

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический  
университет им. К.Д. Ушинского»  
Научно-образовательный центр  
«Культуроцентричность научно-образовательной деятельности»

**Д. Ю. Густякова**

**Отечественный и мировой опыт репрезентации  
оперной классики в массовой культуре**

*Учебно-методическое пособие*

Ярославль  
2013

УДК 008.001.14  
ББК 71.0; 85.0  
Г 96

Печатается по решению  
редакционно-издательского совета  
ЯГПУ им. К.Д. Ушинского

*Работа выполнена по гранту Президента Российской Федерации МК-4133.2013.6*

Рецензент:

**Е. Н. Шапинская**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Российского института культурологии

**Густякова, Д. Ю.**

Г 96

**Отечественный и мировой опыт репрезентации оперной классики в массовой культуре : учебно-методическое пособие.** – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – 100 с.  
ISBN 978-5-87555-928-0

Учебно-методическое пособие носит авторский характер, актуализируя изыскания исследователя в сфере репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры. Концепция издания отражает авторский подход к преподаванию культурологической проблематики. Логика изучения материала основывается на интегративных (эстетических, культурологических, искусствоведческих) представлениях об основаниях и принципах репрезентации русской оперной классики в массовой культуре в контексте отечественного и мирового опыта, что эстетически детерминировано процессами, происходящими как в искусстве в целом, так и в музыкальном театре как его репрезентативной нише.

Настоящее пособие предназначено для организации и проведения занятий со студентами по учебной дисциплине «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры». Материалы издания будут полезны в процессе преподавания дисциплин культурологического цикла в вузах, гимназиях, школах, а также могут быть адресованы аспирантам-гуманитариям.

УДК 008.001.14  
ББК 71.0; 85.0

**ISBN 978-5-87555-928-0**

© Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2013  
© Д.Ю. Густякова, 2013

## Содержание

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Отечественный опыт репрезентации русской оперной классики в массовой культуре</b> .....	11
1.1. Спекулятивный дискурс классической оперы через актуализацию признаков массовой культуры («Пиковая дама» П. Чайковского – А. Галибина).....	11
1.2. Анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского – Д. Чернякова).....	20
1.3. Дихотомия «интерпретатор – автор» в горизонте русской классической оперы («Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова – К. Серебренникова).....	30
1.4. Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности («Руслан и Людмила» М. Глинки – Д. Чернякова).....	39
<b>Глава 2. Мировой опыт репрезентации русской оперной классики в массовой культуре</b> .....	47
2.1. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского – Р. Карсена).....	47
2.2. Игра с оперной классикой («Игрок» С. Прокофьева в постановке Д. Чернякова).....	58
2.3. Трансформация художественных образов классической оперы как результат интерпретационной деятельности («Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича в отечественном кино – М. Шапиро – и в мировом театре – М. Кушей).....	63
<b>Глава 3. Методическая разработка учебной дисциплины «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры»</b> .....	72
3.1. Пояснительная записка.....	72
3.2. Содержание учебной дисциплины.....	77
Библиографический список.....	95

## Введение

В культурологическом, искусствоведческом, эстетическом направлениях современного российского гуманитарного знания все большее значение приобретают проблемы, связанные с закономерностями функционирования массового сознания, с процессами «омассовления» личности, а также с выявлением оснований и принципов существования массовой культуры.

Одним из маркирующих признаков современной массовой культуры становится тенденция интерпретации классических художественных образцов. При этом имеется в виду не традиционный смысл данного понятия, а интерпретация, понимаемая многими представителями данной сферы как утилитарная акция, близкая «присвоению» и эксплуатации. В этой связи действенным подходом к решению названного вопроса является выявление классического дискурса массовой культуры. Здесь устанавливаются два возможных пути решения проблемы взаимодействия классики и массовой культуры. Первый путь предполагает исследование актов экспроприации у классических произведений искусства узнаваемых элементов, деталей, фрагментов и присвоения их на интертекстуальном уровне. В этом случае массовая культура выступает как квазисубъект, и тогда речь может идти о *репрезентации классики массовой культурой*. Второй путь связан с функционированием целостного классического произведения искусства по законам массовой культуры, таким образом, подразумевается *репрезентация классики в массовой культуре*. Представляется, что именно в таком ракурсе можно наиболее явно увидеть сложную и парадоксальную судьбу классики в современной социокультурной ситуации.

Специальный акцент, который в учебно-методическом пособии делается на отечественной музыкальной культуре, а именно русской оперной классике (включая советскую), эстетически детерминирован процессами, происходящими как в искусстве в целом, так и в музыкальном театре как его репрезентативной нише. Массовая культура активно «включает» отечественную музыкальную классику в свое пространство в качестве (1) объекта интерпретации, (2) аутентичного текста и (3) источника

цитат (интертекстуального элемента), а также в виде экономически востребованного «экспортного продукта» [24].

Особенность оперного театра в том, что массовым сознанием он все еще воспринимается как консервативное явление, принадлежащее сфере элитарной культуры. Однако современные постановочные тенденции затронули и оперный жанр. В частности, и в отечественном, и в мировом опыте сценической репрезентации русской оперной классики отчетливо прослеживаются признаки и принципы функционирования массовой культуры. При этом приходится констатировать не только значительные искажения общеэстетических, стилистических и драматургических особенностей конкретных опер, но и серьезные изменения в социокультурной ситуации их репрезентации.

Также немаловажно, что современное культурное поле взаимодействия классического искусства и массовой культуры формируется при значительном влиянии средств массовой коммуникации. 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 негативно, ибо эту классику обедняет, придавая ей усредненное качество, что связано с единственным ракурсом перевода 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 уже не просто современного слушателя и зрителя, но потребителя.

Проблема отечественного и мирового опыта репрезентации русской оперной классики в массовой культуре в полной мере еще не поставлена, не отрефлектирована и, тем более, не является предметом освоения студентов-культурологов. Чаще всего в учебном процессе внимание обращается на проблему массовой культуры как самостоятельного и важного социокультурного пласта, детерминированного действием массового сознания, а изучение взаимодействия классического искусства и

массовой культуры осуществляется на примере литературного, кинематографического материала или популярной музыки. Но в отношении классики вообще, и оперной классики в частности, проблема массовой культуры мало разработана, поэтому существенным является вопрос о тезаурусе, особенно учитывая синтетический характер объекта изучения: музыкальное искусство, театральное искусство, процедура интерпретации.

Принимая во внимание обозначенную ситуацию, представляется нужным ввести в тезаурус учебной дисциплины два понятия. Первое понятие эстетическое – *интерпретация* – традиционно используется для характеристики взаимодействия оперного (музыкального) материала, с одной стороны, и театрального (режиссерского, дирижерского, певческого) творчества, с другой стороны. Под интерпретацией в традиционном смысле понимают процедуры истолкования и объяснения, то есть совокупность значений (смыслов), придаваемых каким-либо элементам определенной теории. Данное понятие в первую очередь актуализировано в естественно-научных и технических дисциплинах и только потом экстраполировано в сферу гуманитарного знания (В. Асмус, М. Бахтин, В. Белинский, В. Библиер, Г. Гадамер, П. Гайденко, Г. Гегель, Д. Дидро, В. Дильтей, И. Кант, Ф. Шеллинг, Д. Юм).

Однако для массовой культуры характерен не просто герменевтический опыт интерпретации как «вчитывания» и проникновения в смысл, но еще и забота о субъекте восприятия. В связи с этим, в тезаурус учебной дисциплины 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, Э. Гуссерль, Т. Лукман, Ф. Тенбрук, М. Хайдеггер, А. Шюц). Так, например, Ф. Тенбрук, характеризуя репрезентативную культуру, подчеркнул, что она охватывает «все верования, представления, мировоззрения, идеи и идеологии, которые воздействуют на социальное поведение, поскольку они либо активно разделяются людьми, либо пользуются пассивным признанием» [30, с. 67].

Сам факт воздействия на социальное поведение, который вообще существует для массовой культуры, требует того, чтобы в тезаурус дисциплины, посвященной изучению взаимодействия классики и массовой культуры, ввести понятие репрезентации. В учебно-методическом пособии под репрезентацией будет подразумеваться потребность музыкального искусства обратиться к широкой аудитории и стремление воздействовать на эту широкую аудиторию в том же модусе, в каком это воздействие осуществляют другие явления искусства, уже нашедшие свое место в этой сфере. Таким образом, центральным понятием данного пособия является не традиционное представление об интерпретации, которое, естественно, будет имплицитно присутствовать в рамках учебной дисциплины, а инновационное для характеристики музыкальной классики понятие *репрезентации русской классики в пространстве массовой культуры*.

Обращение в учебно-методическом пособии к массовой культуре в контексте отечественного и мирового опыта репрезентации русской оперной классики обусловлено, во-первых, потенциалом данного материала, позволяющего студентам-культурологам научиться анализировать современный художественный процесс с объективно-научных позиций, и, во-вторых, актуальной культурно-исторической ситуацией. Специфика последней связана с тем фактом, что западный оперный театр, взяв за основу, в частности, режиссерский опыт В. Э. Мейерхольда, имел возможность свободно экспериментировать с классикой на протяжении всего XX века, теперь же, когда данные тенденции несколько ослабли, тяготеет если не к традиционным, то близким к композиторской концепции постановкам опер. Вместе с тем, обращаясь к опыту западного театра в сфере сценической интерпретации русской классики, приходится констатировать очевидное присутствие в этом опыте дискурса массовой культуры (как минимум на уровне воплощения в оперном спектакле западных стереотипов восприятия русской культуры): «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в сценических интерпретациях Р. Карсена (Метрополитен-опера, Нью-Йорк), С. Херхайма (Нидерландская опера), А. Жагарса (Латвийская национальная опера), А. Бреат (Зальцбургский фестиваль); «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича в постановке М. Кушея (Нидер-

ландская опера); «Игрок» С. Прокофьева в постановке Д. Чернякова (Штаатсопер, Берлин).

Российскому оперному театру авангардный режиссерский опыт трактовки классики стал доступен лишь в конце XX века, в настоящее же время можно констатировать рост тенденций нетрадиционного постановочного подхода (например, прием актуализации времени действия). Заметим, что в советском драматическом театре опыты экспериментальных постановок классической драмы были более распространены, однако их возможный масскультовый дискурс не подвергался философско-научной (эстетической, культурологической, искусствоведческой) рефлексии. Также немаловажно, особенно принимая во внимание как более ранние, так и последние премьеры Большого театра, что в сферу интереса современной российской режиссуры все чаще попадает отечественная оперная классика: «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в постановке Д. Чернякова, «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова в постановке К. Серебренникова, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки в постановке Д. Чернякова. Подобного рода постановки отчетливо вписываются в дискурс массовой культуры, причем как на уровне эстетических особенностей интерпретации и репрезентации, так и на уровне серьезного общественного резонанса, который они получают: длительные обсуждения в прессе, теле- и радиоэфирах, «блогосфере».

