Прогресс» : Универс, 1996. – 329, [2] с.

763. Яковлев, В. В. «Борис Годунов» в театре: очерки сцен. ист. оперы [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 235–300.

764. Яковлев, В. В. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и реформа К. С. Станиславского: несколько наблюдений [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 405–419.

765. Яковлев, В. В. Модест Ильич Чайковский (1850–1916) [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 214–220.

766. Яковлев, В. В. Очерки истории Большого театра [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 300–370.

767. Яковлев, В. В. П. И. Чайковский и Н. Г. Рубинштейн: Композитор и пианист [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 174–178.

768. Яковлев, В. В. Проблемы оперного спектакля и Оперная студия-театр имени К. С. Станиславского [Текст] / В. В. Яковлев // Избранные труды о музыке. – М., 1983. – Т. 3. – С. 419–437.

769. Яковлев, В. В. Пушкин и музыка [Текст] / В. В. Яковлев. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1949. – 182 с.

770. Ярустовский Б. М. Некоторые проблемы советского музыкального театра [Текст] / Б. М. Ярустовский. – М. : Советский композитор, 1957. – 85, [1] с.

771. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского [Текст] / Б. М. Ярустовский. – М.-Л. : Музгиз, 1947. – 242 с.

772. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века [Текст] : в 2 кн. / Б. М. Ярустовский. – М. : Музыка, 1971–1978. – Кн. 1. – 1971. – 354 с.; Кн. 2. – 1978. – 260 с.

773. Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики: Работа русских композиторов-классиков над оперой [Текст] / Б. М. Ярустовский. – М. : Государственное Музыкальное Издательство, 1953. – 403 с.

774. Adorno, Th.W. Einleitung im die Musiksoziologie [Текст] : Zwolf theoretische Vorlesungen / Theodor W. Adorno ; 2 Auflage. – Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1975. – 269 s.

775. Albright, D. Modernism and Music [Текст] : An Anthology of Sources / Daniel Albright. – Chicago : University of Chicago Press, 2004. – 440 p.

776. Barthes, R. Image Music Text [Электронный ресурс] / Roland Barthes ; Essays selected and translated by Stephen Heath. – London: Fontana Press, 1977. – 220 p. – URL : https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-image-music-text.pdf. (Дата обращения – 19.10.2018).

777. Berger, P.L. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge / Peter L. Berger, Thomas Luckmann. – New York : Doubleday, 1966. – Reprinted in Penguin Books, 1991. – 249 p.

778. Chaney, D. Cultural Change and Everyday Life [Текст] / David Chaney. – Basingstoke (Hants.) ; New York : Palgrave, 2002. – 224 p.

779. Deleuze, G., Guattari, F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia [Электронный ресурс] / Gilles Deleuze, Felix Guattari; Preface by Michel Foucault. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. – URL: https://libcom.org/files/Anti-Oedipus.pdf. (Дата обращения – 29.10.2018).

780. Derrida, J. De la grammatologie [Электронный ресурс] / Jacques Derrida. – Paris: LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1967. – 450 p. – URL: https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/de_la_grammatologie.pdf. (Дата обращения – 11.08.2018).

781. Derrida, J. Psyche. Inventions de l’autre [Текст] / Jacques Derrida. – Paris : Galilee, 1997. – 656 p.

782. Fiske, J. Understanding Popular Culture [Текст] / John Fiske. – Boston : Unwin Hyman, 1989. – 206 p.

783. Greenberg C. Art and Culture [Текст] : Critical Essays / Clement Greenberg, Janice Horne. – Boston: Beacon Press, 1984. – 278 p.

784. Hall, S. 'Encoding/decoding' [Электронный ресурс] : In Centre for Contemporary Cultural Studies / Stuart Hall // Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. – London : Hutchinson, pp. 128-138. - URL: https://lepo.it.da.ut.ee/~cect/teoreetilised%20seminarid_2010/

kultuurikommunikatsiooni_uurimisr%C3%BChma_seminar/Hall,%20S.doc (дата обращения: 05.08.2018).

785. Horkheimer, M. Dialectic of Enlightenment [Электронный ресурс] : philosophical fragments / Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. – Stanford, California : Stanford University Press, 2002. – 282 p. – URL: https://www.contrib.andrew.cmu.edu/~randall/Readings%20W2/Horkheimer_Max_Adorno_Theodor_W_Dialectic_of_Enlightenment_Philosophical_Fragments.pdf (дата обращения: 15.09.2018)

786. Jean Baudrillard [Электронный ресурс] / Principal Editor: Edward N. Zalta // Stanford Encyclopedia of Philosophy. – First published Fri Apr 22, 2005. – URL: https://plato.stanford.edu/entries/baudrillard/ (Дата обращения – 08.09.2018).

787. Jencks, C. The Language of Postmodern Architecture [Текст] / Charles A Jencks; Edition: 6th revised. – New York: Rizzoli, 1991. – 204 p.

788. MacDonald, D. A Theory of Mass Culture [Электронный ресурс] / Dwight MacDonald // Diogenes. 1953. – Vol. 3. – Pp. 1-17. – URL: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_-_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf (дата обращения: 15.010.2018)

789. Mass culture [Текст] : The Popular Arts in America / Ed. by B. Rosenberg and D.M. White. – Glencoe : Ill. Free Press, 1957. - 588 p.

790. Morawski, S. The Troubles With Postmodernism [Электронный ресурс] / Stefan Morawski. – Taylor & Francis e-Library, 2003. – 155 p. – URL: https://monoskop.org/images/8/8c/Morawski_Stefan_The_Troubles_with_Postmodernism.pdf. (Дата обращения – 08.09.2018).

791. Ortega y Gasset, J. The Revolt of the Masses [Электронный ресурс] / José Ortega y Gasset. – URL: http://pinkmonkey.com/dl/library1/revolt.pdf. (Дата обращения – 08.08.2018).

792. Rea, N. The Return of the Gesamtkunstwerk? Why Contemporary Artists Are Flocking to the Opera House [Электронный ресурс] / Naomi Rea // Artnet’News.

– August 23, 2017. – URL: https://news.artnet.com/art-world/opera-contemporary-art-1047605. (Дата обращения – 07.08.2018).

793. Riesman, D. The Lonely Crowd [Электронный ресурс] : A study of the changing American character / David Riesman with Nathan Glazer and Reuel Denney. - New Haven & London : Yale University Press, 1969. – 315 p. – URL: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2016/SOC757/um/61816962/Riesman_Lonely-Crowd.pdf (дата обращения: 15.09.2018).

794. Ross, A. Listen To This / Alex Ross // The New Yorker. – February 16. – 2004. – URL: http://www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216fa_ fact4 (дата обращения: 05.10.2018).

795. Tenbruck, F. Repräsentativ Kultur / F. Tenbruck // Perspektiven der Kultursoziologie: gesammelte Aufsätze / F. Tenbruck. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. – P. 99–124.