

Е. Н. Шапинская
ИЗБРАННЫЕ
РАБОТЫ *по*
философии
культуры



Екатерина Николаевна Шапинская
Избранные работы по философии культуры
Серия «Академическая библиотека
российской культурологии»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9528808

Избранные работы по философии культуры. / Шапинская Е.Н. : Согласие, Артём; Москва; 2014
ISBN 978-5-906613-11-0, 978-5-906709-04-2

Аннотация

Книга состоит из двух частей, отражающих многолетнюю работу автора над различными аспектами философии культуры. Первая часть – «Музыка как проблемное поле человеческого бытия» – посвящена исследованию интерпретации философской концептосферы языком музыки. Автор рассматривает такие проблемы как власть и ее формы, свобода и ответственность, различные пути осуществления жизненной судьбы, кризис идентичности в переходные эпохи и другие на примере отечественной и зарубежной оперной классики. Другая группа проблем – судьба классического наследия в культуре постмодернизма, которая утверждает исчерпанность культуры и безграничный семантический плюрализм. Вторая часть – «Другой с тысячью лиц: культурные репрезентации» – посвящена осмыслению различных типов Другого (этнокультурного, гендерного, экзистенциального, субкультурного, гендерного) в многочисленных культурных репрезентациях, формирующих представления о Другом и отношение к нему в обществе и культуре.

Содержание

Обращение к читателю	5
Книга 1	6
Введение	6
Раздел первый	10
Глава 1	10
Встречи с реальностью в пространстве репрезентации	10
Репрезентация и текст	13
Культурные тексты, дискурсы и нарративы	14
Глава 2	20
1. Проблема властных отношений в различных культурных текстах и контекстах: «Свадьба Фигаро» Бомарше и Моцарта и ее интерпретации	20
2. Проблема свободы, или «Viva la liberta»: странствия Дон Жуана по культурным пространствам	31
3. «Волшебная флейта»: сказка для детей и взрослых, или размышление о трудностях выбора жизненного пути и постижения смысла жизни	40
Глава 3	49
Глава 4	58
Обращение к модернизму как признак исчерпанности культуры	58
История создания «Воццека»: литературный сюжет и музыкальное воплощение	59
Предшественники музыкального экспрессионизма	60
Музыка как пространство выражения Страдания: на пути к модернизму	62
Сценическая судьба оперы Берга в посткультурном контексте	67
Глава 5	70
Раздел второй	80
Глава 6	80
Влияние постмодернизма на современные художественные практики	80
Конец ознакомительного фрагмента.	81

Екатерина Николаевна Шапинская

Избранные работы по

философии культуры Философия

культуры в новом ключе

Серия «Академическая библиотека российской культурологии» представлена сборниками избранных научных работ ведущих российских культурологов, культурных антропологов, философов и социологов культуры; выпускается на основании решения Научной ассоциации исследователей культуры и Научного объединения «Высшая школа культурологии» с целью обеспечения подготовки кадров высшей научной квалификации в сфере наук о культуре

Главный редактор серии А.Я. Флиер

Члены редакционного совета: О.Н. Астафьева, Н.Г. Багдасарьян, Т.В. Глазкова (ответственный секретарь), И.В. Кондаков, А.В. Костина, И.В. Малыгина, М.А. Полетаева, Н.А. Хренов, Е.Н. Шапинская, М.М. Шибаева.

Обращение к читателю

Я надеюсь, что предложенная вашему вниманию книга вызовет интерес и желание познакомиться с теми замечательными созданиями человеческой культуры, которые я пытаюсь понять, и моими мыслями, которыми я хочу поделиться с вами. Книга вышла в серии «Академическая библиотека российской культурологии» в знаменательное время – в Год культуры в России. На мой взгляд, очень важно задуматься над многими проблемами как отечественной, так и мировой культуры (поскольку сегодня они нераздельны) и решить, какое значение имеют многообразные формы культуры для общества в целом и для каждого из нас. Я обратилась к двум темам, которые кажутся мне значимыми сегодня. Во-первых, это тема Другого как важнейшей фигуры современной культуры, вобравшей в себя все ее сложности и противоречия. Во-вторых, это тема музыки, которую я люблю всю свою жизнь и считаю, что она не раз помогала мне в самых трудных ситуациях. Поскольку я давно занимаюсь исследованием этих тем, то считаю возможным претендовать на философское осмысление их различных аспектов, основанное на многолетнем изучении культурных текстов и репрезентаций.

Надеюсь, что мой интерес и любовь к тому материалу, который стал основой этой книги, найдет отклик, вызовет дискуссию, послужит стимулом к размышлениям о том, без чего не может существовать человек, – о культуре в ее различных проявлениях. Благодарю человека, который явился вдохновляющим началом важной работы над этой серией книг – Андрея Яковлевича Флиера, а также Татьяну Вацлавовну Глазкову, редактора издательства «Согласие», которая взяла на себя колоссальный труд по подготовке книг серии. Благодарю также заранее всех моих читателей и жду откликов на сайте журнала «Культура культуры». Адрес журнала [http:// www. cult-cult.ru/](http://www.cult-cult.ru/), страница в ФБ <https://www.facebook.com/cultkult?fref=ts>

Книга 1

Музыка как проблемное поле человеческого бытия

Введение

Возможна ли философия музыки в период кризиса философии?

Рассмотрение музыки в предметной области философии культуры может показаться не самой подходящей областью культурного опыта для интеллектуальной рефлексии. Чувственная природа музыки более точно передается языком эстетики, а ее формальная сторона – языком музыковедения, если только вообще можно говорить о возможности передать сущность музыки вербальными средствами. Тем не менее, в новом тысячелетии, когда пересматриваются многие философские понятия и идеи, когда возникают новые проблемные области и необходимость создания новой концептосферы, возникает и необходимость осмыслить эмоциональный и чувственный опыт, связанный с музыкой и приобретающий в наши дни новое измерение. Мы живем в лиминальный период, когда возникает потребность создания новых пространств освоения мира, образовавшихся в результате пересмотра и стирания границ областей человеческого опыта, сконструировавших универсум человека Нового времени. «Конец философской эпохи, – пишет С. Лангер в своей замечательной работе «Философия в новом ключе» (название которой я, пользуясь приемами постмодернистской культуры, процитировала в названии этой книги), – наступает с исчерпанием ее движущих понятий. Когда все разрешимые вопросы, которые можно сформулировать в терминах данной эпохи, уже разработаны, мы остаемся только с теми проблемами, которые иногда называю «метафизическими», обладающими неясным смыслом, с неразрешимыми проблемами, предельные формулировки которых таят в себе парадоксы» [66, с. 14]. Именно эти метафизические проблемы, соединенные с чувственной красотой и эмоциональным переживанием, содержащимися в музыкальной форме, стали предметами настоящей работы.

Существует довольно общепринятое мнение о том, что эмоция является «...главным элементом в оценке музыки, рождающем способность трогать человека» [196, р. 68]. Если принять как данность это утверждение, неизбежно встает вопрос о возможности вербальной передачи эмоций в целом и о тех языковых средствах, которые в большей степени способны на это. Сразу оговоримся, что на наш взгляд дискурсивная передача эмоционального мира возможна и, кроме того, необходима – иначе мы не предприняли этого исследования, а просто поделились с друзьями и знакомыми музыкальным материалом, который вызывает отклик в нашей душе и наводит нас на размышления о жизненно важных вещах. В то же время мы прекрасно осознаем, что задача наша очень сложна и требует поиска разных форм лингвистического выражения – писать об искусстве языком философской рефлексии сложно, но не невозможно, а чтобы такого рода текст доносил свою идею до разных кругов аудитории, необходимо использовать разные языки, в том числе и поэтический, создавая своего рода гипертекст, в центре которого стоят те музыкальные произведения, к которым мы обратимся.

Говоря о музыке, мы часто имеем в виду не условия ее создания, не исторический контекст или стилистику, не сложности формы, а чувства, которые она пробуждала и пробуждает в человеке. В ней чувства обретают форму, говоря словами С. Лангер, «...чувства имеют определенные формы, которые постепенно становятся артикулированными» [66, с. 91]. В

связи с этим встает вопрос о форме артикуляции чувств, о символике, через которую они становятся понятными, и язык (мы не говорим сейчас о поэтическом языке, поскольку он действует по совершенно отличным законам, нежели язык прозы, как художественной, так и научной) – далеко не лучший медиатор их глубины и интенсивности. «Все знают, что язык, – продолжает С. Лангер, – самое жалкое средство для выражения нашей эмоциональной природы. Он довольно туманно и примитивно называет определенные постигаемые состояния, но совершенно не способен передать постоянно изменяющиеся формы, двусмысленности и глубины внутреннего опыта, взаимодействие чувств с мыслями и впечатлениями, воспоминания и эхо воспоминаний, мимолетную фантазию или ее простые рунические следы – все, что превращается в безымянный эмоциональный материал» [66, с. 91]. Неадекватность современного языка для передачи всего богатства эстетического опыта подчеркивает и А. Рэнд: «Когда мы научимся переводить художественный смысл произведения искусства в объективные термины, то увидим, что искусство обладает ни с чем не сопоставимой силой в выявлении сущности человеческого характера. Художник в своих произведениях показывает обнаженной собственную душу, и, когда произведение находит отклик в вашей душе, вы, любезный читатель, делаете то же самое» [100, с. 43].

Но вербальный язык – это не единственный посредник передачи внутреннего мира человека, языки человеческой культуры многообразны и стремятся передать внутренний мир человека во всей его сложности различными выразительными средствами и системами символизации. Именно музыку и считает С. Лангер «самым высокоразвитым видом такой чисто коннотационной семантики» [66, с. 92]. Не вызывает сомнения способность музыки передавать эмоциональную сферу. «Поскольку формы человеческого чувства гораздо более сравнимы с музыкальными формами, чем с формами языка, музыка может раскрыть природу чувств детально и с такой правдивостью, которой язык не может достичь» [66, с. 210]. В моменты высочайшего эмоционального напряжения музыка оказывается гораздо более способной для экстерииоризации внутреннего состояния человека. «Музыка и рыдание раскрывают уста и дают выход эмоциям сдерживающегося человека» [2, с. 216]. Т. Адорно анализирует такую ситуацию применительно к додекафонической музыке, где «...слепой разум материала как объективный элемент события, оставляет без внимания волю субъекта и при этом в конечном счете одерживает над ней победу в качестве неразумия» [2, с. 200]. Подобное доминирование иррационализма несомненно происходит в ряде случаев, когда «...объективный разум системы не в силах справиться с чувственным феноменом музыки, ибо тот проявляется исключительно в конкретном опыте» [2, с. 200]. Тем не менее, человеческий интеллект стремится преодолеть и эту примордиальную силу – не даром музыка становилась предметом анализа таких мыслителей, как Ницше и Кьеркегор, Камю и С.Лангер. Из этого мы можем сделать заключение, что чувственное и эмоциональное восприятие ни в коей мере не страдают от привнесения в них (или дополнения их) интеллектуальным элементом, напротив, в случае ощущения недостаточной полноты восприятия музыкального произведения, обращение к его интеллектуальному постижению может только обогатить эмоциональную сферу, открыв в ней более тонкие оттенки. «Музыкальное понимание фактически не затрудняется из-за обладания активным интеллектом, ни даже той любовью к чистому разуму, которая известна как рационализм или интеллектуализм; и *vice versa* здравый смысл и научная сообразительность не нуждаются в защите от какого-то бы ни было «эмоционализма», который, как считают, является врожденным по отношению к музыке» [66, с. 92]. Более того, осмысление музыкального материала, воспринятого вначале на чувственно-эмоциональном уровне, представляет собой уникальную особенность музыки, «обратный» психоэпистемологический процесс. Во всех остальных искусствах произведения – физические объекты (то есть объекты, воспринимаемые нашими чувствами, будь то книги или живописные полотна), так что психоэпистемологический процесс идет от восприятия объекта к кон-

цептуальному пониманию его смысла, оценке в терминах главных личностных ценностей и соответствующим эмоциям. Общая схема такова: восприятие – концептуальное понимание – оценка – эмоция. В случае же музыки слушатель переходит от восприятия к эмоции, от эмоции – к оценке, от оценки к концептуальному пониманию» [100, с. 50].

В данной работе мы не обращаемся к «чистой» музыке, не найдя еще адекватных инструментов построения дискурсивного пространства вокруг этой сложнейшей формы культурной деятельности человека. Мы прибегнем к уже давно сложившемуся в художественной практике форме сочетания слова и музыки, но не будем входить в историю этого симбиоза, который уходит корнями в архаические культуры и связан с магическими культурами и ритуалами. Такое исследование несомненно представляет большой интерес для истории культуры, но находится за рамками нашего интереса к музыкальной культуре наших дней, в которой музыкально-словесные жанры представлены рядом культурных форм, распространенных в разных пространствах современной культуры. «Речь и музыка, – пишет С. Лангер, – обладают существенно разными функциями, несмотря на их часто отмечаемое объединение в песне» [66, с. 92]. Наш интерес среди всех этих форм сосредоточен на опере, в которой это объединение носит более сложный и в то же время более условный характер – в зависимости от качества либретто оперный нарратив может приобретать разные качества. Именно опера во всем богатстве ее архитектоники, доставляющая чувственное наслаждение, волнующая и в то же время призывающая к размышлению – станет главным предметом нашего исследования в первой части этой книги.