Современный человек, включенный в пространство массовой культуры, находит в ее артефактах основу для компромисса как замены конфликту (психологическому и социальному). Восприятие публики детерминировано простотой, доступностью, узнаваемостью, эффективностью и развлекательностью массового художественного продукта. Современный создатель стремится к востребованности и коммерческому успеху и рассчитывает на «всеядность» публики, а потому уверенно обращается к классическому искусству, редуцируя сложный многогранный художественный образ к общедоступному элементарному шаблону. Выявление в учебном процессе закономерностей и механизма деятельности современной творческой личности в пространстве классики, но в логике массовой культуры должно способствовать решению актуальной образовательной задачи –

формированию у студентов-культурологов объективно-научного представления о современном художественном процессе как о целостном системном феномене и предотвращению «омассовления» личности будущего педагога-культуролога.

Проблемное поле, освещаемое в настоящем учебно-методическом пособии, связано с недостаточной рефлексией студентов-культурологов над современным художественным процессом и отсутствием прецедентов изучения ими художественно-эстетических и культурно-типологических аспектов репрезентации русской оперной классики в массовой культуре. Данное проблемное поле предполагает непосредственный и широкий спектр вопросов для изучения.

1) Обоснование содержательных характеристик и интеграции таких понятий, как «художественная культура», «массовая культура», «русская классика», «искусство», «музыка», «театр», «опера», «элитарный жанр», «автор», «композитор», «дирижер», «авторская концепция», «творчество», «интерпретация», «репрезентация» «режиссура», «сценография», «стиль», «эkleктика».

2) Экстраполяция признаков массовой культуры в сферу изучения эстетических особенностей репрезентации русской оперной классики в пространстве массовой культуры: «суррогатность» и 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.

3) Выявление принципов функционирования массовой культуры – простота, доступность, удобство восприятия, необременительность и привычность – в связи с современным опытом репрезентации русской оперной классики в «режиссерском» театре.

Решение обозначенных вопросов предполагает актуализацию в учебном процессе эмпирического опыта, во-первых, феноменологически сориентированного на уникальность российской проблематики, во-вторых, компаративно освещающего за-

падную ситуацию, в-третьих, структурно-функционально выявляющего очевидную парадоксальность существования элитарного жанра в логике массовой культуры. Названные аспекты проблемы позволяют предложить инновационный – междисциплинарный, а не традиционный узкоспециальный – подход к решению вопроса об эстетических закономерностях, принципах и тенденциях репрезентации русской оперной классики в массовой культуре.

# ГЛАВА 1

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

### 1.1. Спекулятивный дискурс классической оперы через актуализацию признаков массовой культуры («Пиковая дама» П. Чайковского – А. Галибина)

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 важнейшее условие функционирования и воспроизводства массовой культуры.

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 [24]. В этой связи логично, что оперный театр не остался в стороне от современных тенденций и периодически представляет вниманию аудитории классические русские оперы, в режиссерских трактовках которых явно прослеживаются признаки и принципы функционирования массовой культуры.

Собственно говоря, оперная постановка, ставшая предметом анализа, изначально осуществлялась как экспортный (фестивальный) «продукт». Премьера оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в сценической версии режиссера А. Галибина под управлением дирижера В. Гергиева сначала состоялась на оперном фестивале в Баден-Бадене (Германия, 1998 г.). И лишь затем, в 1999 году, спектакль впервые был представлен в петербургском Мариинском театре, в репертуаре которого он и теперь соседствует с традиционной постановкой Ю. Темирканова (1984 г.).

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, порождается «снижение» уровня классического произведения.

В современной культурологии существует тезис о стремлении массовой культуры к эксплуатации образцов, трафаретов, штампов, клише, растиражированных, а потому узнаваемых и доступных восприятию многих [24]. В «Пиковой даме» А. Галибина, на первый взгляд, видна попытка избежать тяжеловесной оперной сценографии. Художник-постановщик А. Орлов убрал привычные для оформления первой картины этой оперы решетки 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 бесхитроно служит балконной шторой, в других может интерпретироваться как граница между сферами обыденного и inferнального. Однако такой прием, скорее, наводит на мысль, что в постановке лишь 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.

вески, 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 г.), «Мольер» С. Юрского – Э. Кочергина (БДТ, 1973 г.). В пятой картине – Герман (написание имени в соответствии с либретто оперы) 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 [23], 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 (1972 г.) 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 [23]. В «Маскараде» М. Лермонтова в постановке А. Васильева (1992 г.) по сцене Комеди Франсэз (Париж) разъезжал в инвалидном кресле Арбенин, но там данный прием можно интерпретировать лишь как

«коклетничанье» 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 масскультовый дискурс данного спектакля.

Особенностями театрального решения исследуемой постановки являются иллюстративность визуального ряда, а также стремление сделать спектакль просто «красивым», ярким, динамичным, наполненным цветовыми и световыми контрастами, то есть привлекательным, неустомительным 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 inferнальным (игра с жизнью, игра с судьбой), в режиссерском решении, как и в авторском (композиторском) тексте, присутствует изначально, но применительно к детскому времяпрепровождению. Однако в постановке не проведена четкая граница между «игрой» и «игрушечностью»: изящной фарфоровой статуэткой передвигается по сцене фантом «*Vénus moscovite*», костюмы гуляющих (художник И. Чередникова), особенно утрированные в своих пропорциях женские головные уборы вызывают ассоциации с кукольными нарядами, 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, упрощая и «снижая» 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, приближительная 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 наваяно, скорее всего, стилистикой оформления А. Головиным спектакля «Маскарад» по Ю. Лермонтову в постановке В. Мейерхольда (1917 г.). 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 страстях и роковой вине, лежащей на человеке. Во втором решении – карты в масках – присутствует намек на символистскую традицию, однако если символистские приемы (типа трех масок в белых плащах) пытаться внедрить в текст П. Чайковского, то смотреться это будет, по меньшей мере, неорганично, так как в опере «Пиковая дама» нет той степени обобщенности и условности, которая необходима символизму. В данном решении также можно увидеть очень прямолинейный, как в детской игре, подтекст: карта – это 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: вставные эпизоды исполнены изобретательно и раскрашены яркими цветами детских фломастеров (например, контраст открытого бирюзового цвета с золотистой охрой в оформлении пасторали «Искренность пастушки»). А 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 вписывающееся в создаваемую режиссером атмосферу гротеска. Вероятно, здесь логичнее смотрелась бы мизансцена, подобная «Старой кокетке» Б. Строщи, 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 яркого деятеля массовой культуры журналиста Л. Кинга.

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 амазон-

ки, 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), но 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 амплу 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 романтической 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, проживший 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, и 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 неуместны, но зачем так «хлопотать лицом», выбиваясь из общего настроения спектакля.

Отличительная черта рассматриваемой постановки – несоответствие бытового актерского существования вокалистов тяготению режиссера к символистской стилистике. Жесты и манеры Томского во время исполнения баллады просты и повседневны, да и фактура актера не способствует созданию атмосферы inferнальности 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, 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 как перевод классики в русло прагматизма, следовательно, «снижение», «упрощение» первоначального замысла, так и небрежность, раздробленность, непоследовательность, прямолинейность интерпретации классического образца в продукте масскульта. Указанные качества обнаруживаются 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 обнаруживается 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 вопрос, зачем приходит Герман к Лизе – ради игры и тайны или ради любви и самой Лизы, и в соответствии с ответом на него 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, микс, 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 этот спектакль, не загружая его

эkleктичностью и несоразмерностью стилистических решений – бытовых, романтических, символистских.

Таким образом, в исследуемой постановке выявляются следующие признаки массовой культуры: преобладание репродуктивного начала над творчеством; актуализация в игре актеров характерных особенностей поведения «человека массы»; внешняя зрелищность и формальная иллюстративность сценографии и режиссуры, их порой наивная прямолинейность, подменяющая мысль «картинкой», а смысл – банальностью; отсутствие целостности и последовательности режиссерского решения. Кроме того, в спектакле недвусмысленно реализуются принципы функционирования массовой культуры: простота, доступность, привычность, необременительность и удобство для 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.

## **1.2. Анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского – Д. Чернякова)**

В настоящее время в сфере художественного творчества интенсифицируется процесс проникновения элементов массовой культуры в текст классических произведений искусства. Подобная тенденция отчетливо проявляется как в театральном искусстве в целом [26], так и в консервативном и элитарном музыкально-театральном жанре оперы в частности.

Признаки массовой культуры в целостном оперном тексте становятся очевидными при изучении практики интерпретации классических опер на театральной сцене. Наблюдаются серьезные изменения, связанные с функционированием, социальной репрезентацией жанра, а также с модификацией стилистических и драматургических особенностей конкретных опер. Выше отмечалось, что современная постановочная практика предполагает значительное изменение авторской идеи. Зачастую

радикальные режиссерские интерпретации приводят не только к стилистической, но и к жанровой трансформации классической оперы, которая в этом случае преобразуется в музыкально-драматическое произведение, существенно отличающееся от первоначального композиторского замысла.

Часто подобные спектакли сопровождается скандал, который «идеально» вписывается в контекст массовой культуры, по сути, выполняя рекламную функцию. Именно такое событие произошло в 2006 году на премьере оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова, когда, не дождав-шись антракта и хлопнув дверью, зрительный зал Большого театра покинула оперная певица Г. Вишневецкая, позднее в письме генеральному директору Большого театра А. Иксанову назвав происходящее на сцене «бесстыдством» [16]. Опера «Евгений Онегин» в интерпретации Д. Чернякова, в настоящее время пользующаяся немалым успехом у европейской публики, до сих пор несет отпечаток скандальности, а слова Г. Вишневецкой цитируются практически во всех публикациях, посвященных этой постановке. В одном из последних по времени 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?!”» [47]. Тем самым Д. Черняков, по сути, подчеркнул свое желание, в полном соответствии с принципами существования массовой культуры, привлечь 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 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» [1, с. 521]. Помимо этого, кадр со столом и стульями – это, с одной стороны, аллюзия на фильм Л. Бюньюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.) с его постоянно обедающими благополучными представителями высшего общества и, с другой стороны, отсылка к комедии А. Грибоедова «Горе уму» в постановке В. Мейерхольда (1928 г.), 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.

В целом, 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 соотносимо – это окна усадьбы дворцового типа. Но по А. Пушкину (и П. Чайковскому) Дмитрий Ларин не был богат, и дом его скромн 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 этот английский шкафчик, напоминая Чиппендейл, вдруг здесь окажется.

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 диссонансе 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, упоминавшихся 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, имея в виду любое смещение во времени.

Исследуя особенности режиссерской интерпретации авторского (композиторского) замысла, приходится констатировать существенные изменения трактовки образов главных героев. Хотя сам режиссер во многих интервью утверждает, что стремился быть созвучным П. Чайковскому, вряд ли этому соответствует тот маскультовский контекст, который присутствует в режиссерском прочтении персонажей Пушкина – Чайковского. В первую очередь, это касается главной героини: Д. Черняков выводит на сцену не просто скромную (провинциальную), но аутичную Татьяну. Аутизм – модный и широко эксплуатируемый в массовой культуре последних десятилетий XX века диагноз. Здесь в первую очередь возникают ассоциации с главным

героем фильма «Человек дождя» (режиссер Б. Левинсон, 1988 г.) в исполнении Д. Хоффмана: та же интроверсия, нежелание 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 чуждые остальным героям интонации были задуманы самим П. Чайковским. Но режиссер, оттолкнувшись от авторского текста, идет дальше, последовательно воплощая представление о безумной Татьяне. И в этой 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 Лен-

ского, 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 суэта домохозяев, 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, это он «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, в первую очередь посредством западного кинематографа: помимо вышеупомянутых фильмов Л. Бюнюэля и Б. Левинсона, в постановке присутствуют реминисценции, отсылающие к британской экранизации режиссером М. Файнс (1999 г.) 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.

Автором данного пособия 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» [47]. (Попутно от-

метим, что восприятие творцом «эмоций» как аргіогі «прописанной» системы – явственный и характернейший 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. Музыка 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 «Девушки-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 – толстую 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 постановке Д. Черняковым оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» проявляется: 1) в наполнении всех уровней визуального пласта постановки эклектичным соче-

танием узнаваемых культурных формул и моделей; 2) в низведении музыкальной составляющей оперы до уровня трека; 3) в прямой эксплуатации приемов массовой культуры; 4) в стремлении создать коммерческий продукт, привлекательный для максимально широкой целевой аудитории.

### **1.3. Дихотомия «интерпретатор – автор» в горизонте русской классической оперы («Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова – К. Серебренникова)**

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» [13, 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 анализ русской классической оперы «Золотой петушок» в контексте творческой деятельности композитора-создателя Н. А. Римского-Корсакова и режиссера-интерпретатора К. С. Седебренникова (Большой театр, 2011 г.). Методология анализа творческой деятельности композитора и режиссера в контексте русской классической оперы предполагает, во-первых, обозначить историко-культурную и социокультурную ситуацию создания и интерпретации произведения; во-вторых, обратить внимание на вопросы, связанные с его жанровой спецификой и композиционно-драматургическим строением; в-третьих, отметить музыкальные особенности оперного текста и дать характеристику его образно-символической и стилистической сфере.

Принято считать, что ситуация создания Н. А. Римским-Корсаковым оперы «Золотой петушок» политически детерминирована. Композитор, действительно, 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 [3]. 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. А. 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» [42].

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 за-

дачу: «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. Вместе с тем, 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» [40], связан с инфернальными персонажами, представителями зловещей волшебной силы: Звездочетом, Шемаханской 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 автора 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» [40]. 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 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. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке. По словам Б. Асафьева «В этой звуко сказке 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» [3, с. 199]. Композитор симфонизирует оперу, насыщает музыкальную ткань сквозными интонационно-тематическими комплексами, широко используя лейтмотивы, лейтгармонии, лейттемы. 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, кадрили 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 Шемаханской 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. А. 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 Гофмана – Чайковского, Фокусник Стравинского – 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 («скоморошины», «старины», песни, сказки, побасенки, 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.

Сценическую историю оперы «Золотой петушок» в 2011 году продолжил К. С. 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. Бергманом в «Геликон-опере» (1999 г.). Дирижер анализируемой постановки – В. С. 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» [54].

В исследуемой постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова интерпретаторы уходят от полижанровой и полистилистической структуры авторского текста. Режиссер насыщает спектакль явно читаемыми приметами советского времени и современности. Сказочная условность и полисемантическая 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 функционируют 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, Шемаханская 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 Шемаханской царицы, которая происходит вблизи убитых детей [34]. К. Серебrenников, 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 упроще-

ние, 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. В целом, 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.

Музыка в 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. Дирижер декларировал новое прочтение партитуры, он, действительно, «раскрасил» музыкальный текст тембровыми, динамическими и темповыми контрастами, подчеркнул «полистилистику» музыки Н. А. 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 вокальной неровностью ансамбля, а также темповыми расхождениями с оркестром. В целом, музыка Н. А. 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», Шемаханскую царицу воспринимает почти как персонаж комикса – супер-женщину, а народ выступает для него одновременно объектом сожаления и иронии [34]. 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 Шемаханская 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. А. Бродского «Представление» (1989 г.), 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 маскультовскими образами и приемами. Лепные фигуры на обгоревших стенах «оживляются» 3D технологиями, царица любит себя своим отражением в цинке, которым обиты крышки гробов, приходят души убитых царевичей, Додон «представляет» царице голову воеводы Полкана в подарочной упаковке (Булгаков?). Однако в итоге сценической реа-

лизации режиссерского «креатива» не происходит его органичного сочетания с текстом оперы, музыка сопротивляется – Н. Римский-Корсаков не станет ни Д. Шостаковичем, ни А. Шнитке, как не 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. А. 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, predeterminedенных массовым восприятием, использование разного рода заимствований вплоть до самоцитирования – не бегство ли это от творческой свободы?

По мысли Н. А. Бердяева, «творческий акт всегда есть освобождение и преодоление», а «творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит», но творчество – это, в первую очередь, созидание [8, с. 255, 368]. Непреходящая актуальность русской классической оперы «Золотой петушок» связана с неповторимой уникальностью музыки, созданной Н.А. 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, репрезентует преимущественно вторичную идейную и образно-символическую сферу, а потому со временем неизбежно утратит свою актуальность и, скорее всего, за-

будется, подтверждая отличие классического искусства от других результатов творческой деятельности.

#### **1.4. Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности («Руслан и Людмила» М. Глинки – Д. Чернякова)**

Тенденция репрезентации классических художественных образцов – один из маркирующих признаков массовой культуры. Массовая культура, функционирующая в культурном поле повседневности, активно «включает» отечественную музыкальную классику в свое пространство. Выше уже упоминалось о двух возможных путях решения данной проблемы. Первый путь предполагает исследование актов заимствования у классических произведений искусства узнаваемых *элементов* (деталей, фрагментов) и присвоения их на интертекстуальном уровне. Здесь следует говорить о репрезентации классики *массовой культурой*. Второй путь связан с функционированием *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 просматривается сложная и парадоксальная судьба классики в современной социокультурной ситуации.

Оперный театр, который в массовом сознании является консервативным и при этом элитарно ориентированным феноменом, не остается в стороне от современных тенденций и периодически представляет вниманию аудитории русские классические оперы, в режиссерских трактовках которых явно прослеживаются признаки и принципы функционирования массовой культуры. Как примеры такого рода постановок на сценах западных театров можно назвать сценические версии оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» Р. Карсена (Метрополитен-опера, Нью-Йорк), С. Херхайма (Нидерландская опера), А. Жагарса (Латвийская национальная опера), А. Бреат (Зальцбургский фестиваль), постановку оперы Д. Д. Шостаковича «Леда Макбет Мценского уезда», осуществленную режиссером

М. Кушеем (Нидерландская опера), а также оперу С. С. Прокофьева «Игрок» в режиссерской интерпретации Д. Чернякова (Штаатсопер, Берлин). Российский оперный театр также реализует подобную практику, о чем свидетельствуют такие спектакли, как «Пиковая дама» в постановке А. Галибина (Мариинский театр); «Евгений Онегин» и «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова и «Золотой петушок» в сценической версии К. Серебrenникова (Большой театр); работы Д. Бертмана в Геликон-опере («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Борис Годунов», «Леди Макбет Мценского уезда»); «Руслан и Людмила» в Новой опере в психоделической сценической версии И. Фадеева, В. Герасименко и Е. Колобова.

Парадоксальный ракурс проблемы репрезентации русской оперной классики в повседневной культуре 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. 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 механизмируют и отчуждают процесс культурного производства и уничтожают катарсис, но, вместе с тем, имеют социальную значимость, несут новые идеи массам и вызывают чувство коллективного наслаждения [6]. Экстраполируя вышесказанное на современную ситуацию репрезентации русской классической оперы, нужно констатировать, что сейчас осуществляется уникальный, по сравнению с прежними эпохами, опыт опосредованного восприятия оперного спектакля через телевидение, видеозаписи, интернет. Он, с одной стороны, способствует приобщению широкой публики к оперной классике, но, с другой стороны, эту классику обедняет, придавая ей усредненное качество,

что связано с единственным ракурсом перевода классики на язык технических средств ретрансляции.

Поскольку для массовой культуры характерен не просто герменевтический опыт интерпретации как «вчитывания» и проникновения в смысл, но еще и забота о субъекте восприятия, то на первый план выходит прочно введенное в тезаурус социологии культуры П. Бергером, Э. Гуссерлем, Т. Лукманом, Ф. Тенбруком, М. Хайдеггером, А. Шюцем 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, изучению подлежит не только опыт театральной интерпретации классической оперы, но и опыт репрезентации оперной классики в культурном поле повседневной жизни современного уже не просто слушателя и зрителя, но потребителя.

В отечественной культурной традиции сложилось так, что культурное поле классической оперы по отношению к культурному полю повседневности является, пользуясь терминологией А. Шюца, иной областью конечных значений, то есть другой смысловой сферой [59]. Однако парадокс современной ситуации состоит в том, что элитарный жанр, казалось бы, функционирующий «над бытом», активно внедряется в повседневную культуру.

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 выска-

звания 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 критиков-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: режиссерской интерпретации, музыкального исполнения, – так и чисто визуальных элементов спектакля: внешнего вида солистов, их костюмов и деталей сценического поведения, бытовых особенностей оформления сцены. Также на этом уровне можно говорить о репрезентации оперных событий в *СМИ*, например, в анонсах, репортажах и интервью. Рассмотрим, как реализуется второй уровень репрезентации оперной классики в культурном поле повседневности на примере постановки режиссером и сценографом Д. Черняковым оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (2011 г.), обратив внимание на 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 «Опера года» на телеканале «Меццо», и одним из двенадцати эпизодов данного цикла должна стать интересующая нас постановка «Руслан и Людмила» [61].