Претендуя на философское осмысление музыкального материала, о котором пойдет речь, мы должны обосновать этот выбор, и это обоснование связано с рядом моментов как в культурно обусловленном, так и в личном опыте автора. Я позволила себе обратиться в исследованию оперы как формы культуры сравнительно недавно, хотя люблю и знаю оперное искусство с детства. Пройдя через долгий опыт освоения совершенно другой культуры и другой музыкальной системы (я имею в виду мою жизнь в Индии и занятия индийским танцем) я получила возможность взглянуть на многие аспекты европейской (в том числе и русской) культуры как бы со стороны, что всегда открывает новые аспекты того, что, кажется хорошо знакомым. После этого пройдя через увлечение постмодернизмом и изучение разнообразных трендов современности, я снова вернулась к столь любимой мной опере, которая за последние десятилетия уверенно вошла в пространство «посткультуры», то есть культуры после постмодернизма, с ее утвердившимся плюрализмом и стиранием традиционных бинаризов. Выйдя за пределы оперных залов на фестивальные площадки и киноэкраны, став предметом туристического интереса и потребления, опера не могла не измениться и не приспособиться к законам «культиндустрии» (термин Т. Адорно) и посткультуры. Для меня вопрос заключается не в благотворности этих изменений для оперы как жанра искусства, поскольку это – привилегия музыковедов и социологов культуры, а в том, как через достаточно традиционную форму оперного спектакля его создатели говорят с аудиторией о важнейших проблемах человеческого существования – о жизни и смерти, о любви и ненависти, о свободе и власти. Через во многом условный сюжет и зачастую чуждую современному слуху музыкальную стилистику слышен голос вечных проблем, которые беспокоят и волнуют человека вне зависимости от временной и пространственной обусловленности его бытия здесь-и-сейчас. Эти проблемы мы и попытаемся выделить из того музыкального материала, который выбран нами для нашего исследования.

Наш экскурс в оперу проходит в нескольких плоскостях, «поверхностях», «plateau» (термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари) (пост)современной культуры. Одна такая поверхность – это попытка охарактеризовать контекст современной оперной практики, который мы определяем как «посткультура». Другая «поверхность» пытается отойти от чистой синхронии и обратиться к истории, рассмотрев то, что постмодернистские теоретики назы-

вают утратой чувства истории, вернее, превращение истории в игру на исторический сюжет. Еще одна «plateau» – это собственно философская проблематика музыкальных шедевров прошлого, рассмотренная в главе «Моцартиана». В этой связи неизбежно возникает тема творчества в условиях постулируемой посткультурой исчерпанности культуры, а также тема саморефлексии художника, который в условиях избыточного культурного производства неизбежно задается вопросом о границах и возможностях интерпретации. Несколько «поверхностей» посвящены исследованию разнообразной проблематики современной культуры, нашедшей воплощение в различных постановках как классических, так и современных оперных спектаклей: проблема текста и контекста, реальности и трансцендентности, соотношения гендерных ролей и феминизации культуры, судьбы «высокого» искусства в эпоху доминанции массовой культуры. Мы создаем, что выбор примеров для анализа такого широкого круга проблем в их реификации в конкретной культурной форме не может избежать субъективизма (как и любой выбор материала для анализа в сфере искусства). Тем не менее, мы попытались в каждом случае обосновать свой выбор музыкального материала и упомянуть те образцы, которые, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствуют заявленной проблематике. Еще раз возвращаясь к проблеме неадекватности вербального выражения идей и представлений, вызванных столь сложной музыкальной формой как опера, позвольте выразить надежду, что наши исследования пробудят желание слушать и смотреть те замечательные произведения и прекрасных исполнителей, о которых пойдет речь на этих страницах. В информационную эпоху все музыкальные сокровища доступны (и это одно из ее позитивных качеств) – если у читателя возникнет желание погрузиться в этот прекрасный мир, мой труд многих лет будет не напрасным, даже если мнение читателя не совпадет с моим или будет полностью противоположным – речь идет о полисемантических текстах, обладающих неистощимым кладом смыслов.

Завершая это вступление, позвольте мне упомянуть тех, без кого эта книга не состоялась бы, и выразить благодарность и признательность всем, для кого музыка была важнейшей частью их жизни. Прежде всего, это моя мама, которая прекрасно пела, хотя и не стала профессионалом. Благодаря ей я с раннего детства слушала прекрасную музыку, оперу, романсы, которые стали основой той любви к опере, которую я пронесла через всю жизнь. Позвольте мне поблагодарить моих друзей, которые в течение ряда лет разделяли со мной музыкальный опыт, слушали вновь и вновь различные варианты музыкальных произведений, о которых идет речь на этих страницах и разделяли мои мысли и сомнения. Я восхищаюсь теми людьми, которые сделали наш мир прекраснее – композиторами, исполнителями, постановщиками прошлого и настоящего, чьи работы стали важной страницей в истории культуры. Особая благодарность – Саймону Кинлисайду, чьи герои, столь разнообразные, привлекательные и парадоксальные, благородные и гротескные, традиционные и современные послужили основой для нашего исследования оперы как культурного текста, а его рефлексия по их поводу дала возможность глубже погрузиться в творческий процесс создания образа. Попытка осмыслить эти произведения в разных историкокультурных контекстах, понять их значение в наши дни и стала основной темой этой книги.

Раздел первый

Музыкальное произведение в пространстве рефлексии: ценности и смыслы, традиции и стереотипы, тексты и контексты

Глава 1

Музыкальный текст в пространстве репрезентации: философская рефлексия и эмпатический сенсуализм

Встречи с реальностью в пространстве репрезентации

Встреча с реальностью происходит в современной культуре чаще всего в пространстве репрезентации. Именно многочисленные репрезентации в самых разных видах текстов культуры – литературных, визуальных, музыкальных – формируют представления о различных аспектах реальности, морали, эмоциональной сферы в сознании современного человека. Мы знакомимся с добром и злом, любовью и предательством, фемининностью и маскулинностью, этнокультурными практиками и даже с природой во всем ее многообразии с помощью тех образов, которые созданы при помощи репрезентации в разнообразных текстах и формах культуры. Всегда важнейший фактор в практике и теории искусства, репрезентация становится первичной формой знакомства с миром, а ее «универсум» (используя термин П. Бурдьё) расширяется до таких пределов, что локализация его отдельных элементов, «классификация стилистических индикаторов, которые он содержит» становится сложной задачей даже для человека, обладающего значительным «культурным капиталом» [161, р. 206]. Такое преобладание репрезентации обуславливается во многом медиатизированным характером (пост)современной культуры, где реальный мир зачастую подменяется медиаобразами. Теоретической основой этого положения вещей служит утверждение о том, что мы можем познать мир только через «сеть социально установленных систем значения, дискурсы нашей культуры» [208, р. 7].

Медиапространство, в особенности виртуальное пространство Интернета, заполнено самыми разными образами, которые конструируются не случайно, а по определенным правилам и с определенной целью. Это и определяет тот образ, который сложится у читателя, слушателя или зрителя и станет основой отношения к «репрезентированному феномену» в реальной жизни. Многие тексты, которые исторически связаны с реалистической репрезентацией, подверглись новой интерпретации в контексте модернизма, а затем постмодернизма. На этой стадии, как пишет известная канадская исследовательница постмодернистской культуры Л. Хатчеон, «исследование репрезентации становится не анализом миметического отражения или субъективной проекции, но изучением того, каким образом нарративы и образы структурируют наше видение самих себя и наших представлений о себе, в настоящем и будущем» [208, р. 7]. Для того, чтобы понять, каким образом работают репрезентации, как в них проявляется специфика различных языков культуры, в чем заключается различие репрезентации в различных видах текстов, мы обратимся к анализу репрезентации и текста как важных концептов современной культуры, художественной в том числе.

Репрезентация зачастую трактуется как миметическое подобие неких реальных фактов и их изображения в том или ином культурном тексте или артефакте. При разрыве связи

между реальным объектом и изображением говорится о «кризисе репрезентации». Идея невозможности единственного способа представления действительности возникла уже в модернизме, который признал, как пишет известный исследователь современной культуры Д. Харви, «невозможность репрезентации мира единым языком. Понимание должно было быть сконструировано через исследование множественных перспектив. Модернизм принял множественную перспективу и релятивизм как свою эпистемологию для открытия того, что все еще рассматривалось как истинная природа единой, хотя и сложной, подлежащей реальности» [203, р. 30].

В постмодернистской культуре представление о подлежащем единстве сменяется фрагментарностью и ризомообразностью мира. Соответственно, репрезентация сама становится, с одной стороны, плюральной и до бесконечности полисемантической (что проявляется в постмодернистских текстах), а с другой, удерживает некое единство образа и его смысла, возрождая нарратив и четкость структуры, характерные для популярных жанров. Поскольку мир усваивается человеком «посткультуры» через репрезентации, их конструкция является, во многом, идеологическим процессом, а конструкт заменяет реальность. В этом заключается отличие производства образов (пост)современной культуры от традиционного миметического способа производства текстов. Это отличие рассмотрено известным британским литературоведом и культурологом Т. Иглтоном в его анализе семиотики Р. Барта: «В идеологии реализма, или репрезентации, словам предоставляется устанавливать связь с мыслями или объектами фундаментально правильными и непротиворечивыми способами: слово становится единственно подходящим способом рассмотреть данный объект или выразить данную мысль» [183, р. 156].

В модернистской и постмодернистской культуре, напротив, текст «не имеет ни определенного значения, ни устойчивых означаемых, но является плюральным и диффузным, неистощимой тканью или галактикой означающих, бесшовной тканью кодов и фрагментов кодов, через которые критик может прокладывать свои пути... Все литературные тексты сотканы из других литературных текстов не в том общепринятом смысле, что в них заключены следы их происхождения, но в более радикальном смысле того, что каждое слово, фраза или сегмент, является переработкой других текстов, которые предшествуют или окружают индивидуальную работу» [183, р. 158].

В таком случае, возникает вопрос, не исчерпана ли репрезентация, не уничтожил ли ее тот кризис, который возник еще на заре модернизма? Современные культурные формы показывают, что репрезентация продолжает быть основой многих текстов, вербальных, визуальных или экранных, поскольку модернистские и постмодернистские тексты не вытеснили традиционные репрезентационные модели, а скорее существуют рядоположенно с ними. С другой стороны, понятие репрезентации также подверглось переосмыслению в современных исследованиях. Оно носит двойной смысл – с одной стороны, это создание образа реально существующих явлений, с другой – формирование представлений, в основе которых лежат ментальные конструкты.

Специфика процесса репрезентации в современной культуре отмечается Л. Хатчеон. Она ссылается на работу Л. Альтюссера «В защиту Маркса», в которой он определяет идеологию «одновременно как систему репрезентации и необходимую и неизбежную часть каждой социальной тотальности» [208, р. 6]. Не только идеология определяет специфику репрезентации того или иного явления или артефакта. Сложность определения репрезентации объясняется самим отношением мира искусства к миру «естественных объектов». Это отношение основывается уже не на идеологии или на эстетических представлениях, о чем пишет британский эстетик Г. Грэхем: «Общепринятые идеи о репрезентации, даже в визуальных искусствах, имеют тенденцию к запутанности, вплоть до противоречивости. Прежде всего, существует распространенная неуверенность по поводу отношений между репрезентацией

и копированием. Люди хвалят и восхищаются жизнеподобной портретной и пейзажной живописью и предполагают, что она содержит личностную «интерпретацию» (именно эта интерпретация является, по мнению многих, сутью искусства). Они сомневаются по поводу достоинств абстрактной живописи, хотя в то же время они не уверены, может ли фотография считаться искусством, поскольку она всего лишь репродуцирует, то, что существует, при помощи каузальных средств» [196, р. 88].

В культуре, где представления о мире формируются преимущественно через репрезентации, трудно разграничить подобие реальности и созданный в идеологических целях конструкт, тем более принимая во внимание «правдоподобность», достигаемую при помощи технических средств, как это происходит в наши дни, когда 3D-технологии делают все более «реальным» мир сказок и фантазий. Эта убедительность искусственно созданного образа отмечалась уже при анализе живописи, которая также является технологией репрезентации. «Перспектива, использование света и тени были важными открытиями, которые увеличили силу художника. Но, как утверждал известный историк искусства Эрнст Гомбрих в работе «Искусство и иллюзия», власть, которая дана художнику, заключается не в том, чтобы репродуцировать то, что существует, но создать убедительное впечатление того, что мы видим репрезентируемый предмет» [196, р. 89].

То, что видит современный зритель на сцене или экране кинотеатра, телевизора или компьютера, призвано создать убедительнейшую иллюзию «реальности» представляемого образа, даже при полном осознании его фантастичности. Кроме того, некоторые форматы и не предполагают соотнесения образа с эмпирической реальностью. Г. Грэхем иллюстрирует это примером из популярной области визуального искусства – мультфильмов. «Трудно представить, как кто-либо мог настаивать на идее того, что репрезентация является производством подобия. Никакая мышь никогда не выглядела, как Мики Маус, а никакой древний галл никогда не выглядел, как Астерикс, и все же в этих репрезентированных персонажах нельзя сомневаться... Ошибочно думать о репрезентации в визуальном искусстве как о попытке скопировать то, что видимо» [196, р. 89].

То, что ярко проявляется в визуальных формах, присутствует и в вербальных текстах, хотя в том и другом случае имеется своя специфика.

Несмотря на осознание интерпретативного характера репрезентации, остается нерешенным вопрос соотношения реальности и репрезентации, независимо от того, какими средствами она осуществляется – вербальными, визуальными или экранными. Если репрезентация – это конструкт, созданный на основе господствующих в обществе или, напротив, оппозиционных представлений, как складывается эта репрезентация, каковы влияния, которым подвергается процесс конструкции образа в том или ином тексте? Другими словами, что влияет на политику репрезентации?

Как показывает анализ множества культурных текстов, представление о различных феноменах социокультурной реальности складывается у современного культурного потребителя на основе репрезентаций, сконструированных, во многом, под влиянием моделей, разработанных в новейших направлениях культурологического дискурса, для которых важнее сам процесс конструирования, чем реальный референт. Это отличает (пост) современные исследования от традиционных академических дисциплин. «В то время как вполне верным является то, что критика в литературных и визуальных искусствах традиционно базировалась на основах, которые были экспрессивными (ориентированными на художника), миметическими (подражающими миру) или формалистскими (искусство как объект), влияние феминистской, марксистской, постколониальной и постструктуралистской теории означало прибавление чего-то другого к этим историческим основам и привело к слиянию их проблематики, но с новым фокусом: на исследовании социального и идеологического производства значения. С этой точки зрения, то, что мы называем культурой, рассматривается

как эффект репрезентаций, а не как их источник. В то же время, западная капиталистическая культура показала удивительную способность нормализовать (или «доксифицировать») знаки и образы, какими бы разнообразными (или противоречивыми) они ни были» [196, р. 7].

То, что пишет британский автор о визуальном искусстве, вполне применимо и к литературным, и к музыкальным текстам, которые также наполнены многообразными репрезентациями самых разных феноменов социокультурной реальности, сконструированной как в соответствии с отношениями к этим феноменам, превалирующими в обществе, так и, в свою очередь, определяющими эти отношения. Конечно, в разных видах текста задачи репрезентации решаются по-разному. Особенно это заметно в том случае, когда вербальный текст становится основой нового текста, принадлежащего другому виду искусства. Так, стратегии репрезентации литературного текста в драме, опере и фильме будут различными, поскольку техники репрезентации во многом обусловлены спецификой той или иной культурной формы.

Репрезентация и текст

Для того, чтобы объяснить эту репрезентационную специфику, необходимо определить, что мы имеем в виду под «текстом». В классическом понимании «Текст – это последовательность осмысленных высказываний, передающих информацию, объединенных общей темой, обладающая свойствами связности и цельности» [99]. В столь важном направлении исследований культуры XX века как структурализм понятие «текст» приобретает значение центральной категории современной культуры. В своем исследовании образов Другого в культурной антропологии украинская исследовательница В. Суковатая подчеркивает влияние новых для XX века исследовательских направлений на осмысление этого понятия. «В последней четверти XX века на толкование текста оказала влияние школа структурной поэтики и генеративной лингвистики, согласно которой текст представляет собой, прежде всего, явление семиотическое, определяемое прежде всего как «связные знаковые комплексы», которые существуют КПК в естественных языках, так и во «вторичных моделирующих системах» (термин московско-тартусской школы) и характеризуются следующим набором характеристик: 1) тексты – это то, что сотворено, сделано человеком, обладает неприродным (отсылка к структуралистской оппозиции Культура-Природа) характером; 2) то, что объединено связанностью и последовательностью элементов, логикой смысла, то есть является некой Системой; 3) имеет знаковый характер (то есть обладает двусторонней сущностью, «планом содержания» и «планом выражения», нарративными и дискурсивными стратегиями; 4) характеризуется коммуникативным характером, выраженной идеологической и жанровой стилистикой» [113, с. 49].

Из приведенных выше характеристик текста становится ясным полисемантичность современного понимания текста. Под текстом можно понимать и систему означающих элементов, представленных релевантными физическими чертами знака, но также «текст» часто употребляется синонимично с «произведением», и в этом смысле литературное произведение может быть названо литературным текстом. В ряде исследовательских направлений, в особенности в структуралистской литературной критике, «текст» в этом значении ассоциируется с особым взглядом на литературу, отличающим его от «произведения». Текст можно определить как последовательность знаков, однако самым главным является его значение, многообразное и неисчерпаемое. Оно не может быть сведено к интенции автора, в нем функционируют многие составляющие, находящиеся вне его контроля [12].

Поскольку текст стал рассматриваться как сообщение, которое можно подвергнуть анализу, в качестве теста стало возможным рассматривать «не только художественные или научные произведения, но и архитектурные, живописные объекты, музыка, кино, ритуалы и обряды, социальные формы общения, одежда, дизайн, театральные и телевизионные зрелища, политические дебаты, религиозные церемонии....В работах представителей психоанализа и постструктурализма (Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, М. Фуко) текст обладает высокой степенью идеологичности и воспроизводит глубинные структуры бессознательного на уровне речи, действия, творчества, исходя из чего всю культуру принято рассматривать как Текст» [113, с. 49].

Текст обладает своим собственным языком, который строится на основе исходного языка, которым владеет человек. Применяя идеи семиотики к анализу искусства, Ю. Лотман «определяет искусство как «особым образом организованный язык», а произведения, созданные на этом языке, как тексты. По Ф. де Соссюру, лингвистике принадлежит язык как структура чистых отношений, а речь, являющаяся реализацией этой структуры, не предмет лингвистики. В искусстве же, по Лотману, соотношение языка и текста имеет игровой, конфликтный характер. Текст в искусстве имеет собственную структуру и свойства, не выводимые из структуры языка» [84, с. 309].

Таким образом, по отношению к «естественному» языку язык художественного текста является метаязыком по отношению к вербальному компоненту и особым кодом по отношению к визуальной составляющей. В случае сочетания различных видов репрезентации, как это происходит в экранном языке, мы имеем дело с весьма сложной системой знаков и образов. Ю. Лотман назвал язык художественного текста «вторичной моделирующей системой». (Пост)современные тексты отличаются также высокой степенью интертекстуальности, которая проявляется, в теоретическом дискурсе, в постоянном цитировании и отсылками к другим работам (что происходит и в нашей работе), а в художественных текстах в имплицитном использовании самых разных фрагментов других текстов. «Писатели, которые создают тексты, – пишет Д. Харви, – делают это на основе всех других текстов и слов, с которыми они встречались, в то время как читатели обращаются с ними таким же образом. Культурная жизнь, следовательно, рассматривается как серия текстов, пересекающихся с другими текстами, продуцирующими другие тексты (включая и тексты литературного критика, который стремится продуцировать еще одну литературную работу, в которой рассматриваемые тексты свободно пересекаются с другими, которые повлияли на его или ее мышление)» [203, р. 49].

Для нас текст – это, прежде всего, пространство репрезентации, в котором соседствуют самые разные образы. Мы выбрали среди всего многообразия текстов тот, в котором сочетаются вербальные, музыкальные и визуальные элементы, а именно оперу, которая является сложноструктурированным текстом, где все перечисленные элементы находятся в тесной связи друг с другом, причем преобладание того или иного может полностью изменить общий смысл текста и его позицию в культурном пространстве.

Культурные тексты, дискурсы и нарративы

Анализ «художественных» текстов был бы неполным без рассмотрения наиболее важных теоретических подходов к тому или иному аспекту реальности. Говоря другими словами, мы изучаем академический дискурс, сосредоточенный на определенном дискурсивном универсуме. В данном понимании дискурса мы следуем за представителями школы «культурных исследований», которые понимают его как «социально продуцированный способ говорить или думать об определенной теме» [191, р. 268]. Такой «тематический дис-

курс» образует единое дискурсивное пространство с рассматриваемыми вербальными и экранными текстами, будучи объединен с ними определенной темой. В свою очередь, литературные и экранные тексты можно рассматривать с точки зрения дискурсивности – они становятся специфическим культурным продуктом и являются способом передачи и генерирования социальных стратегий присущими им средствами. Взаимоотношения между структурами социума и дискурсивными практиками позволяют выявить, каким образом некоторые типы текстов через различные конфигурации на нарративном уровне способны подражать, отражать, отказываться или даже спорить с социально-нормативными моделями и способами передачи культурных ценностей. Анализ академических, литературных, экранных дискурсивных практик показывает, что социальные стратегии и установки передаются самыми разными способами и через разные каналы, в частности, через репрезентации.

Несомненно, нельзя провести прямую параллель между анализом того или иного феномена в теоретической литературе и изображением его в художественном тексте. В. Суковатая, к работе которой мы уже обращались выше, посвятила свое фундаментальное исследование Другого именно теоретической рефлексии. Она объясняет это отличие таким образом: «Если речь идет о художественных текстах, то в них мы можем идентифицировать присутствие Другого на уровне темы, мотива, образа. Если мы возвращаемся к современной философии и пытаемся типологизировать подходы к Другому, то это будет, очевидно, концепт (понятие) Другого или категория, которую мы анализируем с точки зрения эволюции ее философско-этического содержания. Однако, несмотря на то, что следы Другого можно обнаружить даже в образах древних мифологий и классической философии, категории Другого как факта научной рефлексии или инструментария в них нет. В этих случаях мы можем говорить только о текстах и телах Другого, присутствующих косвенно или имплицитно» [113, с. 47].

Действительно, концептуализация многих культурных пространств – гендера, этничности, субкультур, «другости» и т. д. – в теоретических исследованиях произошла во второй половине XX века. Расширение поля культурологической рефлексии вообще характерно для этого периода, особенно в постмодернистской теории, где эти области занимают весьма значительное место. Тем не менее, можно вполне явно проследить их присутствие в текстах, относящихся к самым разным историко-культурным эпохам. Так, к примеру, в литературных текстах прошлого содержатся различные модели маскулинности и фемининности, релевантные и для эпохи (пост)культуры, что подтверждается и широким использованием нарративной структуры этих текстов для культурных форм нового тысячелетия.

Обращение к самым разным видам текстов, как теоретических, так и художественных, связано также с тем, что во всех них репрезентированные феномены являются конструктами, которые нельзя принимать за прямое подобие реальности, даже если они таковыми кажутся. Как научный, так и художественный язык являются, по мнению известного американского теоретика литературы, придерживающегося метода деконструкции, П. де Мана, метафорическим. Т. Иглтон в своем анализе постструктурализма в литературе обращается к этим идеям американского автора. «Философия, юриспруденция, политическая теория работают при помощи метафоры, так же, как и поэзия, и являются такими же фикциональными... Литературные произведения менее обманчивы, чем другие формы дискурса, поскольку они имплицитно признают свой собственный риторический статус – тот факт, что то, что они говорят отличается от того, что они делают, что все их притязания на знание работают через фигуративные структуры, которые делают их спорными и неопределенными. Они, можно сказать, ироничны по своей природе. Другие формы письма также фигуративны и спорны, но выдают себя за непреложную истину» [183, р. 145].

В процессе репрезентации также происходит переоценка культурных форм с точки зрения отхода от унифицированных нарративных репрезентаций субъективности. Говоря сло-

вами В. Бергена, искусство и теория должны показывать значение различий этнических, классовых, гендерных как процесса производства, как «нечто изменяемое, историческое, и поэтому то, по поводу чего, можно что-то сделать» [166, р. 108].

Эту изменчивость мы можем наблюдать в разнообразии смыслов, придающихся тому или иному тексту в разных историко-культурных контекстах. Если динамические процессы происходят в культуре достаточно бурно, мы можем видеть значительные сдвиги в восприятии одного и того же текста на протяжении короткого периода. Иногда в течение нескольких лет происходит переосмысление основных идей того или иного произведения, но чаще это переосмысление выражается в «переводе» его на другой язык, в частности на музыкальный (в случае оперы – в форме либретто). Проблема «перевода» одного языка культуры на другой, в частности, возможность «рассказать» литературное произведение языком музыки, является весьма важной в современной теории культуры. Разницу в возможностях репрезентации в этих культурных формах необходимо учитывать при постановке различных сценических и кинематографических версий первоначального литературного текста-основы. Известный отечественный теоретик культуры Н. Хренов проводит разницу между литературным и кинематографическим языком «...в кино существует много элементов, сближающих его с литературой. В то же время исследователи констатируют и целый ряд особенностей, демонстрирующих несходство литературных и кинематографических структур. Оно связано с тем, что иногда называют кинематографичностью или зрелищностью кино. Предполагается, что понятие «зрелищность» не только не тождественно понятию «литературность», но и противоположно ему. Это справедливая, хотя и односторонняя точка зрения» [135, с. 112].

Автор отмечает, что в своих ранних формах литература была также скорее зрелищна, чем нарративна и считает зрелищность начальной формой литературного развития. Кинематограф, с точки зрения Н. Хренова, лучше всего соответствует именно этим ранним литературным формам, что делает их сопоставление вполне возможным. «Поскольку зрелищность в какой-то степени представляет инобытие литературности, а точнее, литературности в начальных формах ее развития, кинематограф можно рассматривать в ряду литературных явлений. С этой точки зрения понятие зрелищности как бы не противостоит понятию литературности» [135, с. 113].

На наш взгляд, эти рассуждения вполне применимы и к такой музыкальной форме как опера, в особенности принимая во внимание ее современное медиатизированное существование. Можно сослаться в данном случае на широко распространенную практику трансляций оперных (и балетных) спектаклей ведущих театров мира в кинотеатрах в глобальном масштабе. Соглашаясь с тем, что литературные тексты могут быть «зрелищными», мы все же обращаем внимание на противоположное явление – на то, что оперные тексты могут быть нарративными. Это означает, прежде всего, расстановку акцентов в репрезентации – то, как то или иное событие или персонаж показан или то, как о нем рассказано. В классической опере сюжет играет большую роль, каким бы условным он ни был и насколько отдельные его моменты не были бы поводом для демонстрации вокального мастерства. Оперный нарратив имеет свои особенности, но в то же время сохраняет все черты «истории», рассказанной в специфичном коде репрезентации и необходимой для поддержания интереса публики. «Рассказывание историй является, возможно, самой древней и самой устойчивой формой развлечения... Истории могут быть трогательными и захватывающими и в то же время развлекательными... но нарратив может быть и чем-то большим. Поскольку он имеет структуру, включающую начало, середину и конец, и является продуктом воображения, он может обладать единством действия, которого никогда не существует в потоке реальной истории» [195, р. 125]. Несмотря на модернистский отход от нарратива, что выражено как в литературных, так и в музыкальных художественных формах, он вновь и вновь утверждает себя в художе-

ственных практиках, где нарративные формы оказываются более плодотворными для репрезентации, чем экспериментальные формы выразительности, отказывающиеся от нарратива. «Как утверждал Лиотар в «Состоянии постмодерна», нарратив является до сих пор важнейшей формой нашего представления знания, и это объясняет, почему пренебрежительное отношение к позитивному знанию со стороны позитивистской науки спровоцировало такую бурную реакцию в самых разных областях. Во многих областях нарратив является, и всегда являлся, значимым способом объяснения, и историки всегда использовали его возможности упорядочивания и структурирования событий» [208, с. 67]. Бессюжетная опера невозможна, поскольку тогда она становится другим музыкальным жанром, даже и имеющим вербальный компонент.