*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 яркая, блестящая, виртуозная музыка М. Глинки благодаря и названным качествам, и

частоте цитирования 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 творческая характеристика создателям 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](http://forumklassika.ru), [timeout.ru](http://timeout.ru), [biletexpress.ru](http://biletexpress.ru)) вписываются непосредственно в пространство повседневности. Сам феномен повседневности, закономерностью которого является стремление нормализовать проблемную ситуацию, свести не соответствующую

щее ожиданиям событие к привычному ходу вещей, обуславливает 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 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, употребляя высокопарные шаблонные фразы: «великая опера», «бессмертная музыка Глинки», «гениальный Пушкин», «главная сцена страны», «погубили русскую культуру», в том числе и заимствованные из популярного кинематографа – «за державу обидно»; используя 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. Авторы реплик «называют вещи своими именами», то есть задействуют повседневные типы и автоматизмы, которые функционируют в языке аналогично речевым жанрам, описанным М. М. Бахтиным [5]. 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 («Где министр культуры?», «Куда смотрят Медведев и Путин?»). В контексте повседневной риторики выглядят логичными как обсуждения личности и состояния здоро-

вья создателей оперы, так и желание давать советы зрителям и ставить диагнозы всем, начиная от режиссера и заканчивая русской культурой в целом. И еще один симптоматичный для повседневной культуры признак – бытовой прагматизм – во многих отзывах высказывалось сожаление о деньгах, потраченных на билеты.

Репрезентация оперной классики в культурном поле повседневности средствами массовой информации реализуется как в ходе освещения культурного события, которым является оперная премьера, так и в процессе актуализации данной темы в других программах. Проанализируем два телевизионных сюжета: фрагменты информационно-новостной программы телеканала «Москва 24» [51] и информационно-развлекательной программы «Прожекторперисхилтон» [53].

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 русс») 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 программы «Прожекторперисхилтон», ведущие которой обсуждали статью «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

границ 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.

Современный человек-потребитель, включенный в пространство массовой культуры, находит в ее артефактах основу для компромисса как замены конфликту (психологическому и социальному). Восприятие публики детерминировано простотой, доступностью, узнаваемостью, эффектностью и развлекательностью массового художественного продукта. 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.

## ГЛАВА 2

### МИРОВОЙ ОПЫТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

#### **2.1. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры («Евгений Онегин» П. Чайковского – Р. Карсена)**

Массовая культура интенсивно включает русскую оперную классику в поле своего функционирования, что становится очевидным при анализе оперных постановок, осуществляемых в современном театре. Русская классическая опера часто становится предметом интереса не только отечественного, но и западного оперного театра. 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 – «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» 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 П. Чайковского: в Метрополитен-опера в 1999 году Э. Мошинский осуществил постановку «Пиковой дамы» (и сейчас представлена в репертуаре этого 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.

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 (превращение классического произведения искусства в этикетку). 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» [24, с. 214]. Представляется, что именно в этом ракурсе, то есть в соответствии с характерными кодами массовой культуры – простотой, доступностью, необременительностью, эффективностью, привычностью, удобством восприятия, узнаваемостью, приближенностью – и следует проанализировать постановку классической русской оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» (Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007 г.).

Видеверсия спектакля (Десса, 2008 г.) принадлежит режиссеру и продюсеру Б. Ларджу и сопровождается, что немало важно 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 и приватизированный и идеологизированный американской культурой, к тому же классика – это сфера его профессиональной деятельности и, 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.

Маскультовским 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, адаптирующее-облегчающее восприятие. Задача М. Барышникова – объяснить, подготовить зрителя, он намеренно дистанцируется от оперного действия. Его подчеркнутая внаходимость 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 маскультовский комплекс.

Автор сценической версии «Евгения Онегина» – Р. Карсен – канадский театральный режиссер-постановщик, имеющий значительный опыт в сфере оперы. Одна из его последних работ – постановка оперы В. Моцарта «Дон Жуан» (с участием А. Нетребко), открывшая сезон 2011-12 года в Ла Скала. В настоящее время режиссер в Санкт-Петербурге по приглашению В. Гергиева работает над постановкой 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 «осовремениванием» 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» [60]. 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.

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: 1) здесь срабатывает стереотип «в России все неправильно»; 2) 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; 3) используется маскультовская 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. Вероятнее всего, перечисленное работает в комплексе,

создавая объемный образ, работающий по законам массовой культуры.

Березы, как знак России, – это очень 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.

Вместе с тем, 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 развешивались комнатные занавески [23]. 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 разворачивается 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, можно 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 масскультовый 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 нескучно.

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 масскультовый 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 г.), 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 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) – связывается с образами героев фильма «Унесенные ветром» (режиссер В. Флеминг, 1939 г.). 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, незлегантно – 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 «миксу», 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 приближителен – 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 приближительность 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, любившая 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» (Ги 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 недостижимым, порывисто обнимает Татьяну, падает перед ней на колени, «хлопчет 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 зрителю 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. Да и во всей стилистике данной 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 масскультовый подход к театральной интерпретации русской классической оперы.

## **2.2. Игра с оперной классикой («Игрок» С. Прокофьева в постановке Д. Чернякова)**

В искусствоведческом и культурологическом направлениях современного российского гуманитарного знания все большее значение приобретают проблемы, связанные с закономерностями функционирования массового сознания, с процессами «омассовления» личности, а также с выявлением оснований и принципов существования массовой культуры. Одним из маркирующих признаков массовой культуры является тенденция интерпретации классических художественных образцов. Причем интерпретация не в традиционном смысле понятия (трактовка, истолкование), а понимаемая как утилитарная акция, близкая «присвоению» и эксплуатации.

Эксплуатация лучших достижений в сфере художественной культуры, апелляция к вечным ценностям, воплощенным в произведениях искусства, – это важнейшие условия жизни и воспроизводства массовой культуры. При изучении процесса функционирования целостного классического произведения искусства по законам массовой культуры становится очевидной сложная и парадоксальная судьба классики в современной социокультурной ситуации. Характерные процессы наблюдаются сейчас в сфере оперной классики. Массовая культура активно «включает» оперу в свое пространство в качестве 1) объекта интерпретации, 2) аутентичного текста и источника цитат (интертекстуального элемента), 3) в виде экономически востребованного «экспортного продукта». Вероятно, такой интерес массовой культуры 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.

Проблема сценической интерпретации классической оперы обусловлена происходящими в современном музыкальном театре серьезными изменениями, связанными с функционированием, социальной репрезентацией, стилистическими и драматургическими особенностями оперного жанра. Результатами деятельности режиссера становятся, во-первых, переосмысление авторской (композиторской) концепции и, во-вторых, преобразование классической оперы в иное музыкально-драматическое произведение. В ходе такой трансформации произведение, во-первых, приобретает признаки массовой культуры: «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, и, во-вторых, начинает функционировать по таким основным принципам массовой культуры, как простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

Как пример «экспортного продукта», с одной стороны, и интерпретации классической оперы в контексте массовой культуры, с другой стороны, предлагается рассмотреть постановку в Берлинской национальной опере режиссером Д. Черняковым оперы С. С. Прокофьева «Игрок», премьеры которой состоялась в 2008 году.

В спектакле реализован распространенный современный прием так называемой актуализации – события разворачиваются в наше время, 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 масскультовой эклектики и стилизации.

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 просто как оперные певцы, а как поющие драматические актеры: гротесковая пластика, приплясывание, комично-нелепые движения, «диалог» Генерала с огромным плюшевым медведем – все эти режиссерские приемы последовательно утверждают и поддерживают абсурдистскую стилистику спектакля.

Характерно, что, несмотря на явный масскультовский контекст, постановка «Игрока» по сравнению с некоторыми другими работами Д. Чернякова не вызывает неприятия и отторжения. С одной стороны, эта опера, несомненно, является классикой, с другой, – у нее нет театрального «шлейфа», который есть, например, у «Евгения Онегина»: «Игрока» нельзя отнести к ряду популярной классики, она не на слуху, не эксплуатируется так часто массовой культурой, что объясняется, в первую очередь, ее музыкальным языком. Вся опера С. Прокофьева 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» [44]. Возможно, поэтому в опере «Игрок» динамические изменения ком-

позиторской концептуально-драматургической основы выглядят логично.

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 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 г.) – 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, как крупные и общие планы, делают возможным синхронность действия в разных помещениях, создают иллюзию проезда камеры или монтажных склеек. С другой стороны, такое решение вызывает ассоциации с телевидением. В данной постановке Д. Черняков 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.

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 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.

Личность, включенная в пространство массовой культуры, находит в ее артефактах основу для компромисса как замены конфликту (психологическому и социальному). Восприятие

публики детерминировано простотой, доступностью, узнаваемостью, эффективностью и развлекательностью массового художественного продукта. Современный создатель стремится к востребованности и коммерческому успеху и 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.

### **2.3. Трансформация художественных образов классической оперы как результат интерпретационной деятельности («Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича в отечественном кино – М. Шапиро – и в мировом театре – М. Кушей)**

Выдающийся русский музыковед и театровед И. И. Соллертинский писал, что в русском музыкальном театре после «Пиковой дамы» не было «произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет Мценского уезда»» [58, с. 38]. Вторая и последняя опера Д. Д. Шостаковича – произведение, испытавшее на себе многие перипетии драматичного XX века: беспрецедентный успех в начале сценической судьбы (1934–1936 гг. – в Москве и Ленинграде опера прошла в общей сложности 177 раз); «репрессии» после опубликования статьи «Сумбур вместо музыки» (1936 г.); возвращение в 1962 году на отечественную сцену в новой авторской редакции под названием «Катерина Измайлова»; возобновление М. Л. Ростроповичем в лондонской студийной записи (1978 г.) первоначальной авторской версии.

В исследовательской традиции обращение композитора к сюжету «Леди Макбет Мценского уезда» принято связывать с творчеством Б. М. Кустодиева, который в 1922 году сделал иллюстрации к очерку Н. С. Лескова. Композитор был знаком с художником, часто бывал в его доме и, возможно, 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» [58, с. 35]. В опере (либретто А. Г. Прейса) сюжет первоисточника изменен: введена сцена в полиции, убрано убийство племянника. Но главное изменение – жанровое (лаконичный очерк преобразовался в психологическую драму) – стало возможным не только благодаря переводу сюжета на язык другого вида искусства, но и потому, что серьезную трансформацию претерпели художественные образы литературного первоисточника.