Наиболее показательным для понимания сущности репрезентации и ее места в культурном производстве является, на наш взгляд, анализ нарративных художественных текстов, поскольку значительная роль в формировании представлений о различных аспектах и формах реальности принадлежит популярной культуре, где господствуют нарративные формы. Нарратив уходит корнями в далекое прошлое, о котором говорилось выше как пространстве имплицитного присутствия современных дискурсивных формаций. «Рассказывание историй является, возможно, самой древней и самой устойчивой формой развлечения, а особые черты нарративной конструкции могут быть использованы с целью развлекать... Истории могут трогательными и захватывающими, так же как и развлекательными. и особые приемы нарратива также могут быть использованы с этой целью. Но нарратив может делать нечто большее. Поскольку он имеет структуру начала, середины и конца и является продуктом воображения, он может создать единство действий и событий, которого никогда не существует в потоке реальных исторических событий» [195, р. 125].

Нарратив сам по себе отделяет «Я» от «Другого». В ходе нарратива мы сталкиваемся с жизненными историями Других, и то, насколько эти Другие поляризуются по отношению к «Мы» или «Я»-персонажу, во многом зависит от нашего представления о модели «другости», преобладающей как обществе, так и в теоретической рефлексии. Эта «Мы» или «Я»-позиция может быть выражена в литературном тексте различными приемами, в частности в структурировании повествования от первого лица, что является наиболее простой конструкцией, разграничивающей позицию субъекта-Автора и объекта-Другого. Но и в том случае, если события подаются «объективно», как бы со стороны нейтрального наблюдателя, отношение к ним обусловлено не только личностной позицией автора, но и превалирующими в обществе ценностями. «...автор не работает в вакууме. Очевидно, в реалистических, в отличие от фантастических, историях работают сдерживающие начала, которые отражают реальную жизнь. Тем не менее, о романе нельзя думать как о чем-то, снабжающем нас правдивым отражением опыта или его искусным синопсисом. Скорее, он заставляет нас взглянуть на некоторые аспекты опыта через образ, который помогает нам развить его верное понимание» [195, р. 126].

Рассуждения Г. Грэхема вполне соответствуют тому, что мы пытаемся показать в нашей работе, а именно влиянию сконструированных в соответствии с определенными правилами и под влиянием идеологических моделей аспектов реальности на тот взгляд на эти аспекты, который превалирует в культуре и социуме. Влияние искусства на формирование отношения к различным феноменам реальности, будь он представлен имплицитно или эксплицитно в ее текстах, в течение долгого времени было определяющим по сравнению с теоретическими работами и документальными жанрами. Роль художественного образа в сознании общества, как подчеркивает Грэхем, очень велика. Творчество, по его мнению, «...является примером того, как художественный образ не просто отражает, но и структурирует мир политического опыта. Искусство может таким же образом соотноситься с моральным и социальным опытом. Можно выразить эту мысль, сказав, что мы должны думать о художественных

творениях не как о стереотипах, но как об архетипах. Образы, созданные великими художниками, не предоставляют нам выжимки или обобщения всего многообразия опыта (стереотипы), но воображаемые модели, которые являются мерилom этого многообразия (архетипы). Можно сказать, что в некоторых контекстах эти архетипы составляют единственную реальность» [195, р. 128].

Различные художественные тексты, в которых представлены образы, почерпнутые из реальности, включают в себе именно такие архетипичные модели, которые имеют весьма сложную связь с этой реальностью. С одной стороны, это конструкты, построенные по идеологическим правилам политики репрезентации. С другой, по этим моделям, в сочетании с теоретическим дискурсом, мы можем судить о господствующем отношении к тому или иному культурному или природному феномену в ту или иную эпоху.

Судьба культурных форм, их позиционирование в общекультурном пространстве во многом формируется репрезентациями и их соотношением с социокультурной реальностью. Но культурная форма в ее реификации всегда связана с субъектом – автором или интерпретатором. В области репрезентации происходит переплетение разных контекстуально обусловленных отношений – того, которое формируется у человека в его повседневности, и того, которое основано на репрезентациях, являющихся частью социокультурного пространства и в то же время субъективно обусловленных. Политика репрезентации, кроме того, может быть нацелена как на поддержание обыденных представлений, так и на их изменение, «рассеивание мифа», что зависит от того, что является в данный момент доминантой в идеологии. Эта «расплывчатость» самоидентификации связана во многом с «размыванием» границ привычных понятий, с переосмыслением устойчивых представлений и изменением аксиологических ориентаций, которые являлись основой и представлений о себе. Само понятие субъекта изменяется в зависимости от культурно-исторического контекста. «Субъект – это не естественное определение человека, а историческое... у субъектности есть границы, которые конститутивны для нее самой, т. е. человек является субъектом только в определенных границах, причем характер этих границ и задает тип субъектности, его пространственно-временные, исторические, культурные, биографические рамки» [147, с. 148]. В постмодернистских культурных текстах размытость понятий и представлений связана с подвижностью субъектной позиции автора, которая зачастую подрывает все традиционные бинаризмы, включая столь базовое разделение Добра и Зла. Оценить этот процесс весьма непросто, поскольку кризис формирования личностной идентичности может восприниматься не только как кризис человека в целом, но и как пересмотр тех позиций, на которых эта идентичность основывалась. Этот процесс очень ярко проявляется в постановочных стратегиях, когда классический текст применяется к субъектной позиции автора вплоть до полного растворения в ней, примеры чего мы приводим в других главах.

Анализ репрезентаций различных социокультурных феноменов, содержащихся в литературных и музыкальных текстах и их интерпретациях в современной культуре, показывает, что эти репрезентации представляют собой далекий от миметического подражания конструкт, созданный в соответствии с политикой репрезентации, господствующей в определенной социокультурной ситуации. В то же время эти репрезентации определяют восприятие реальности современным человеком, выросшем и воспитанным в условиях тотальной медиатизации культуры. Еще в первой половине прошлого века, когда начиналось повсеместное распространение массовых медиатизированных форм искусства, ученые предвидели их влияние на классические образцы. Одной из основных особенностей массовой культуры и искусства является отсутствие в них присущей высокому искусству ауры. Это понятие было разработано В. Бенямином, по мнению которого современная технология механического репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии. «Аура» произведения искусства, по Бенямину, – это его уникальное существование во времени и

пространстве, его аутентичность. При механическом воспроизводстве произведение искусства рассеивается, превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве. Это происходит по причине разрушения временной и пространственной индивидуальности произведения искусства, потерей им своего контекста и места в континууме традиции. Подъем массовой культуры совпал с распространением копий произведений высокого искусства широкой публике, что привело к уничтожению катарсиса. В. Беньямин привлек внимание к вхождению произведения классического искусства в пространство массовой культуры путем новых возможностей технического воспроизводства. В результате начался процесс лишения уникального художественного произведения его «ауры», того, что было характерно для искусства со времен его существования в сакральном пространстве. «То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репрезентируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым» [15].

Массовые копии произведений искусства становятся основой формирования вкусов и предпочтений в художественной области и составляют ту среду, в которой проходит формирование ценностного мира человека. Еще Т. Адорно, подвергший всесторонней критике «культурную индустрию», отмечал власть репрезентаций и их способность затмевать реальность. По его мнению, культурная индустрия (как и ее защитники) претендует на упорядочивающую роль в хаотическом мире, хотя, по сути дела, она этот мир разрушает. Погруженный в мир репрезентаций человек часто не готов воспринимать реальность, которая может казаться менее яркой и выразительной, чем созданные при помощи технических средств образы. В то же время отношение к миру часто бывает сформированным еще до того, как человек сталкивается с его различными сторонами, и власть репрезентации может быть настолько сильной, что полностью затмевать видение реальности. Несмотря на многочисленные исследования в различных областях академических исследований, посвященных репрезентации, ее способность влиять на представления человека о культуре и природе, о себе и других людях ускользает от четкой концептуализации в рациональных категориях.

Мы обратимся в данной работе к репрезентациям, носящим весьма условный характер и не связанным, как правило, с реальными референтами – к образам музыкального театра, которые, как правило, являются созданиями фантазийными, романтическими, зловещими или сказочнопрекрасными. В этих образах различные стороны человеческой жизни представлены в гипертрофированной форме, а драматический накал страстей доведен до того предела, который редко встречается как в жизни, так и в других художественных репрезентациях. Тем не менее, если мы начнем «читать» музыкальные сказки, драмы, трагедии и комедии как значимые тексты, то увидим, что в них заключены различные сущностно важные смыслы, переданные через специфический музыкально-вербальный код, освоение которого и поможет нам подойти к тем важнейшим сторонам и проблемам человеческого бытия, которые нашли воплощение в сложной, условной, но в сути своей очень значимой для человека форме репрезентации, о которой пойдет речь далее. Во всем многообразии интерпретаций, которые характерны для плюрализма современной культуры в целом, мы можем видеть постоянный возврат к классическим образцам, которые переживают самые экстремальные эксперименты и продолжают привлекать внимание как «культурных производителей», так и «потребителей». Можно согласиться с мнением эстетика, который утверждает, что «...произведение искусства как бы живет самостоятельной жизнью, оставаясь актуальным, если оно не сосредоточено на самом себе и не есть знак самого себя, но отображение человечески значимых проблем, ситуаций. Многозначность произведения, возможность открытия в

нем новых смыслов делают произведение подлинного искусства современным всегда [105, р. 207].

Глава 2

«Моцартиана»: осмысление экзистенциальных проблем в операх Моцарта

1. Проблема властных отношений в различных культурных текстах и контекстах: «Свадьба Фигаро» Бомарше и Моцарта и ее интерпретации

Формы власти в культуре и обществе многообразны, от прямого принуждения и насилия вплоть до внешне свободного выбора в различных жизненных ситуациях, в основе которого лежат скрытые властные стратегии манипулирования. В любом случае там, где есть власть, она воплощается в фигурах Господствующего субъекта, а подчиненные ему объекты всегда имеют тенденцию оказывать сопротивление, которое, в случае успеха, может привести к реверсированию оппозиции. Это отношение составляет одну из базовых оппозиций культуры, проявляющихся на всех уровнях социума начиная с крупных социальных формаций и вплоть до межличностных отношений.

Идея о том, что власть является частью духовных структур общественного целого и, соответственно, детерминирована исторически и связана с различными телесными практиками той или иной эпохи, принадлежит М. Фуко. Власть нельзя рассматривать вне контекста ее практик, поскольку универсальные характеристики власти трудно поддаются определению. «Теория власти как основа глобального политического анализа еще не создана и все реальные проявления власти продолжают и по сей день оставаться чем-то загадочным, непознанным, даже демоническим» [94, с. 206].

Жесткий бинаризм господства/подчинения начинает рассеиваться, смягчаться в переходные эпохи, когда смена социального порядка ведет к реверсии оппозиции, и бывшие субалтерны становятся в положение «хозяев жизни». В переходные периоды, когда смена власть придержащих групп еще не легитимизирована, происходит «размывание» оппозиции, основанное на предчувствии изменения в социальном статусе как у господствующего на данный момент субъекта, так и у подчиненного объекта. Культурные тексты, описывающие такие периоды, особенно интересны с точки зрения их структур темпоральности – в период создания текста как автор, так и его персонажи еще не знают, что грядущие исторические события в корне изменят ситуацию и конфликт произведения. В то же время читатели или зрители, живущие в эпоху осуществленного социального изменения, смотрят на то, что происходит с осознанием грядущей судьбы героев, неведомой последним, часто уверенным в неизменности социального порядка. Интерпретация культурного текста зависит, таким образом, от взгляда на события сюжета произведения, детерминированного знанием исторического будущего персонажей.

Каждая эпоха дает свою интерпретацию столь универсального феномена как власть и часто заявляет о своей позиции в отношении к ней, будь это конформизм, восхваление или различные формы сопротивления, путем репрезентации исторического прошлого, представленного в текстах художественной культуры. Проблема смыслового наполнения культурного текста в последующие его созданию эпохи давно привлекает философов, искусствоведов и культурологов, давая различные ответы на вопрос соотношения текста и контекста. Каждое

произведение несет на себе груз предыдущих смыслов, приобретая в то же время новые, которые соответствуют бытию произведения «здесь-и-сейчас», становясь, по определению Ю. Кристевой, интертекстом. В этих условиях оппозиции «власть/ сопротивление», «господство/подчинение» проходят ряд трансформаций, обусловленных различием культурных доминант и дискурсивных формаций, сохраняя при этом бинарный принцип, что мы покажем ниже на весьма показательном примере движения текста по различным контекстам.

«Свадьба Фигаро»: комедия Бомарше и опера Моцарта в историческом контексте

Мы обратимся к произведению, которое стало одним из наиболее противоречивых и актуальных художественных деклараций своего времени и в то же время обрело «вневременное» существование, становясь предметом интерпретации в самых разных пространственных и темпоральных контекстах – к опере Моцарта «Свадьба Фигаро», написанной на сюжет комедии Бомарше, вызвавшей в свое время весьма негативную реакцию со стороны властей. Сразу оговоримся, что будем рассматривать те постановки оперы, которые не содержат внешней «модернизации», дабы избежать необходимости отдельно рассматривать проблему переноса культурного текста в другой социокультурный контекст.

Сюжет оперы заимствован из комедии П. Бомарше (1732–1799) «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1781), которая представляет собой вторую часть драматической трилогии (первая часть – «Севильский цирюльник», 1773, – послужила основой одноименной оперы Д. Россини). «Как известно, Бомарше написал драматическую трилогию: «Севильский цирюльник» (1775), «Женитьба Фигаро» (1784) и «Виновная мать» (1792).

Россини выбрал для своей оперы первую часть трилогии, Моцарт – вторую, третья же оказалась невостребованной, хотя на сцене шла с триумфом. Возможно, музыкальный неуспех «Виновной матери» был связан с тем, что Фигаро с годами утратил былой блеск и остроумие, а граф Альмавива остепенился и превратился в примерного семьянина» [46].

Комедия появилась в годы, непосредственно предшествовавшие французской революции (впервые поставлена в Париже в 1784 г.), и благодаря своим протестным интонациям вызвала огромный общественный резонанс [267]. В Австрии комедия Бомарше была запрещена, но либреттист Моцарта Л. да Понте (1749–1838) добился разрешения на постановку оперы. При переработке в либретто (написанном на итальянском языке) были сокращены многие сцены комедии, выпущены социально окрашенные монологи Фигаро. Так, у Бомарше, Фигаро весьма нелестно отзывался о возможностях «карьерного роста»:

«Граф. С твоим умом и характером ты мог бы продвинуться по службе.

Фигаро. С умом, и вдруг – продвинуться? шутить изволите, ваше сиятельство. Рабочая посредственность – вот кто всего добивается».

Столь же иронично определяет Фигаро суть политики: «Прикидываться, что не знаешь того, что известно всем, и что тебе известно то, чего никто не знает; прикидываться, что слышишь то, что никому не понятно, и не прислушиваться к тому, что слышно всем; главное – прикидываться, что ты можешь превзойти самого себя; частот делать великую тайну из того, что никакой тайны не составляет... и казаться глубокомысленным, когда в голове у тебя... ветер гуляет» [20, с. 265]. В либретто эти высказывания отсутствуют, что обусловлено и музыкальной формой, и политическими соображениями. «...Да Понте был профессионалом. Он проникся замыслом Моцарта и, подавив собственные амбиции, неукоснительно следовал его требованиям. Но в одном он был тверд. Прекрасно зная придворную конъюнктуру, он вырезал из текста всю политическую сатиру, изменил острый финал пьесы, закончив раскаянием графа и примирением супругов, таким образом привнес в сюжет столь необходимый для «прохождения» оперы элемент морализаторства. После столь вольного обращения

с оригиналом да Понте счел нужным заявить, что делал не столько перевод, сколько адаптацию пьесы Бомарше. Моцарт получил либретто в августе, а к концу года опера была практически готова. Несмотря на все ухищрения да Понте, в ней все еще осталось достаточно крамолы» [46].

К сочинению музыки Моцарт приступил в декабре 1785 года, закончил его через пять месяцев. Премьера была назначена на 4 января 1786 года, но в это время в Вене проходил фестиваль Глюка, и Моцарт вынужден был отпустить своих музыкантов. Кроме того, он должен был принять участие в торжествах по случаю визита высочайших гостей: сестры императора Марии Кристины и ее супруга Альберта. Моцарт был рад отсрочке. Ему не хватало времени, и теперь он мог перевести дыхание и отшлифовать свое детище до блеска. Еще одна генеральная репетиция прошла 29 апреля в присутствии императора. Премьера состоялась 1 мая 1786 года. По свидетельству современников, успех был такой, что многие номера пришлось повторять по два раза, отчего опера шла вдвое дольше. А ведь она и так идет четыре часа! Император Йозеф отдал распоряжение: повторять на бис только отдельные арии, а не целые номера. «Только гений Моцарта мог превратить громоздкий и запутанный сюжет Бомарше в легкое, оживленное, плотно подогнанное, непрерывное действо, где преобладают ансамбли, а музыкальные характеристики точно ложатся на индивидуальность персонажей. По сути, он создал на основе итальянской комедии-буфф новый жанр – комическую оперу» [46]. Тем не менее, истинный успех пришел к «Фигаро» в Праге, городе, который с восторгом встречал сочинения композитора.

Если основной пафос комедии Бомарше носит остро социальный характер, опера концентрируется в большей степени на моментах межличностных отношений, интриги, эротики, что обусловлено самой спецификой жанра. Опера является сложным сочетанием музыкального, вербального и визуального элементов, и имманентная чувственность музыки не может не наложить отпечаток на смысловые акценты. По отношению к оригиналу Бомарше либретто да Понте можно назвать, по мнению автора одной из самых фундаментальных работ о Моцарте А.Эйнштейна, «трансфигурацией оригинала». Либретто представляет собой «упрощение, которое не жертвует ничем из оригинала, но переносит его на новую, более чистую, богатую и идеальную почву – на почву музыки» [185, р. 430].

По мнению А. Эйнштейна, пьеса и опера являются рядоположенными, имеющими каждая свою собственную значимость. Пьеса сохранила свое значение до наших дней по причине «своей революционной направленности, остроумия и выразительности. Работа Моцарта и да Понте – это нечто другое. *Commedia per musica* (музыкальная комедия), как говорится в названии (более не *opera buffa*), произведение, в котором никоим образом нет недостатка в социальных импликациях, но более веселое, человеческое и вдохновенное» [185, р. 431]. И все же идея противостояния Фигаро и Сюзанны казалось бы незыблемой власти графа Альмавивы делает возможным социально акцентированную интерпретацию этого произведения. «... основная мысль пьесы Бомарше – идея морального превосходства простолюдина Фигаро над аристократом Альмавивой – получила в музыке оперы неотразимо убедительное художественное воплощение», – утверждают музыковеды [46]. Но более широкий взгляд на оперу как на культурный текст убеждает нас в том, что это превосходство – вопрос политики репрезентации, и в различные культурно-исторические периоды с различными культурными доминантами отношения героев пьесы могут меняться с точки зрения отношений власти вплоть до реверсии. В эпоху создания оперы она имела как социальное значение, связанное с ее литературным первоисточником, так и художественное, поскольку в ней были показаны новые возможности старой формы. «Историческое значение Свадьбы Фигаро заключается в том, что благодаря мастерству да Понте и величию Моцарта она больше не принадлежит к категории *opera buffa*, но скорее, используя любимое слово Вагнера, реабилитирует *opera buffa* и делает ее комедией в музыкальной форме» [185, р.

432]. Фиксированные маски уступают место живым человеческим характерам, что делает коллизии и конфликты сюжета более драматичными, а властные отношения – более сложными и динамичными, чем в традиционной «опере буффа».

Отношение господства/подчинения в его временной и универсальной обусловленности

Властные отношения, как у Бомарше, так и у Моцарта и да Понте проявляются в двух сферах – социальной и гендерной, причем эти сферы пересекаются, усиливая как доминантную, так и подчиненную позицию. Мы рассмотрим несколько вариантов соотношения «Господство/подчинение» применительно к главным героям – Фигаро и графу Альмавиве, с одной стороны, и их отношения с женскими персонажами – Сюзанной (невестой Фигаро) и графиней (той самой Розиной, чья любовная история рассказана в «Севильском цирюльнике»), с другой. Эти варианты воплощены в выбранных нами постановках, которые наиболее наглядно демонстрируют конструкцию властных отношений и воплощающих их фигур в зависимости от многих факторов: культурных доминант эпохи, политики репрезентации в данный период, личной позиции и личностных характеристик создателей и исполнителей спектакля.

Отношение господства/подчинения носит различный характер в зависимости от характера отношения. Согласно М. Веберу, существует три типа господства, которым соответствуют различные субъектно-объектные отношения в властном позиционировании Господина/Подчиненного. Первый из них – «легальный» – основан на соображениях закона и целерациональном действии. Второй тип господства – традиционный, основанный на вере «не только в законность, но даже в сакральность издревле существующих порядков и властей». Этот «патриархальный» тип господства по своей структуре сходит со структурой семьи, что делает его более устойчивым и прочным, чем другие виды господства. Третьим типом, выделяемым Вебером, является «харизматическое господство», которое представляет собой полную противоположность «традиционному». Он основан на аффективном типе социального действия. Вебер подчеркивает авторитарный характер харизматического господства, так как авторитет харизматика базируется на его силе – только не на грубой физической (во всяком случае, те только на ней), а на силе дара, делающего харизматика доминирующим субъектом, что не имеет рационального объяснения.

Оппозиция «господство/подчинение» воплощена прежде всего в образах Фигаро и графа Альмавивы, причем различные интерпретации могут наделять тот или иной персонаж различными типами господства. Так, граф Альмавива может быть представлен как воплощение «патриархального» или «легального» господства в зависимости от замысла постановщиков, в то время как Фигаро, которому отказано и в первом, и втором типе господства, может стать доминантной фигурой, только имея качества харизматика. «Вельможе Альмавиве противопоставлен простолюдин Фигаро, «наиболее смысленный человек нации». Однако здесь – не простое противопоставление, как в «Севильском цирюльнике», где плебей своим умом и жизнедеятельностью лишь выгодно отличался от аристократа. Здесь плебей и аристократ – враги. Между ними ожесточенная война» [8, с. 19].

Время действия оперы – время назревающих перемен, причем дух свободы уже носился в воздухе, что и придает вызову, который бросает слуга своему господину окраску ощущения ветра перемен. В то же время положение графа Альмавивы также неоднозначно – он уверен в своем праве феодала, представляя Фигуру Власти для своих подчиненных, но в то же время постоянно идет на уступки, как бы ощущая неустойчивость своего положения. «Речитатив и ария графа (*Vedro, mentr'io sospiro*, № 17) – взрыв страсти при мысли о том, что слуга будет наслаждаться счастьем, в котором отказано ему, аристократу» [8, с. 19].

Многие исследователи склонны видеть в Фигаро олицетворение будущей демократизации общества, «человека нового времени». «Главный герой Фигаро (баритон) показан в опере очень разнообразно. Арии Фигаро и ансамбли, в которых он участвует, раскрывают различные стороны его характера: находчивость, лукавство, остроумие... Остроумие и смелость Фигаро запечатлены в каватине «Если захочет барин попрыгать», ирония которой подчеркнута танцевальным ритмом. Первый и третий раздел каватины выдержаны в жанре галантного менуэта – это мысленное учтиво-предупредительное обращение Фигаро к своему барину. А вот средняя часть каватины рисует подлинный, без маски, портрет самого Фигаро – смелого, напористого, энергичного. Ещё более выпукло музыкальный портрет героя очерчен в его арии, завершающей первое действие. Чеканная маршевая музыка с характерными возгласами труб и ударами литавр образно передаёт картину походной солдатской жизни. Ария написана в форме рондо. Основная маршевая тема повторяется трижды с одними и теми же словами («Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый»), а в заключение звучит у всего оркестра *forte*. В эпизодах появляется то лёгкая, изящная музыка, то фанфарная» [266].

Высокая оценка важности Фигаро как главного персонажа оперы (с учетом знания об исторических событиях, сделавших Фигаро и Сюзанну вскоре после их свадьбы героями нового времени) предполагает его музыкальное и сценическое превосходство над «обреченным» миром аристократов, что особо ярко проявляется во временном контексте создания оперы, когда идеи свободы носились в воздухе. Слуга действует не только хитростью и изворотливостью, как это с незапамятных времен было принято в комическом жанре, но и с открытым вызовом. Позиция Фигаро по отношению к графу меняется на протяжении оперы, хотя ведущим остается принцип «Хитрость против силы», который так ярко выражен в каватине «*Si vuol ballare, Signor Contino...*», но постепенно уступает место более открытому выражению эмоции и разочарованию в жизни, где все предназначено для ее «хозяев».

Фигаро бросает вызов: начало деконструкции традиции

В Доме Моцарта в Вене, в той самой комнате, где композитор писал свой шедевр, звучит запись каватины Фигаро. В атмосфере этого жилища 18 века, затерянного в тесных улочках старой Вены, появляется эмпатическое ощущение содержащегося в этой музыке вызова, который требовал и определенной смелости, и доли риска. Нежелание слуги подчиниться веками сформированной традиции (в данном случае «права первой ночи», которым граф хочет воспользоваться в отношении невесты своего камердинера) не агрессивно, но скорее рационально оправдано. Он составляет план, который собирается исполнять «тихо» («*riapiano*»), как, впрочем, и Сюзанна, этот прообраз грядущей феминизации культуры. Она вовсе не собирается подчиняться графу, но в то же время и не отталкивает его, соблюдая свои (и своего жениха) интересы. Это вызов человека новой цивилизации, наступившей под знаком Просвещения и основанный скорее на интеллекте, чем на грубой силе.