Д. Шостакович писал: «“Леди Макбет Мценского уезда” трактуется мною в ином плане, нежели у Лескова <...> к описываемым событиям автор подходит иронически» [58, 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» [58, 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». Она «жертва обстоятельств», единственной радостью которой оказывается «слащавое галантерейное ничтожество» и корыстолюбец Сергей [58, с. 35-36]. Композитор существенно не меняет, но заостряет образ Бориса Тимофеевича: в опере он подлинный тиран и деспот, которому «несвойственны глубокие душевные движения», «бесчеловечная жестокость» – его основная черта. Также отдельное внимание уделено характеристике Зиновия Борисовича, которого Д. Шостакович рисует жалким и безвольным, называет «человеком нерешительным, мелким, трусливым, ненаходчивым» [58, с. 36]. «Леди Макбет», по определению самого композитора, трагико-сатирическая опера, сатира здесь «срывает маски», разоблачает и обличает [43, с. 78], этот сардонический смех звучит в музыке, выявляющей вторые планы, подтексты, неявные смыслы действия и поднимающей произведение до трагической драмы.

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. Станиславского и 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» [58, с. 74]. Единственной работой Д. Шостаковича в жанре кинооперы стал первый советский широкоформатный цветной фильм-опера со стереофоническим звучанием «Катерина Измайлова» (1966 г.), снятый режиссером М. Г. Шапиро по сценарию самого композитора.

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. Во-первых, в кино не может быть оперных длиннот, поэтому текст подвергся существенным сокращениям. Во-вторых, при монтаже фильма умышленно приглушали оркестр Киевского оперного театра (дирижер К. А. 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» [58, с. 294]. В-третьих, 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. В-четвертых, как говорила исполнительница главной роли и единственная (все остальные роли играли драматические актеры под закадровое исполнение партий оперными певцами) оперная певица в кадре фильма Г. П. Вишневецкая: «музыка-то должна быть не только на губах. Она должна быть изнутри, в глазах, в теле, в шкуре твоей должна быть музыка» [17], – действительно, не каждый драматический актер способен справиться с ролью поющего героя, можно очень точно «открывать рот», но не раскрыть образ.

Вместе с тем, 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 эффективные 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 эффективной репрезентации оперного произведения. В фильме были задействованы такие недоступные театральным постановщикам примы, как крупные планы, открытые пленэрные съемки, монтаж, разнообразные и динамичные «чистые перемены» и другие дополнительные ресурсы выразительности. Таким образом, в горизонте кинооперы 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, в первую очередь, 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» [17]. 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. Сергей в исполнении А. М. Иноземцева (вокал В. Я. 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 следую-

щий режиссерский ход – экспозиция образа Сергея дается в визуальном сопоставлении с Зиновием Борисовичем (Н. А. Боярский, вокал В. Н. Радзиевский), таким образом, у зрителя появляется возможность увидеть огромную разницу между старым, жалким, щуплым и невзрачным мужем Катерины и молодым, крепким и привлекательным ее будущим любовником. В фильме, как и в опере Д. Шостаковича, свекор Катерины (А. В. Соколов, вокал А. В. 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. А. Гаврилова, вокал В. Река) – также концептуально близок представлению композитора: «Сонетка, по моему замыслу, должна быть простой кокетливой девчонкой, без налета “демонизма”» [43, 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. Б. 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» [17]. Эмоциональный накал и стремительное развитие сюжета оперы Д. Шостаковича позволили достичь цели – создать кинооперу с непрерывно развивающимся действием, подчиненным логике музыкальной драматургии.

С другой точки зрения предлагает взглянуть на первую редакцию оперы Д. Шостаковича австрийский режиссер М. Кушей. Эта театральная постановка, осуществленная в Нидерландской опере в 2006 году, представляет собой значительную трансформацию образно-концептуальной сферы произведе-

ния. Замысел спектакля основан на двух идеях. Первую 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» [11]. 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» [35]. 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 [21] 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 удалось выстроить баланс тембров, добиться отчетливой артикуляции и осмысленного интонирования.

Характерный признак этого спектакля – парадоксальное соединение в нем условно-символического 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 анти-

утопией Е. А. Замятина «Мы», вся остальная сцена покрыта грязью (в ней работают, пачкаются, умирают, пьют водку, насилюют, 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 жизнеустройению.

Сценическое действие спектакля, напротив, лишено всякой условности, режиссер не оставляет намеков и двусмысленности. Сцена издевательства над Аксиной 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 Аксию. 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. Кушей внешний облик Катерины (Э.-М. Вестбрук) решен в ретростиле сексапильной блондинки

(Мэрилин Монро, «Лили Марлен» Р. В. 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. Г. Фюссли «Леди Макбет ходит во сне». Образы, которые использует режиссер, направляют и упрощают восприятие спектакля, делают его более зрелищным и укореняют в массовую культуру.

Как мотивация поступков героини на первый план выводится тема «замужней девственницы» [21], 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» [35]. М. Кушей создал свой глубоко философский спектакль о тотальном насилии, о невозможности любви и недостижимости свободы в современном мире, а опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» выступила здесь поводом, но не мотивом творчества режиссера.

# ГЛАВА 3

## МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «СОВРЕМЕННЫЕ ОПЕРНЫЕ ПОСТАНОВКИ В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

### 3.1. Пояснительная записка

Программа учебной дисциплины «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» предназначена для работы со студентами, обучающимися по направлению подготовки бакалавриата 050100.62 «Педагогическое образование», профилю «Культурологическое образование». Данная учебная дисциплина относится к вариативной части профессионального цикла. К началу освоения дисциплины студент должен иметь общие знания по теории и истории культуры, эстетике, искусствоведению. Учебная дисциплина «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» изучается в третьем семестре и заканчивается зачетом. Учебный материал соотносится с параллельно изучаемыми дисциплинами «История культуры», «История искусства» и продолжает цикл прикладных дисциплин бакалавриата по профилю «Культурологическое образование», в ходе которого студенты овладевают компетенциями, позволяющими успешно реализовывать их будущую педагогическую деятельность.

В процессе изучения дисциплины серьезное внимание уделяется самостоятельной работе, соединяющей теоретический и практический анализ современных оперных постановок в контексте массовой культуры. Особо поощряется индивидуальный интерес студентов к творчеству конкретных композиторов и режиссеров и актуализации учебной информации в сфере культурологического обучения и воспитания. Ориентация курса на изучение социокультурной и историко-культурной ситуации современных оперных постановок в контексте массовой культуры способствуют формированию готовности студентов к работе по основному направлению подготовки (педагогическому). Структура дисциплины дает возможность применения полученных знаний, умений и навыков на практике и обеспечивает условия

для формирования достаточного профессионального ориентирования студентов профиля «Культурологическое образование». В соответствии со спецификой практико-ориентированной дисциплины, наряду с традиционными образовательными технологиями, используются дискуссионные и игровые методы активного обучения: дискуссия, интервью, «пресс-конференция», «круглый стол», «мозговой штурм».

**Цель дисциплины** – в ходе анализа современного и мирового опыта репрезентации оперной классики в массовой культуре, а также актуализации и систематизации знаний студентов из теории и истории культуры сформировать у них представление о современном культурном процессе как о целостном системном феномене.

#### **Задачи дисциплины**

1. выработка и систематизация специального тезауруса;
2. формирование представления об актуальном состоянии оперного жанра как феномене современного культурного процесса;
3. выработка умения анализировать и оценивать феномены современной художественной культуры на примере постановок классических опер в контексте массовой культуры.

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование ряда *компетенций*, предусмотренных федеральным государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования: ОК-14 – «готовность к толерантному восприятию социальных и культурных различий, уважительному и бережному отношению к историческому наследию и культурным традициям»; ОК-16 – «способность использовать навыки публичной речи, ведения дискуссии и полемики». Указанные компетенции проверяются в ходе выступлений на практических занятиях с докладами, презентациями, выполнения анализа современных оперных постановок в контексте массовой культуры, при подготовке задания и ответе на зачете.

Компетенции актуализируются в ряде знаний, умений и навыков. А именно, *знания* (1) основных закономерностей современного художественного процесса в ракурсе оперного жанра; (2) тезауруса, актуального для изучаемой сферы художественной культуры; (3) персоналий и специальной терминологии,

связанных с классической оперой; (4) процессов, происходящих в современном оперном театре в контексте отечественного и мирового опыта репрезентации оперной классики в массовой культуре. *Умения* (1) анализировать современные оперные постановки с точки зрения актуального состояния художественной культуры; (2) критически оценивать процессы, происходящие в современном оперном театре в контексте взаимодействия классики и массовой культуры, с одной стороны, и в контексте актуальной культурной ситуации, с другой стороны. *Владения навыками* (1) интерпретации современного художественного процесса, (2) аргументированного диалога о проблемах взаимодействия классики и массовой культуры, (3) критического, но толерантного отношения к отечественным и мировым культурным традициям и новациям в сфере творческой деятельности, (4) понимания и анализа мировоззренческих, социально и лично значимых проблем, событий и тенденций, связанных с отечественным и мировым опытом репрезентации оперной классики в массовой культуре; (5) формулирования аргументированных умозаключений и выводов по материалу учебной дисциплины.

Общая трудоемкость дисциплины составляет 72 часа (2 зачетные единицы) и предполагает 36 часов практических аудиторных занятий, 36 часов самостоятельной работы. Аттестация по дисциплине проходит в форме зачета.

В ходе освоения учебной дисциплины «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» обеспечивается подготовка к изучению таких последующих учебных дисциплин, как «Методика обучения и воспитания в области культурологического образования», «Социология культуры» и «Социология искусства», а также «История культуры» и «История искусства».

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» включает в себя *основную и дополнительную литературу*, а также *базы данных, информационно-справочные и поисковые системы*, которые можно рекомендовать студентам в ходе освоения дисциплины и подготовки к практическим занятиям. Специфика учебной дисциплины предполагает также использование значительного корпуса *эмпириче-*

*ского материала*, к которому относятся видеозаписи оперных спектаклей, тексты оперных либретто, фотографии сцен из анализируемых спектаклей.

### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
3. Культурология [Текст]: учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
4. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

### **Дополнительная литература**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]. – Л., 1968.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст]. – М. : Искусство, 1968.
3. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст]. – М. : Искусство, 1968–1971.
4. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст]. – Л., 1971.
5. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст]. – Л., 1969–1975.
6. История русской музыки [Текст]: В 10-ти томах. Тт. 9-10. – М., 1994.
7. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
8. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
9. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст]. – Л. : Искусство, 1972.
10. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст]. – М., 1978.

11. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
12. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М. : Согласие, 2010.