Граф Альмавива – «утонченный господин, который хочет быть полновластным хозяином в своем замке» [31, р. 51] – фигура более сложная, чем Фигаро, сочетающая в себе осознание своего права распоряжаться судьбами других людей, и в то же время желание казаться великодушным. Эту неоднозначность характера графа подчеркивает один из лучших исполнителей этой роли Тито Гобби: «Очень сложный человек. Соблазнитель, быть может, не всегда удачливый, но всегда желающий диктовать условия, к тому же ревнивец. Он довольно легко попадает в ловушки, которые ему подстраивают, но тем не менее все время помнит о своем родовом достоинстве» [31, р. 51]. Граф Альмавива, как он представлен в «Свадьбе Фигаро», осознавая свое право распоряжаться судьбой подвластной ему Сюзанны (а именно, использовать в отношении нее «право первой ночи»), тем не менее не исполь-

зует силу принуждения – скорее, он обходителен с девушкой и хочет, чтобы она поделила его удовольствие, что вполне соответствует гедонистическому характеру эпохи Беранже и Моцарта. Н. Луман, характеризуя общее этическое настроение в обществе в эпоху, предшествующую веку Просвещения, пишет: «Людам в любом случае свойственно искать удовольствие (plaisir), как для себя, так и для других. при помощи галантных или заинтересованных форм ухаживания, при помощи истинной или притворной любви. Удовольствие становится основополагающим принципом жизни... и основано на субъективной фактуальности, лишенной каких-либо имманентных критериев» [218, р. 87]. Поиск удовольствия характерен для тех персонажей оперы, которые живут в рамках устоев Галантного века, в то время как люди грядущего нового времени стремятся к достойной жизни, ставшей принципом буржуазного индивидуализма.

Анализируя многочисленные версии оперы с точки зрения доминанции того или иного персонажа, можно сделать вывод, что главное место может занимать как Фигаро, так и граф, в зависимости от установки режиссера и личности исполнителя. Обратимся к одной из лучших постановок «Свадьбы Фигаро», которая была переведена в формат фильма-оперы (1976), с участием лучших исполнителей не только своего времени, но и XX века в целом. Вклад режиссера, Жан-Пьера Поннеля (1932–1988) «... в создание кинооперы весьма значителен, и в его творчестве исключительно наглядно воплотился тот хрупкий мост, который опере приходится преодолевать по пути со сцены на экран» [87].

Постановки Поннеля показывают, как «складываются реальные судьбы реальных людей, что основано на музыке, а не на своевольной концепции режиссера» [320].

Скрупулезное воссоздание режиссером атмосферы эпохи дает более четкое представление о столкновении интересов и характеров, об интригах и непонимании, о стремлении к счастью и желании настоять на своем, показанных на примере одного дня в хозяйстве графа Альмавивы в исполнении одного из величайших вокалистов XX века Дитриха Фишер-Дискау. Он «... постоянно смущён интригами и уловками Фигаро и Сюзанны, в исполнении бойкой Миреллы Френи, которая поёт и играет как во сне» [297].

Граф Альмавива исполнен чувства собственного достоинства и уверенности в своем праве распоряжаться судьбами своих подчиненных, но в то же время он не чужд хитрости и интриги, к которой прибегает, чтобы осуществить свои замыслы в отношении невесты Фигаро, сохранив при этом маску благожелательности и справедливости. Фигаро же в исполнении Германа Прей более откровенен и не скрывает своей враждебности по отношению к человеку, для которого он так много сделал, помогая ему в осуществлении его любви к Розине. Противопоставление этих двух персонажей блестяще показано лучшими исполнителями своего времени. «Немногие баритоны имеют в репертуаре партии Фигаро и Россини, и Моцарта, но в распоряжении Поннеля был один из этих немногих. К середине 70-х годов Герман Прей принадлежал к числу крупнейших вокалистов современности... В придачу к великолепному голосу у Фишера-Дискау были откалиброванная техника и привычка скрупулезно анализировать сценические образы, а у Прей – кристальная искренность и невозможное личное обаяние» [87].

Несомненно, большая роль в общем восприятии «Свадьбы Фигаро» Поннеля принадлежит музыкальной составляющей, которая является основой оперного жанра, несмотря на важность сценографии и режиссуры (о чем нередко забывают adeпты современной «режоперы»). «Венский филармонический оркестр на пике своей формы, во главе с опытным знатоком Моцарта Карлом Бёмом, дирижирующим этой стильной и стремительной постановкой. Это, без сомнения, лучшая постановка «Фигаро», доступная на видео. Состав исполнителей идеален, даже в сравнении с теми, кто успешно исполняет эту оперу и сегодня» [297].

Если граф Альмавива представляет собой фигуру Власти благодаря, прежде всего, своему положению, то Фигаро, который по социальным критериям, занимает позицию подчиненного, также может быть представлен как доминирующая фигура по двум причинам. Во-первых, благодаря своему уму и ловкости, которые ранее помогли графу соединиться с любимой Розиной. Эти качества слуги являются вполне традиционными в комедии, где жизнеспособность и смекалка «подчиненного» становятся решающими в проблемах его господина. Но сила Фигаро – не только в его личных качествах. Он – человек переходной эпохи – уже провозвестник грядущего века, где положение в обществе определяется далеко не только и не столько правом рождения, сколько деловыми качествами, ведущими к социальному и личностному успеху. Из комедии Бомарше мы узнаем о жизненном пути Фигаро, который был исполнен приключений, смены деятельности и некоторого авантюризма. «Жизнь Фигаро – постоянная, незатихающая, напряженная и ожесточенная борьба простолюдина за свое существование. Ни минуты покоя, ни дня отдыха – всегда и везде дамоклов меч нужды, угроза остаться на улице без крова. Он перепробовал все профессии – был парикмахером и драматургом, занимался медициной и политической экономией, сталкивался с судебными властями. За критические выступления в печати подвергался репрессиям, сидел в тюрьме. Он «все видел, все испытал». И этот тернистый путь Фигаро проходит, не теряя ни своей жизнерадостности, ни оптимизма» [8, с. 19]. В пьесе Фигаро сам рассказывает о перипетиях своей судьбы в известном монологе 5 акта:

«Какая, однако, у меня необыкновенная судьба. Неизвестно чей сын, украденный разбойниками, воспитанный в их понятиях, я вдруг почувствовал к ним отвращение и решил идти честным путем, и всюду меня оттесняли» [20, с. 313].

После перечисления всех профессий и видов деятельности, которыми ему довелось заниматься, Фигаро исполнен чувства несправедливости, обретающего протестные интонации. «Как бы мне хотелось, чтобы когда-нибудь в моих руках очутился один из этих временщиков, которые легко подписывают самые беспощадные приговоры...» [20, с. 313].

Путь Фигаро вовсе не является обычным для простолюдина, и за его интригами, обидой на графа и некотором цинизмом стоит весьма незаурядный жизненный путь. Фигаро, хоть и принадлежит к «народу», вовсе не является «человеком массы», он слишком умен и опытен, чтобы открыто бросать вызов фигурам Власти, и в то же время вовсе не собирается становиться пассивным объектом прихотей своего господина. «Фигаро – самый яркий литературный образ, созданный драматическим искусством XVIII в., воплощение предприимчивой инициативы третьего сословия, его критической мысли, его оптимизма. Но, обладая изворотливостью и остроумием этих персонажей, выполняя, подобно им, функции основного двигателя сценической интриги, Фигаро значительней и выше всей родовой группы. Образ Фигаро насыщен большим политическим пафосом; его острые выпады против «знатных господ» подымаются до протеста против всякого социального неравенства, гнета и унижения человека, и эти черты образа сохранили его звучание на протяжении полутора столетий» [276].

Воспринимая образ Фигаро не в хронотопе суматошного дня его все же состоявшейся свадьбы, описанного в «Свадьбе Фигаро», а в его диахронической составляющей, можно говорить о доминации этого персонажа как над его окружением, так и над графом, который не обладает такой многогранностью судьбы и опыта, которые являются основой личности его слуги. При таком взгляде на оперу Моцарта Фигаро становится ее истинным героем, что неизбежно ведет к деконструкции образа графа как властной фигуры. Из многочисленных постановок оперы мы выбрали для иллюстрации реверсии субъектно-объектного отношения героев спектакль театра Ла Скала (2006), поставленный режиссером Джорджо Штрехлером (и возобновленный Мариной Бьянчи). Хотя в спектакле нет политических импликаций, Фигаро (Ильдебрандо Д'Арканджело) становится доминирующим субъектом в силу сво-

его личностного превосходства над графом (Пьетро Спаньоли), который явно уступает своему слуге как интеллектуально, так и эмоционально. Это проявляется с самого начала, еще до появления графа Альмавивы на сцене, когда он присутствует имплицитно в каватине. «Дело не просто в том, что она иронично представляет собой хитроумное объявление слугой Фигаро войны своему хозяину, графу Альмавиве; дело в том, что каватина написана в форме менуэта. В то время менуэт был исключительно привилегией аристократии – факт, который часто приводил специалистов к выводу о том, что Моцарт наделил свою музыку тонкой критикой общества и сословий. Но надо учитывать и то, что со времени введения новых правил относительно балов-маскарадов в 1722 г. каждый человек вне зависимости от классовой принадлежности имел право принимать участие в балах в Хофбурге. Поскольку на этих балах исполнялись менуэты, в них могли принимать участие все (даже скрывшись под маской). Не стоит ли нам рассмотреть влияние этого факта на нашу интерпретацию каватины Фигаро?» [248].

Фигаро в исполнении Ильдебрандо Д'Арканджело – человек, который нисколько не чувствует себя «подчиненным объектом», поскольку внутренне свободен и сознает свою человеческую ценность и достоинство. Хитросплетения его интриг – дань необходимости и понимания ситуации, но ни в коем случае не отражение его сущности. Только в конце, уверившись в (мнимой) неверности Сюзанны, он полон горечи, чувствуя свое поражение. Но, как нам говорит сюжет, сомнение было лишь испытанием на пути истинной любви, и Фигаро выходит победителем, становясь истинным героем в этой постановке. Этот элемент реверсии властной позиции усилен явной неспособностью графа занять позицию жесткой доминанции в отношениях как с подчиненными, так и с женскими персонажами оперы. Пьетро Спаньоли показывает красивого и томного господина, который недоумевает, когда события идут не в соответствии с его желаниями и планами. У него нет ни внутренней силы Фигаро, ни жесткости, которую обретал граф Альмавива в исполнении Д. Фишера-Дискау в тех эпизодах, когда происходит открытая конфронтация между героями. Тем не менее, он вполне привлекателен, обладая мягким очарованием, не поддаваясь которому было для Сюзанны явным испытанием.

Соотношение власти и подчинения в лиминальные эпохи

Рассмотрев две модели возможного соотношения сторон в бинаризме господства/подчинения в классической традиции, обратимся к тому случаю, когда ни один из членов оппозиции не является доминантом, то есть деконструируется сам принцип бинаризма. Последнее характерно для культурной ситуации конца XX – начала XXI века, которая характеризуется сложностью и многозначностью: прошлое и настоящее соседствуют в культурном пространстве (пост)современности, иногда враждуя, иногда образуя некое полиморфное поле. Эпоху, в которой мы живем, можно, таким образом, определить как лиминальную, хотя мы знаем только предыдущую культурную парадигму, поскольку будущее, которое следует за нашим «посткультурным» настоящим, содержит в себе, как и всякое будущее, тайну и непредсказуемость. Но интерес к другим лиминальным эпохам вполне оправдан, как и вечный вопрос «Куда мы идем?». В случае с шедевром Бомарше – Моцарта история давно ответила на этот вопрос, но мы переосмысливаем ситуацию снова и снова, пытаясь понять, могла ли историческая реальность сложиться по-другому, и насколько ситуация прошлого применима к нашим дням. Лиминальные периоды в культуре характеризуются тем, что «ритуальный субъект спорен: он проходит через область культуры, в которой мало или вообще не существует атрибутов прошлого или будущего состояния... характеристики лиминальности или лиминальной личности всегда расплывчаты, поскольку это состояние и эти личности ускользают от системы классификаций, которая, как правило, определяет их место и пози-

цию в культурном пространстве» [255, р. 147]. Такое состояние культуры неизбежно ведет к многообразию интерпретаций, к переосмыслению традиционных понятий, к соседству разных представлений, выработанных в иные времена, о таком антропологически универсальном феномене как власть.

Отношение к культурным текстам прошлого сегодня во многом определяется спецификой нашей социокультурной ситуации, сложившейся в конце прошлого века под влиянием постмодернизма, процессов глокализации и информатизации общества и преобладанию массовой культуры. Смена культурной парадигмы поставила человека в положение «на границах» временных и темпоральных структур, «размывание» которых сопровождается преодолением культурных и эстетических стереотипов, плюрализмом культурных кодов и множественностью смыслов. В этом новом культурнопространственном измерении четкость приемлемых еще в середине прошлого века моделей, построенных на бинарных оппозициях типа «Власть/ Сопротивление» и «Господство/Подчинение» начинает утрачиваться, а сами модели утрачивают свою категоричность. Пост-постмодернистская культура, в которой мы оказались в начале XXI века, казалось бы, сняла жесткость традиционных бинаризов, заменив их ризомообразным пространством сосуществования гетерогенных феноменов. Исследователи отмечают, что постмодернизм принес не только тотальную плюрализацию культуры, но и новое ощущение как внешнего мира, так и сферы человеческих чувств и переживаний. «В важном сегменте нашей культуры произошел значительный сдвиг в чувствах, практиках и дискурсивных формациях, который отличает постмодернистский набор предположений, ощущений и допущений от предыдущего периода [209, р. 355].