### **Базы данных, информационно-справочные и поисковые системы**

1. *Belcanto.ru*: Классическая музыка, опера и балет. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru>
2. *Musike.Ru*: Музыкальная литература зарубежных стран. – Режим доступа: <http://musike.ru>
3. *OperaNews.Ru*: Все об опере в России и за рубежом. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru>
4. Библиотека Гумер: Гуманитарные науки. – Режим доступа: <http://www.gumer.info/>
5. Призрак оперы. – Режим доступа: <http://www.operamusic.ru/>
6. Современная опера: О современной опере и ее исполнителях. – Режим доступа: <http://modern-opera.com/>

### **Видеозаписи**

1. Д. Д. Шостакович «Леди Макбет Мценского уезда», режиссер М. Кушей, Нидерландская опера, Амстердам;
2. М. И. Глинка «Руслан и Людмила», режиссер Д. Черняков, Большой театр, Москва;
3. Н. А. Римский-Корсаков «Золотой петушок», режиссер К. Серебренников, Большой театр, Москва;
4. П. И. Чайковский «Евгений Онегин», режиссер Д. Черняков, Большой театр, Москва;
5. П. И. Чайковский «Евгений Онегин», режиссер Р. Карсен, Метрополитен-опера, Нью-Йорк;
6. П. И. Чайковский «Пиковая дама», режиссер А. Галибин, Мариинский театр, Санкт-Петербург;
7. С. С. Прокофьева «Игрок», режиссер Д. Черняков, Штаатсопер, Берлин.

**Материально-техническое обеспечение дисциплины:** информационная база ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, материально-техническая база факультета русской филологии и культуры, мате-

риально-техническая база профиля «Культурологическое образование». Учебная аудитория, компьютерный класс, оргтехника, мультимедиапроектор, экран, доступ к сети Интернет (во время занятий и самостоятельной подготовки).

### 3.2. Содержание учебной дисциплины

Учебная дисциплина «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» имеет следующие разделы:

1. *Эстетическая и художественная культура.*

Содержание раздела: своеобразие эстетической культуры и ее ценностей; культура и художественная деятельность; культура и искусство.

2. *Понятие «классика» в современной теории культуры.*

Содержание раздела: «классика» – термин и понятие; эволюция трактовки; пять значений; парадоксальность.

3. *Понятие «интерпретация» в современной теории культуры.*

Содержание раздела: эволюция представлений об интерпретационной деятельности в истории европейской культуры последних трех столетий. Основные понятия: «личность», «творчество», «игра», «интерпретация».

4. *Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре.*

Содержание раздела: понятие «массовая культура»; классический дискурс и «следы» классики; взаимодействие музыкальной классики и современной массовой культуры.

5. *Современные постановки классической оперы в контексте массовой культуры.*

Содержание раздела: просмотр и анализ современных постановок классических опер (Дж. Верди «Травиата», реж. В. Деккер, Зальцбург, 2005).

6. *Современные отечественные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры.*

Содержание раздела: просмотр и анализ современной отечественной постановки русской оперной классики (М. Глинка «Руслан и Людмила», реж. Д. Черняков, Большой

театр, 2011; П. Чайковский «Евгений Онегин», реж. Д. Черняков, Большой театр, 2006).

*7. Современные зарубежные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры.*

Содержание раздела: просмотр и анализ современной зарубежной постановки русской оперной классики (П. Чайковский «Евгений Онегин», реж. Р. Карсен, Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007; С. Прокофьев «Игрок», реж. Д. Черняков, Штаатсопера, Берлин, 2009).

#### Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего часов	Семестр
Общая трудоемкость	72	3
Аудиторные занятия, всего	36	36
Лекции	-	-
Практические занятия	36	36
Самостоятельная работа	36	36
Вид итогового контроля	зачет	зачет

#### Разделы дисциплины и виды занятий

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Лекц. занятия	Практ. занятия	Самост. работа	Всего часов
1	Эстетическая и художественная культура	-	2	2	4
2	Понятие «классика» в современной теории культуры	-	2	2	4
3	Понятие «интерпретация» в современной теории культуры	-	2	2	4
4	Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре	-	6	6	12
5	Современные постановки классической оперы в контексте массовой культуры	-	4	4	8
6	Современные отечественные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	-	10	10	20
7	Современные зарубежные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	-	10	10	20

## Практические занятия

### *Методические рекомендации для студентов*

Практические занятия являются важнейшей составляющей частью учебной дисциплины «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры». Практические занятия предполагают значительную степень самостоятельности и творческой активности студентов как на аудиторных занятиях, так и при подготовке к ним. В процессе самостоятельной работы студенты приобретают навыки теоретического и конкретно-исторического анализа общих закономерностей развития художественной культуры и ее современных тенденций. Таким образом, занятия данного вида направлены на формирование умений и навыков самостоятельного анализа, систематизации и обобщения материала.

Каждое практическое занятие предполагает самостоятельную работу студента с конкретным актуальным эмпирическим материалом, а также с монографиями, научными статьями, словарями и справочниками. В заданиях могут быть даны указания на подготовку всей группы к традиционному собеседованию по заранее поставленным вопросам. Также широко практикуется подготовка индивидуальных (устных и письменных) сообщений, создание мультимедиапрезентаций; подготовка к учебным тематическим играм и тренингам. При этом студент должен владеть навыками подбора и анализа эмпирического материала, уметь выбирать главное в изученной литературе, сопоставлять различные научные точки зрения, критически оценивать их и научно обосновывать свою позицию.

Ответ должен основываться, прежде всего, на знании закономерностей развития и функционирования современного художественного процесса, содержать основанные на конкретных фактах выводы, а не общие суждения. Необходимо демонстрировать умение анализировать и интерпретировать явления культуры. Во время ответа нужно высказываться по существу вопроса, не уклоняясь от темы, приводя аргументы.

При подготовке к практическому занятию студенты должны определить основную тему и идею ответа, выбрать его структуру в соответствии с поставленной задачей, разработать

план, рационально отобрать материал из различных источников. На практическом занятии у студента обязательно наличие конспектов, которые должны быть оформлены в соответствии с заданием: соблюдение структуры, точность формулировок, указание источников, ссылки, соответствие записей поставленным вопросам.

На практических занятиях поощряется стремление студентов дополнять ответы друг друга, но дополнения должны носить концептуальный, а не формальный характер. Ответы должны содержать высказывания по существу вопроса, быть аргументированными, содержать аналитические построения, логические выводы и умозаключения. Дополнения к ответу, реакция на выступление должны иметь форму законченного, логично построенного высказывания.

Все задания по учебной дисциплине «Современные оперные постановки в контексте массовой культуры» предполагают подготовку к практической работе, проводимой в интерактивной форме. В связи с этим, от студентов требуется актуализация умений и навыков анализа и интерпретации произведений художественной культуры. Недопустим простой пересказ материала, напротив, требуется формулирование собственного понимания проблемы и интерпретация материала в соответствии с культурно-аналитическими и деятельностными подходами к изучению явлений художественной и массовой культуры.

#### *Методические рекомендации для преподавателей*

При проведении практического занятия целесообразно его начинать со вступительного слова, в котором преподаватель раскрывает актуальность темы, цели и задачи занятия, тематику тренинга или вопросы, выносимые для обсуждения, а также порядок их рассмотрения. Продолжительность вступительного слова не должна превышать 5 минут.

Преподавателю при проведении занятия следует особое внимание уделять проблемным вопросам, которые заранее обозначены к практическому занятию. Однако это не исключает того, что в ходе практического занятия преподаватель может сам создать проблемные ситуации путем постановки перед группой дополнительных дискуссионных вопросов.

Для повышения эффективности практического занятия, развития активности и вовлечения учебной группы в творческую дискуссию преподавателю необходимо учитывать следующее:

- на занятии в качестве основных следует применять не монологические, а диалогические методы обучения – беседа, дискуссия, интерактивные методы;

- следует постановкой дополнительных вопросов добиваться, чтобы студенты внимательно следили за ходом практической работы, анализировали выступления коллег;

- в ходе работы необходимо стремиться к формированию у студентов навыков самостоятельного анализа, поиска дополнительной информации, проведения сравнительного анализа по поставленной проблеме, стимулировать творческую инициативу;

- следует обратить внимание на формулировку основных и дополнительных вопросов;

- преподавателю необходимо внимательно следить за ходом обсуждения вопросов для подведения итогов занятия;

- если в ходе практического занятия нет возможности вовлечь в обсуждение проблемы всех студентов, то контроль уровня знаний всей группы можно осуществить в начале или в конце занятия с помощью проведения блицопроса (устного или письменного) или методом проверки конспектов и материалов, подготовленных студентами к практическому занятию.

## **Практическое занятие № 1**

### **Эстетическая и художественная культура**

Методика проведения занятия: (на выбор) дискуссия, круглый стол, «мозговой штурм», деловая игра.

Задание: сформулировать развернутые определения понятий «эстетическая культура», «ценности эстетической культуры», «художественная деятельность как феномен культуры», «культура и искусство». Подобрать примеры исследуемых явлений из сферы художественной культуры, обосновать.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.

2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
3. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
4. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

#### **Дополнительная литература**

1. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст]. – М. : Искусство, 1968.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст]. – М. : Искусство, 1968-1971.
3. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
4. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
5. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст]. – Л. : Искусство, 1972.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М. : Согласие, 2010.

### **Практическое занятие № 2**

#### **Понятия «классика» в современной теории культуры**

Методика проведения занятия: (на выбор) дискуссия, круглый стол, интервью, «пресс-конференция».

Задание: составить «матрицу идей» – изучить предложенную литературу и сделать сравнительную характеристику трактовок понятия «классика». Подобрать и прокомментировать высказывания о классике ученых, философов, деятелей художественной культуры различных эпох, стран. В ответе обратить внимание на следующие проблемы: эволюция представлений и многообразие трактовок понятия «классика»; парадоксальность классики как культурного феномена; роль личности автора в произведении, признанном «классическим».

### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013.
3. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
4. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

### **Дополнительная литература**

1. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст]. – М. : Искусство, 1968.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст]. – М. : Искусство, 1968–1971.
3. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
4. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
5. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст]. – Л. : Искусство, 1972.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М. : Согласие, 2010.

### **Практическое занятие № 3**

#### **Понятия «интерпретация» в современной теории культуры**

Методика проведения занятия: (на выбор) дискуссия, круглый стол, интервью, «пресс-конференция».

Задание: составить «матрицу идей» о понятии «интерпретация», для чего изучить специальную литературу и сделать сравнительную характеристику трактовок понятия «интерпретация» у разных авторов. В ответе обратить внимание на следующие проблемы: эволюция представлений об интерпретации в истории европейской культуры последних трех столетий; значе-

ние и функции творчества и игры в культурном пространстве интерпретационной деятельности; значение личности интерпретатора в процессе понимания классического произведения.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
3. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
4. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

#### **Дополнительная литература**

1. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст]. – М. : Искусство, 1968.
2. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст]. – М. : Искусство, 1968-1971.
3. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
4. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
5. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст]. – Л. : Искусство, 1972.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М. : Согласие, 2010.

### **Практическое занятие № 4**

#### **Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре**

Методика проведения занятия: (на выбор) дискуссия, круглый стол, «мозговой штурм», деловая игра.

Задание: подобрать 2 примера, из которых один – произведение искусства, другой – продукт массовой культуры, дока-

зять, что один является классикой, а другой относится к массовой культуре. При подготовке задания использовать предложенную научную и учебную литературу. Особое внимание обратить на следующие проблемы: во-первых, соотношение понятий «классика», «интерпретация», «классический дискурс массовой культуры», во-вторых, на вопрос, меняется ли адресат классического произведения (или произведения, которое считается классикой) в горизонте культурной динамики. Итогом занятия должны стать сформулированные критерии выявления дискурса массовой культуры в современной интерпретации классики. Примерные критерии:

- признаки массовой культуры – «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;

- принципы функционирования массовой культуры – простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
3. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
4. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.

#### **Дополнительная литература**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]. – Л., 1968.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст]. – М. : Искусство, 1968.
3. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст]. – М. : Искусство, 1968-1971.

4. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст]. – Л., 1971.
5. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст]. – Л., 1969–1975.
6. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
7. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст]. – М. : Юрайт, 2012.
8. История русской музыки [Текст]: В 10-ти томах. ТТ. 9-10. – М., 1994.
9. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст]. – Л. : Искусство, 1972.
10. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст]. – М., 1978.
11. Теория культуры [Текст]: учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
12. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М. : Согласие, 2010.

### **Практическое занятие № 5** **Современные постановки классической оперы** **в контексте массовой культуры**

Эмпирический материал: Дж. Верди *«Травиата»*, реж. В. Деккер, Зальцбург, 2005.

Методика проведения занятия: просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки».

Задание: просмотр и анализ оперного спектакля, выявление в нем дискурса массовой культуры, аргументация с опорой на критерии, сформулированные студентами на практическом занятии № 4.

Примерные критерии выявления дискурса массовой культуры в современной интерпретации классики:

- признаки массовой культуры – «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;

- принципы функционирования массовой культуры – простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.

#### **Дополнительная литература**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]. – Л., 1968.
2. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст]. – Л., 1971.
3. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст]. – Л., 1969–1975.
4. История русской музыки [Текст]: В 10-ти томах. ТТ. 9-10. – М., 1994.
5. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст]. – М., 1978.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М.: Согласие, 2010.

### **Практическое занятие № 6**

#### **Современные отечественные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры**

Эмпирический материал: М. Глинка *«Руслан и Людмила»*, реж. Д. Черняков, Большой театр, 2011; П. Чайковский *«Евгений Онегин»*, реж. Д. Черняков, Большой театр, 2006.

Методика проведения занятия: просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки».

Задание: просмотр и анализ оперного спектакля, выявление в нем дискурса массовой культуры, аргументация с опорой на критерии, сформулированные студентами на практическом занятии № 4.

Примерные критерии выявления дискурса массовой культуры в современной интерпретации классики:

- признаки массовой культуры – «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;

- принципы функционирования массовой культуры – простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.

#### **Дополнительная литература**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]. – Л., 1968.
2. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст]. – Л., 1971.
3. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст]. – Л., 1969–1975.
4. История русской музыки [Текст]: В 10-ти томах. ТТ. 9-10. – М., 1994.
5. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст]. – М., 1978.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М.: Согласие, 2010.

## **Практическое занятие № 7**

### **Современные зарубежные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры**

Эмпирический материал: П. Чайковский *«Евгений Онегин»*, реж. Р. Карсен, Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 2007; С. Прокофьев *«Игрок»*, реж. Д. Черняков, Штаатсопера, Берлин, 2009.

Методика проведения занятия: просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки».

Задание: просмотр и анализ оперного спектакля, выявление в нем дискурса массовой культуры, аргументация с опорой на критерии, сформулированные студентами на практическом занятии № 4.

Примерные критерии выявления дискурса массовой культуры в современной интерпретации классики:

Примерные критерии выявления дискурса массовой культуры в современной интерпретации классики:

- признаки массовой культуры – «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;

- принципы функционирования массовой культуры – простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

#### **Основная литература**

1. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
2. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст]. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.

#### **Дополнительная литература**

1. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века [Текст]. – Л., 1968.

2. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст]. – Л., 1971.
3. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст]. – Л., 1969–1975.
4. История русской музыки [Текст]: В 10-ти томах. ТТ. 9-10. – М., 1994.
5. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст]. – М., 1978.
6. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
7. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст]. – М.: Согласие, 2010.

### **Самостоятельная работа**

Проверка результатов самостоятельной работы позволяет студентам проявить, а преподавателю оценить:

1) Сформированность знаний студентов об основных закономерностях современного художественного процесса в ракурсе оперного жанра о процессах, происходящих в современном оперном театре в контексте отечественного и мирового опыта репрезентации оперной классики в массовой культуре, а также знание студентами тезауруса, персоналий и специальной терминологии, связанных с классической оперой и актуальных для изучаемой сферы художественной культуры.

2) Наличие у студентов умений анализировать современные оперные постановки с точки зрения актуального состояния художественной культуры; критически оценивать процессы, происходящие в современном оперном театре в контексте взаимодействия классики и массовой культуры, с одной стороны, и в контексте актуальной культурной ситуации, с другой стороны.

3) Уровень овладения способами ориентирования в профессиональных источниках информации и эмпирическом материале, интерпретацией современного художественного процесса, а также навыками аргументированного диалога о проблемах взаимодействия классики и массовой культуры. Сформированность критического, но толерантного отношения к отечественным и мировым культурным традициям и новациям в сфере

творческой деятельности. Способность понимания и анализа мировоззренческих, социально и личностно значимых проблем, событий и тенденций, связанных с отечественным и мировым опытом репрезентации оперной классики в массовой культуре.

### Содержание самостоятельной работы

№ п/п	Разделы дисциплины	Содержание самостоятельной работы	Всего часов
1	Эстетическая и художественная культура	Подготовка к выступлению на практических занятиях. Подготовка к зачету.	2
2	Понятие «классика» в современной теории культуры	Высказывания о классике ученых, философов, представителей художественной культуры. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Подготовка к зачету.	2
3	Понятие «интерпретация» в современной теории культуры	Высказывания ученых, философов, представителей художественной культуры об интерпретации как творчестве. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Подготовка к зачету.	2
4	Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре	Подобрать 2 примера: произведение искусства и продукт массовой культуры, доказать, что один является классикой, а другой относится к массовой культуре. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Подготовка к зачету.	6
5	Современные постановки классической оперы в контексте массовой культуры	Классический дискурс массовой культуры в современном театре. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Создание мультимедиапрезентаций. Подготовка к зачету.	4
6	Современные отечественные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	Классический дискурс массовой культуры в современном театре. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Создание мультимедиапрезентаций. Подготовка к зачету.	10
7	Современные зарубежные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	Классический дискурс массовой культуры в современном театре. Подготовка к выступлению на практических занятиях. Создание мультимедиапрезентаций. Подготовка к зачету.	10

**Содержание вариативной (необязательной) составляющей  
самостоятельной работы**

№ п/п	Содержание вариативной работы	Всего часов
1	Освоение дополнительной учебной литературы по тематике курса	6
2	Самостоятельное изучение и анализ музыкального и иного художественного материала	6
3	Написание реферата по тематике курса	6

**Интерактивные формы занятий**

№ п/п	Разделы дисциплины	Форма проведения занятия	Всего часов
1	Эстетическая и художественная культура	На выбор: дискуссия, круглый стол, «мозговой штурм», деловая игра	2
2	Понятие «классика» в современной теории культуры	На выбор: дискуссия, круглый стол, интервью, «пресс-конференция»	2
3	Понятие «интерпретация» в современной теории культуры	На выбор: дискуссия, круглый стол, интервью, «пресс-конференция»	2
4	Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре	На выбор: дискуссия, круглый стол, «мозговой штурм», деловая игра	6
5	Современные постановки классической оперы в контексте массовой культуры	Просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки»	4
6	Современные отечественные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	Просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки»	10
7	Современные зарубежные постановки русской классической оперы в контексте массовой культуры	Просмотр и обсуждение с использованием интерактивной методики «Остановки»	10

**Контрольно-измерительные материалы**

*Самостоятельная работа* проводится в письменной форме теста после изучения темы «Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре»: проверяется уровень знаний, умений и навыков студентов, полученных

ими на предшествующих занятиях. На выполнение задания отводится 45 минут.

Задание: раскрыть содержание понятий (1) «классика», (2) «интерпретация», (3) «классический дискурс массовой культуры». Обосновать вышеназванные понятия с точки зрения современного художественного процесса и тенденций, происходящих в современном оперном театре.

Критерии оценки: *«отлично»* – качественное выполнение задания, демонстрация исчерпывающих знаний по изученным разделам дисциплины, уместно и логически правильное использование сведений из теории и истории культуры, *«хорошо»* – хорошее выполнение задания, демонстрация основательных знаний по изученным разделам дисциплины, *«удовлетворительно»* – посредственное выполнение задания, низкий уровень знаний по изученным разделам дисциплины, *«неудовлетворительно»* – задание не выполнено, знания по изученным разделам дисциплины отсутствуют.

*Контрольная работа* проводится в письменной форме теста после изучения темы «Классический дискурс массовой культуры в современной художественной культуре»: на ней проверяется уровень знаний, умений и навыков студентов, полученных ими на предшествующих занятиях. На выполнение задания отводится 45 минут.

Задание: подобрать примеры произведения искусства и продукта массовой культуры, доказать, что один является классикой, а другой относится к массовой культуре.

Критерии оценки: *«отлично»* – качественное выполнение задания, демонстрация исчерпывающих знаний по изученным разделам дисциплины, уместно и логически правильное использование сведений из теории и истории культуры, *«хорошо»* – хорошее выполнение задания, демонстрация основательных знаний по изученным разделам дисциплины, *«удовлетворительно»* – посредственное выполнение задания, низкий уровень знаний по изученным разделам дисциплины, *«неудовлетворительно»* – задание не выполнено, знания по изученным разделам дисциплины отсутствуют.

*Зачет* проводится по специальному вопросу (творческому заданию): выбрать современное произведение искусства, ба-

зирующееся на интерпретации классического образца и актуализирующее, с точки зрения студентов, дискурс массовой культуры. Произведение может быть любого вида:

- пространственного (живопись, скульптура, архитектура);
- временного (музыка, литература);
- пространственно-временного (театр, кино).