Отход от жестких противопоставлений традиционных бинаризов направил внимание как культурных производителей, так и публики в область повседневности, где сосуществование разнородных явлений, эмоций, артефактов всегда было онтологической данностью, не укладывающейся в рамки теоретических конструктов. Неопределенность в изменениях повседневной жизни связана с особенностями современной культуры, которую английский исследователь Д. Чейни называет «культурой массового развлечения», и, соответственно, именно в современной культурной ситуации категория «повседневность» выходит на передний план, становясь предметом многочисленных культурных репрезентаций. Понимание возрастающей значимости культуры повседневности связано с двумя процессами: радикальной демократизацией и культурной фрагментацией. Оба эти процесса могут рассматриваться как аспекты более общей тенденции к «деформализации», в результате которой многие структуры, доминирующие на ранних стадиях современности, размываются. В результате повседневность начинает преобладать в культурном дискурсе, не становясь, в то же время, более «прозрачной».

По мнению британского исследователя, «повседневная жизнь — это формы жизни, которые мы рутинно считаем незаметными и, соответственно, принимающимися как данное. Реальность привычного опыта обеспечивается в рутинах или ритмах занятий, отношений и мест обитания» [167, р. 10]. Норма («нормальное») создает порядок и устойчивость в нашей жизни, является основой значимого опыта. Идея того, что норма может быть культурной универсалией (на обобщенном уровне, а не в локальных деталях), возникла в период современности («модернити»), во многом благодаря тому, что большинство стало формирующей силой в публичном дискурсе. Все же как повседневность, так и популярная культура остаются во многом неясными и сложными для объяснения. Причину этого Д. Чейни видит в том, что хотя присутствие повседневности незаметно, она не является набором действий или даже структурой рутин, но способом наделения всех этих явлений личностным смыслом.

Стратегии интерпертации

«Свадьба Фигаро» Моцарта (в большей степени, чем пьеса Бомарше) легко укладывается в интерпретативную стратегию, направленную на репрезентацию мира повседневности с его межличностными коллизиями, семейными и любовными драмами. В этом случае политическое звучание уступает место проблемам интимной жизни человека и его стремлению к счастью в частной жизни. Такая трактовка существовала и ранее, причем сам жанр оперы, определяемый как «комическая опера» предполагает обращение к бытовым ситуациям. «Свадьба Фигаро» – бытовая комическая опера, в которой Моцарту – первому в истории музыкального театра – удалось ярко и многосторонне раскрыть в действии живые индивидуальные характеры. Отношения, столкновения этих характеров определили многие черты музыкальной драматургии «Свадьбы Фигаро», придали гибкость, разнообразие ее оперным формам» [266].

Казалось бы, акцент на частной жизни героев, на повседневной суете человеческого бытия, должен приближать персонажей минувших эпох к современному человеку, которому точно так же не чужды повседневные заботы и рутинные удовольствия. Но в этом подходе заключен определенный парадокс. Музыка, которая является неотъемлемой составляющей оперы, сама по себе обладает свойством выводить человека из мира повседневности. Эту особенность часто описывали романтики, видевшие в музыке область трансцендентального, где отступает вся суета, наполняющая повседневную жизнь человека любой эпохи. Когда опера, как это происходит в случае со «Свадьбой Фигаро», уже содержит в себе элементы бытописания, они поэтизируются музыкальной составляющей, возвышающей мелочи человеческого бытия до уровня Прекрасного. Опера Моцарта модифицирует традицию изображения Комического в художественной культуре XVIII века. «Быт «низов» был призван служить предметом комедийного освещения, а возвышенное, поэтическое и трагическое оставалось уделом носителей государственной власти, правителей и их окружения... Лишь в XIX веке, когда буржуазные отношения, торжествуя, окончательно стирают последние следы сословных перегородок в европейском обществе, драма обретает возможность естественно сочетать художественное решение общечеловеческих духовных проблем с точностью воспроизведения бытовых, повседневных социально локализованных условий существования своих героев» [25, с. 207–209].

То, что в комические ситуации попадает в опере Моцарта представитель Власти, показывает как переходный характер ее временного контекста, так и содержащееся в «Фигаро» предвестие новой эпохи (что дало возможность Э.Т.А. Гофману рассматривать другой шедевр композитора, «Дон Джованни» в русле пришедшего позже романтизма). Именно этот темпоральный сдвиг между прошлой и грядущей эпохами дает возможность множественных интерпретаций оперы в зависимости от позиционирования постановщиков и исполнителей, о чем мы говорили выше.

Если сценическая интерпретация направлена на то, чтобы показать величие искусства, способного превзойти все малопривлекательные стороны повседневного существования человека, мы думаем о тех важнейших проблемах человеческого бытия, которые стоят за всеми перипетиями запутанного сюжета – о власти и ее проявлениях, о свободе, о любви, о достоинстве человека. Но посткультура с ее сосредоточенностью на фрагментарности бытия и нежеланием уходить в пугающую глубину человеческого существования предпочитает скользить по поверхности, представляя все разнообразие человеческих характеров, находящихся в постоянном взаимодействии и легко меняющих свою позицию, становясь то объектом, то субъектом действия, в зависимости от нарративного поворота.

В спектакле Венской оперы в постановке Ж.-Л. Мартиноти (2011) можно проследит все посткультурные тенденции в отношении классических произведений искусства: деконструкцию бинарных оппозиций, растворение сюжета в повседневности, скольжение по «тысяче поверхностей» (термин Ж. Делеза), игру с историческими реминисценциями, пол-

ностью соответствующими иронично-игровому характеру посткультуры. «Мы находимся в состоянии лицедейства и не способны ни на что, кроме как заново разыграть спектакль по некогда написанному в действительности или в воображении сценарию, – сокрушается Ж. Бодрийяр по поводу состояния культуры в наши дни. – „Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова» [18, с. 8].

Эти слова полностью применимы к спектаклю, анализ которого основывается на личном опыте (я видела его в Венской опере в январе 2014), причем восприятие в данном случае во многом обусловлено составом исполнителей, поскольку режиссура не предполагает четкой очерченности образов. Спектакль не претендует на великие идеи, связанные с освободительным пафосом Бомарше – все действие сосредоточено на частной жизни персонажей, каждый из которых ведет свою игру и вступает в сложные отношения с другими персонажами дабы достичь своей цели. Похожий на классического резонера и довольно сдержанный Фигаро (Лука Пизарони) и раздраженно-истеричный граф (Саймон Кинлисайд) никоим образом не претендуют на героический статус. Женщины – Сюзанна (Анита Хартиг) и графиня (Ольга Бессмертная) гораздо более привлекательны, хотя их силы уходят на выживание в мужском мире. Спектакль полностью соответствует постмодернистскому семантическому плюрализму и являет собой пример децентрации – ни одна из фигур не становится центральной. Фигаро в исполнении Лука Пизарони никоим образом не похож на предвестника нового мира – он элегантен, мил и несколько флегматичен, как в первой арии, где он бросает вызов человеку, находящемуся на верху социальной лестницы, так и в последней, наполненной выражением разочарования в любви и в женщинах.

Его антагонист – Граф – в исполнении Саймона Кинлисайда предстает гротескным «господином», который постоянно раздражается на всех окружающих и выражает это нервной жестикуляцией и гипертрофированной подвижностью. Его персонаж явно несет на себе печать обреченности (как и Дон Джованни этого же исполнителя в постановке Ф. Замбелло, о котором будет сказано в дальнейшем). Все манеры этих двух персонажей очень похожи, как и внешний облик – в обоих случаях речь идет об аристократе, который несет на себе все признаки развращенности и мизогинизма. История с Сюзанной – скорее желание настоять на своем праве, чем выражение чувственного желания. И все же граф становится доминирующей фигурой благодаря опыту и мастерству Саймона Кинлисайда, который исполняет эту роль на протяжении всей своей карьеры – его Граф доминирует и вокально, и образно, притягивая к себе внимание даже своей гротескностью. Но это доминация не персонажа, который тщетно пытается показать свою власть нисколько не боящимся его домочадцам и слугам, а исполнителя, на счету которого самые разные интерпретации этого персонажа. Ранее его трактовка образа графа была вполне соответствующей стереотипу изысканного аристократа, который искренне недоумевает, сталкиваясь с сопротивлением своим прихотям. Постепенно исполнитель приходит к деконструкции образа графа Альмавивы, который не имеет никаких заслуг или качеств, чтобы претендовать на авторитет среди своего окружения. «... хорошо поставленная «Свадьба Фигаро» показывает, что все произведение – это борьба – борьба всех слабых (слуг, подчиненных, женщин) против того, кто незаслуженно поставлен в положение сильного случайностью рождения, того, кто обладает всеми привилегиями, то есть против графа Альмавивы... С. Кинлисайд показывает высокомерие, нетерпение и недружелюбие этого персонажа, который редко вызывает симпатию... Моцарт наделил этого персонажа замечательной слабостью – все время оказываться во власти женщин. В результате все они обводят графа вокруг пальца – от Барбарини к Сюзанне и, наконец, к собственной супруге» [320]. Такая трактовка образа является развитием интерпретации самим исполнителем, а не режиссерским замыслом, поскольку мы имели возможность срав-

нить двух исполнителей данной роли в одной и той же постановке – акценты были явно смещены, а граф как Фигура Власти воспринимался совершенно по-разному.

На этом примере мы видим амбивалентность образов оперы Моцарта, которые могут легко меняться местами или растворяться в общем пространстве игры и интриги, которые превращают шедевр композитора в милый пустячок с намеком на трокайльную изысканность. Отсутствие героя, доминанта, истинного носителя власти делает бессмысленным само существование оппозиции «Господство/Подчинение» в контексте рутинных интриг, обид и удовольствий, происходящих в ризомообразном пространстве легко меняющихся декораций.

Властные отношения в шедевре Бомарше и Моцарта не исчерпываются взаимоотношениями Фигаро и графа Альмавивы – в них вовлечены и женские персонажи, которые формируют альянсы как между собой, так и со своими партнерами. Стремление к освобождению от объектного статуса, предписанного женщине культурой вплоть до недавнего времени, особенно ярко проявляется в образе Сюзанны, которая не хочет быть пассивным объектом вождения своего господина и отстаивает свое право на достойную жизнь, на брак по влечению сердца, не омраченный необходимостью унижительного подчинения власти придержащему хозяину. Она умна и предприимчива, не только в отношении собственной судьбы, но и в сложных отношениях с женихом, графом, госпожой, вечно влюбленным Керубино и другими персонажами. Сюзанна доказывает умение женщины выстраивать жизненное пространство, использовать свои женские качества, чтобы разрешить запутанный узел проблем, сохранить свое достоинство и право на любовь в обществе, где женщине еще только предстоит доказать свое равенство в мире маскулинной доминации. Можно провести очень содержательный анализ других женских персонажей оперы во всех их сложных взаимодействиях и взаимоотношениях, что, несомненно, пролило бы свет на многие аспекты проблемы подчиненного, «вторичного» статуса женщины в культуре и обществе, а также на проблематичность «феминизации» культуры, ставшей одним из признаков посткультурной ситуации. Этот вопрос требует отдельного исследования, к которому мы надеемся обратиться в будущем.

2. Проблема свободы, или «Viva la liberta»: странствия Дон Жуана по культурным пространствам

Дон Жуан порождается отнюдь не реальной жизнью общества. Он рождается творческой фантазией... Он зачат во сне и создан из сна.

Рамиро де Маэсту. «Дон Жуан, или власть».

Личностная свобода как вызов обществу

Одной из важнейших форм проявления свободы личности является сфера «частной» жизни, интимных отношений. С одной стороны, в этой области человек свободен от многочисленных социальных обязательств, налагаемых обществом. С другой – именно она часто становилась тем пространством, которое подвергалось диктату запрета. Нарушение устоявшихся норм в этой сфере рассматривалось как вызов общественной морали и отторгалось как перверсия. Если человек, бросавший вызов обществу в сфере религии или политики, мог считаться героем, тот, кто принимал свободу как принцип личной жизни, был заклеен как порочный распутник, не заслуживающий ни сочувствия, ни прощения.

Для понимания того, как в культурных текстах, принадлежащих к определенным эпохам, но вышедших за их рамки благодаря множеству интерпретаций, осмысливается суть свободы как принципа личной жизни, мы рассмотрим образ, который стал и до сих пор остается основой многочисленных репрезентаций. Мы попытаемся прояснить, что изменилось в понимании свободы в ту или иную эпоху, как контекст определяет смысл поступков героя. Для нашего анализа мы выбрали Дон Жуана – персонажа, который открыто провозглашает лозунг «Да здравствует свобода!» в своей жизни и следует ему вплоть до трагического конца.

Образ севильского соблазнителя коренится в мифологических архетипах, воплощается много раз литературном дискурсе, становится объектом многочисленных репрезентаций в сценических и кинематографических жанрах. Дон Жуан совершает бесконечное путешествие по пространствам культуры, которые и определяют важность той или иной стороны его характера, а также демонстрируют отношение социума к вечной проблемы любви и свободы. Действительно, грани этого персонажа, представленные в различных жанрах искусства, казалось бы, охватывают все возможные стороны человеческой природы. «Мировая культура знает Дон Жуана гедониста и Дон Жуана бунтаря, Дон Жуана циничного и Дон Жуана сентиментального, Дон Жуана – закоренелого грешника и Дон Жуана раскаявшегося, Дон Жуана – губителя женщин и Дон Жуана влюбляющегося. Есть Дон Жуаны – теоретики донжуанства... и есть Дон Жуаны стихийные, живущие так, как хочется, послушные своим страстям, порывам и прихотям» [9, с. 300–301]. Гетерогенность образа Дон Жуана делает его поистине культурным архетипом, который создается как противоположность стереотипу». Образы величайших художников, – пишет Г. Грэхем, – не обеспечивают нас выжимками или итогами разнообразных видов опыта (стереотипами), но воображаемыми моделями, которые становятся точкой отсчета в измерении этого многообразия» [195, р. 129]. С этой точки зрения Дон Жуан без сомнения может быть причислен к культурным архетипам. «Величие архетипичных образов в том, что каждая эпоха может «вычитывать» в них то, что близко ей по духу, но при этом вовсе не обязательны эксперименты с формой, которые бывают скорее неудачными и отвлекают от постижения внутренней сути образов и человеческих отношений. «Окруженный всеми..., само средоточие драмы – Дон Жуан, загадочный, пленительный и отталкивающий. В его адрес немало задано вопросов, а ответов, достойных внимания, сыщется не так много», – пишет известный итальянский оперный певец Тито Гобби о «Дон Жуане» [31, с. 32].