Опираясь на примерный план, проанализировать выбранное произведение искусства и выявить в нем признаки массовой культуры.

*Примерный план:*

- 1) культурный контекст и обстоятельства появления произведения;
- 2) структурные особенности произведения;
- 3) место произведения в творчестве автора (авторов) или в контексте эпохи;
- 4) культурная функция и духовный смысл произведения.

*Примерные критерии выявления дискурса массовой культуры:*

1) признаки массовой культуры: «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;

2) принципы функционирования массовой культуры: простота, доступность, удобство восприятия, необременительность, привычность.

Критерии оценки: «зачтено» – студент качественно выполнил задание, демонстрирует знания не ниже посредственных по основным разделам дисциплины, в ходе анализа избранного произведения искусства с точки зрения взаимодействия классики и массовой культуры актуализирует знания из теории и истории культуры, демонстрирует сформированность представлений о современном культурном процессе как о целостном системном феномене; «не зачтено» – некачественное выполнение задания, наличие фактических ошибок, отсутствие связного изложения, отсутствие определенных знаний по основным разделам курса.

## Библиографический список

1. Арс, Г. (И.Я. Гурлянд) Из воспоминаний об А.П. Чехове [Текст] / И.Я. Гурлянд // Театр и искусство. – 1904. – № 28.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. Л. : Музыка, 1968.
3. Асафьев, Б.В. Об опере [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1976.
4. Балашша, И. Путеводитель по операм [Текст] / Имре Балашша, Дердь Шандор Гал. – М. : Советский спорт, 1993 – Кн. 3 : Русская и советская опера. – 1993.
5. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров // Собр. соч. – М. : Русские словари, 1996 [Электронный ресурс]. URL: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm) (вход свободный).
6. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Частный корреспондент. – 24.07.2010 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie\\_iskusstva\\_v\\_epohu\\_ego\\_tehnicheskoy\\_vosproizvodimosti\\_18738](http://www.chaskor.ru/article/proizvedenie_iskusstva_v_epohu_ego_tehnicheskoy_vosproizvodimosti_18738).
7. Бердяев, Н. Царство духа и Царство Кесаря [Текст] / Н.А. Бердяев. – М. : Республика, 1990.
8. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н.А. Бердяев. – М. : Правда, 1989.
9. Библер, В.С. Культура и образование [Текст] / В.С. Библер // На гранях логики культуры. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997.
10. Блуммер, Г. Коллективное поведение [Текст] / Герберт Блуммер // Психология масс: хрестоматия / под ред. Д.Я. Райгородского. – Самара : Бахрах, 1998.
11. Бялик, М. Трагедия без катарсиса // Культура. – 20.07.2006 [Электронный ресурс]. URL: [www.pressmon.com/cgi-bin/press\\_view.cgi?id=1659155](http://www.pressmon.com/cgi-bin/press_view.cgi?id=1659155) (дата обращения: 25.08.2013).
12. Вейдле, В.В. Умирание искусства [Текст] / В.В. Вейдле // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991.
13. Виндельбанд, В. О свободе воли [Текст] / Вильгельм Виндельбанд // Избранное: Дух и история. – М. : Юрист, 1995.

14. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968.
15. Гадамер, Г.-Г. Эстетика и герменевтика [Текст] / Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
16. Галина Вишневская отказывается от юбилея в Большом [Текст] // Российская газета (Федеральный выпуск) – № 4164. – 7 сентября 2006 г.
17. Галина Вишневская: Это была его боль всю жизнь – «Леди Макбет Мценского уезда» / интервью Веры Туевой // Киноведческие записки. – № 87, 2008 [Электронный ресурс]. URL: [www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/66.pdf](http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/66.pdf) (дата обращения: 20.08.2013).
18. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968-1971.
19. Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр XIX и начала XX веков [Текст] / А.А. Гозенпуд. – Л., 1969–1975.
20. Гуревич, П. Философия культуры [Текст] : пособие для студентов гуманитар. вузов / П.С. Гуревич. – М. : Аспект-пресс, 1994.
21. Димитрин, Ю.Г. «Нам не дано предугадать...» [Текст] : размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» / Ю.Г. Димитрин. – СПб. : Северный олень, 1997.
22. Злотникова, Т.С., Густякова, Д.Ю. Русская культура в эпоху глобализации: классическое, массовое, провинциальное [Текст] / Т.С. Злотникова, Д.Ю. Густякова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
23. Злотникова, Т.С. Часть мира... театр [Текст]: очерки теории и истории театра : науч. моногр. / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2008
24. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст] / Т.С. Злотникова ; изд. 3-е, доп. и перераб. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
25. Злотникова, Т.С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.

26. Злотникова, Т.С. Эстетические парадоксы режиссуры: Россия, XX век [Текст] : научная монография / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012.
27. Злотникова, Т.С. Эстетические парадоксы русской драмы [Текст] : научная монография / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011.
28. Ильина, Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней [Текст] / Т.В. Ильина. – М. : Юрайт, 2012.
29. Ильина, Т.В. История отечественного искусства от Крещения Руси до начала третьего тысячелетия [Текст] / Т.В. Ильина. – М. : Юрайт, 2012.
30. 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.
31. История русской музыки [Текст] : в 10-ти томах. ТТ. 9-10. – М. : Музыка, 1994.
32. Каган, М.С. Морфология искусства [Текст] / М.С. Каган. – Л. : Искусство, 1972.
33. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст] / Ю.В. Келдыш. – М. : Музыка, 1978.
34. Кирилл Серебренников: «Золотой петушок» – не детская опера! / Интервью Елизавете Шмаковой // Материалы (буклет к спектаклю) Большого театра России [Электронный ресурс]. URL : <http://www.rimskykorsakov.ru/110823.htm> (дата обращения: 21.05.2013).
35. Коваленко, Ю. От оргазма до убийства // Известия. – 29.01.2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://izvestia.ru/news/344986> (дата обращения: 25.08.2013).
36. Культурология [Текст] : учебник / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М. : Гардарики, 2011.
37. Культурология: Фундаментальные основания прикладных исследований [Текст] / под ред. И.М. Быховской. – М. : Смысл, 2010.
38. Лебон, Г. Психология масс [Текст] / Гюстав Лебон // Психология масс: хрестоматия / под ред. Д.Я. Райгородского. – Самара : Бахрах, 1998.

39. Лотман, Ю.М. Об искусстве [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998.
40. Ляхович, А. «Золотой петушок» Римского-Корсакова: мистерия отрицания и катастрофы // Израиль XXI: Музыкальный журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.21israel-music.com/Petushok.htm> (дата обращения: 21.05.2013).
41. Маритен, Ж. Ответственность художника [Текст] / Жак Маритен // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991.
42. Матусевич, А. К 100-летию «Золотого петушка» / Александр Матусевич, Евгений Цодоков // OperaNews.Ru – 27.09.2009 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/petushok.html> (дата обращения: 21.05.2013).
43. Мейер, К. Шостакович: жизнь, творчество, время [Текст] / Кшиштоф Мейер. – М. : Молодая гвардия, 2006.
44. Меш, Ш. Хладнокровное безумие / Штефан Меш ; пер. с нем. В. Кушнировича // OpenSpace.Ru – 17.06.2008 [Электронный ресурс]. URL: [www.openspace.ru/music\\_classic/events/details/1537/page3](http://www.openspace.ru/music_classic/events/details/1537/page3) (дата обращения: 22.11.2011).
45. Московичи, С. Наука о массах [Текст] / Серж Московичи // Психология масс. – Самара : Бахрах, 1998.
46. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое Весселя наука. Злая мудрость [Текст] / Фридрих Ницше. – Минск : Попурри, 1997.
47. Новая интерпретация «Евгения Онегина» покоряет Британию [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2010/08/100818\\_onegin\\_bolshoi\\_london.shtml](http://www.bbc.co.uk/russian/entertainment/2010/08/100818_onegin_bolshoi_london.shtml) (дата обращения: 2.10.2010).
48. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Хосе Ортега-и-Гассет // Психология масс : хрестоматия / под ред. Райгородского Д. Я. – Самара : Изд. Дом «Бахрах», 1998.
49. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Текст] / Хосе Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сборник. – М. : Политиздат, 1991.

50. Пави, П. Словарь театра [Текст] / Патрис Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991.
51. Премьера «Руслана и Людмилы» в Большом театре // Москва 24. – 03.11.2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=GIsluB5jQUw>.
52. Розанов, В. Pro et contra. Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология [Текст]: в 2 кн. – СПб., 1995. Кн.1.
53. Руслан и Людмила // Прожекторперисхилтон. – 12.11.2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=57k8I1eXwes>.
54. Сказка ложь, да в ней намек! // Государственный академический Большой театр России: официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/2011/1879/> (дата обращения: 21.05.2013).
55. Теория культуры [Текст] : учеб. пособ. / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большаковой. – СПб. : Питер, 2008.
56. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов [Текст] : учеб. пособ. / А.Я. Флиер. – М. : Согласие, 2010.
57. Фрейд, З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» [Текст] / Зигмунд Фрейд // «Я» и «Оно»: в 2 кн. – Тбилиси : Мерани, 1991. Кн.1.
58. Шостакович, Д.Д. Шостакович о времени и о себе [Текст] / Д.Д. Шостакович. – М. : Советский композитор, 1980.
59. Шюц, А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. – 1988, № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>.
60. Элькин, С. «Евгений Онегин» в Лирик-опере. – Чикаго, 2008 [Электронный ресурс]. URL : <http://opera-life.ru/lib.php?id=615>.
61. Ruslan and Lyudmila by Mikhail Glinka: Opera of the year // Mezzo.tv. – 2011, December, 20 [Электронный ресурс]. URL: <http://jeuopera.mezzo.tv/opera-of-year.htm>.

*Учебное издание*

Дарья Юрьевна Густякова

**Отечественный и мировой опыт репрезентации оперной  
классики в массовой культуре**

Учебно-методическое пособие

Редактор Ж.К. Гапонова  
Компьютерная верстка – Ю. В. Яковлева

Подписано в печать  
Формат 60х90<sub>1/16</sub>.  
Объем 6,25 п.л., 5 уч.-изд. л. Тираж 500 экз. Заказ №

Редакционно-издательский отдел  
Ярославского государственного педагогического  
университета им. К. Д. Ушинского  
150000, г. Ярославль, Республиканская ул., 108

Отпечатано в ИД «Канцлер» (ООО «Канцлер»)  
150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49  
Телефон (4852) 58-76-33