Дон Жуан как культурный герой

Дон Жуан представлен в громадном количестве литературных и драматических текстов, причем каждая эпоха видит в нем нечто, близкое ей по духу. Севильский соблазнитель представляет собой зыбкую фигуру, перемещающуюся из одной эпохи в другую, из одной страны в другую, из одного вида искусства в другой, привлекающую к себе столь разнородных творческих личностей как Моцарт и Рихард Штраус, Байрон и Пушкин. Наибольшую известность в области художественной репрезентации получил персонаж оперы Моцарта и либреттиста Л. да Понте, который странствует по всем оперным сценам мира по сей день. По мнению С. Кьеркегора, который провел блестящий философский анализ моцартовского «Дона Джованни», именно это произведение обессмертило композитора, который «...только благодаря «Дон Жуану»...вступает в ту вечность, которая лежит не за пределами времени, но внутри его» [65, с. 77].

Причина постоянного возвращения к Дон Жуану и бесконечное количество интерпретаций вызвано притягательностью его безграничной свободы в своих желаниях, провозглашенной как жизненный принцип, который носит универсальный характер и может быть легко перемещен в разные социокультурные контексты. Персонаж этот таит в себе загадку,

которую пытались разгадать философы и поэты, причем связана она не только с особенностями Дон Жуана как Личности-в-Себе, но и его харизматического влияния на других персонажей, благодаря которому он остается в центре внимания, даже если не присутствует на сцене, как это происходит в опере Моцарта, где с музыкальной точки зрения партия главного героя не очень велика. «Дон Жуан – это истинный герой оперы, – утверждает С. Кьекегор, – он не только притягивает к себе основной интерес, но и придает интерес всем остальным персонажам... Жизнь дон Жуана – это истинный жизненный принцип для всех» [65, с. 50]. Этот герой неуловим, он постоянно в динамике и легко переходит от одной ситуации к другой... это образ, который постоянно возникает, но не обретает при этом формы или основательности; это индивид, который постоянно формируется, но никогда не завершается» [65, с. 22].

Дон Жуан может иметь самые разные обличья, начиная с традиционного образа испанского гранда и заканчивая современным «глобализированным» человеком, легко вписывающимся в любое окружение. «Портрета Дон Жуана нет – и не может быть – ни у кого. Дон Жуан – многолик (безлик). Он – никто из мужчин. И он – все мужчины» [4, с. 29]. Именно эта универсальность и «текучесть» личности дон Жуана таит в себе притягательность и в то же время опасность при/ перемещении в различные временный и культурные контексты и, соответственно, в различные дискурсивные формации. Главное в дон Жуане – это имманентно присущая ему способность привлекать женщин, заставляя их забывать весь мир ради прикосновения его руки, взгляда его глаз. «Дон Жуан может быть красивым или безобразным, сильным или слабым, кривым или стройным, но в любом случае он знает: для женщины – он прекрасен. Без такого самосознания Дон Жуана невозможно само донжуанство» [76, с. 41].

Возникает вопрос – является ли эта харизматическая власть над женщинами явлением универсальным или она принадлежит той эпохе, когда маскулинный субъект был доминантным в культуре и обществе? Само понятие соблазна, являющееся ключевым для образа дон Жуана, трансформируется в период «поздней современности». Согласно Э. Гидденсу, «обольщение вышло из употребления» после заката пре-модернистских культур, утратив «многое из своего значения в обществе, в котором женщины стали гораздо более сексуально доступными для мужчин, чем когда бы то ни было прежде, хотя – и это носит решающий характер – и более равными им» [30, с. 103]. В этом контексте свобода личности в сфере интимных отношений, казалось бы, уже не ограничена никакими социокультурными установками или предрассудками, а власть дон Жуана над женщинами имеет исключительно харизматическую природу, будучи лишённой социальных импликаций. Тем не менее, постоянное возвращение к теме дон Жуана, к проблеме свободы и наказания, которое в конце неизбежно постигает его, показывает, что проблема границ свободы даже в постмодернистском мире безграничного ризомообразного культурного пространства ни в коей мере не утрачивает своей актуальности, а ее трактовки дополняются оттенками современных проблем и противоречий посткультурной эпохи. «Дон Джованни был описан по-разному, как история фаустианского масштаба, как эссе на тему политической свободы и даже как исследование репрессивной гомосексуальности. С ее конфликтом между анти-героем-либертином, который одновременно привлекает и отталкивает нас, и законопослушными массами, опера показывает напряжение между декадансом и консерватизмом, свободой и контролем, что подчеркивается тонким соотношением комического и трагического элементов в партии» [179].

Обратимся к истории этого мифического персонажа, столь легко входящего в различные дискурсивные формации и в различные пространства репрезентации. Первичный контекст появления образа Дон Жуана, как и многих других героев «вечных сюжетов», весьма неясен, что усиливает его мифологизм. «Дон Жуан порождается отнюдь не реальной жиз-

нию общества. Он рождается творческой фантазией, как Дон Кихот, как Селестина. Он зачат во сне и создан из сна. Дон Жуан – миф» [97, с. 224].

Контекст создания образа и его модификация в ходе истории

Если рассматривать Дон Жуана как контекстуально обусловленный образ, мы можем соотнести его, прежде всего, с эпохой барокко, в которой появилась известная пьеса Тирсо де Молина «Севильский распутник и каменный гость». В ней дон Жуан – соблазнитель («всегда моим величайшим удовольствием было соблазнить женщину и, обесчестив, покинуть её»), которого не столько влечет наслаждение, сколько борьба за подчинение женщины его воле. Легкие победы ему безразличны. Многочисленные версии этой истории подчеркивали характер главного героя как завоевателя, который своим полем битвы сделал женские сердца. Но история Дон Жуана – далеко не единственный любовный сюжет того времени – напротив, он становится частью все более расширяющегося дискурса любви, занимавшего весьма важное место в социальном дискурсе XVII–XVIII века. В это время «... была в ходу известная откровенность. Практики не нуждались в утаивании, слова говорились без чрезмерного умолчания, а вещи – без особой маскировки. Откровенные жесты, бесстыдные речи, нескрываемые нарушения, члены тела, выставляемые напоказ и с легкостью соединяющиеся» [126, с. 99].

Общий фон эротизма эпохи обуславливает и невероятное количество побед Дон Жуана, объясняя, почему женщины так легко поддавались соблазну харизматической власти героя. Э. Фукс в своем исследовании нравов Галантного века пишет, основываясь на большом количестве документов, о беспредельном увлечении каждой женщины культом галантности: «... никогда женщины до такой степени не были помешаны на мужчинах, как тогда» [130, с. 249]. В этих условиях при отточенном, как у Дон Жуана, до совершенства искусства соблазнять, перечень его побед уже не представляется чем-то гипертрофированным.

В XVIII веке, окрашенном рокайльной изысканностью и сентиментальностью, с одной стороны, и идеями Просвещения с другой, все большее значение приобретает идея индивидуальной свободы и, соответственно, сопротивления безусловной власти маскулинного субъекта. В контексте Галантного века Дон Жуан – фигура, воплощающая идеи либертинажа, столь распространенные среди аристократических кругов общества. Недаром в одной из ключевых сцен оперы Моцарта герой провозглашает: «Viva la liberta!», и ему вторят остальные персонажи.

За пределами Галантного века из разнообразных рефлексивных трактовок Дон Жуана можно привести два крайних суждения, которые, будучи противоположны, тем не менее, становятся основой для равно убедительных трактовок. В эпоху романтизма, столь близкую по времени к эпохе Моцарта, Дон Жуан становится одним из любимых персонажей романтического дискурса. Столкновения севильского соблазнителя с другими персонажами интерпретируются в терминах романтического разлада Героя с окружающим миром в силу его самоутверждения как Субъекта: «...романтизм характеризуется, строго говоря, не двоемирием, а троемирием, так как субъективный мир романтического героя является, в сущности, вполне самостоятельным, самоценным миром, наряду с тем, от которого бежит романтический герой, и с тем, к которому он стремится. При этом второй, созвучный герою внешний мир является в сущности производным от субъективного мира героя, а не первоисточником его... таинственный, загадочный мир тоски, желаний, стремлений – нечто такое, что реально практически не существует, но может существовать как результат субъективной творческой деятельности человека» [26, с. 155].

Свобода личности, высшая ценность для романтиков, привлекает их в Дон Жуане и изменяет видение его образа – из беспутного гедониста он становится символом свободного во всех отношениях человека. «Романтический образ ненасытного идеалиста возник из явно

иррациональной и субъективной реакции на силу музыки Моцарта, скорее чем на слова да Понте и создал полтора века сценической истории соблазнителя» [227, р. 9]. Великий романтик Э.Т.А. Гофман выделяет в опере Моцарта прото-романтический элемент, который еще только брезжит в этом великом творении, не выходящим за рамки предписанной временем формы, но содержащим уже новые настроения.

Соответственно, главным в герое становится не его безудержный гедонизм, а «другость», невозможность вписаться в рамки социальных условностей, выход из которых он видит в бесконечных победах над женщинами. Он использует тот дар, который ему дала природа, и дар этот несет в себе гибель не только несчастных брошенных возлюбленных, но и его самого. «Так и кажется, будто он владеет магическими чарами гремучей змеи; так и кажется, что женщины, на которых он бросил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя недоброй силе, стремятся навстречу собственной гибели» [35, с. 84]. Власть над женщинами становится чисто харизматической и отвечает новой потребности эпохи не столько в чувственном возбуждении, сколько в мрачной привлекательности непонятого героя.

Другая философская традиция подчеркивает жизненную силу Дон Жуана. Его неотразимое очарование отмечает С. Кьеркегор в своем блестящем анализе оперы Моцарта: «Погляди, вот он стоит, посмотри, как сияют его глаза, как улыбка трогает уголки его губ, он так уверен в своей победе... Посмотри, как мягко он движется в танце, как гордо он протягивает руку: кто же та счастливица, которую он приглашает?» [65, с. 133].

Сходная интерпретация образа Дон Жуана в XX веке содержится в работе А. Камю «Абсурдный человек». Французский философ-экзистенциалист говорит о радости жизни как об основной стороне характера Дон Жуана. «Смех и победоносная дерзость, прыжки из окон и любовь к театру – все это ясно и радостно. Всякое здоровое существо стремится к приумножению. Таков и дон Жуан. Кроме того, печальными бывают по двум причинам: либо по незнанию, либо из-за несбыточности надежд. Дон Жуан все знает и ни на что не надеется» [57, с. 62]. Дон Жуан для Камю – образец человека, который «ничего не предпринимает ради вечности и не отрицает этого» [57, с. 60]. Со свойственной абсурдному человеку неверием в глубокий смысл вещей Дон Жуан идет по жизни, не оглядываясь на прошлое и живя тем чувством, которое поглощает его в данный момент. «Абсурдному человеку свойственно неверие в глубокий смысл вещей. Он пробегает по ним, собирает урожай жарких и восхитительных образов, а потом его сжигает. Время – его спутник, абсурдный человек не отделяет себя от времени» [57, с. 63].

Дон Жуан в современных интерпретациях

Как же интерпретируется образ севильского соблазнителя в наши дни, когда вся художественная жизнь оказалась под влиянием постмодернистских установок и господства масскульта? Что происходит с Дон Жуаном на пространствах посткультуры, где свобода, кажется, стала безграничной, а освобожденных феминизмом женщин вовсе не надо завоевывать?

Постмодернизм принес не только тотальную плюрализацию культуры, но и новое ощущение как внешнего мира, так и сферы человеческих чувств и переживаний. «В важном сегменте нашей культуры произошел значительный сдвиг в чувствах, практиках и дискурсивных формациях, который отличает набор предположений, ощущений и допущений от предыдущего периода» [209, с. 355].

Как бы ни относились мы к посткультуре и к постмодернистским влияниям на культуру в целом, можно сказать, что наше время, начало XXI века, является эпохой переходной, лиминальной, в которой соседствуют самые разные явления, тексты, дискурсы. Такое состояние культуры неизбежно ведет к многообразию интерпретаций, к переосмыслению традиционных понятий, к соседству разных представлений, выработанных в иные времена,

о таких антропологически универсальных феноменах как свобода и любовь. Контекст сегодняшних дней настолько неоднозначен, что отдельные его фрагменты нуждаются в исторических подтверждениях, ищут опору в прошлом, создавая ту почву, которой они лишены в безграничном интертексте постмодернистской культуры. Многочисленные версии извлеченных из кладовых памяти текстов, сюжетов и образов не претендуют на глубину мысли, скользя по «тысяче поверхностей» (термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари) посткультуры. «Мы находимся в состоянии лицедейства и не способны ни на что, кроме как заново разыграть спектакль по некогда написанному в действительности или в воображении сценарию, – сокрушается Ж. Бодрийяр по поводу состояния культуры в наши дни. – „Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова» [18, с. 11].

В постановках «Дон Жуана», одной из самых востребованных опер на мировой сцене, в наши дни мы можем видеть характерный для посткультуры коллаж фрагментов из самых разных эпох и стилей, но главными тенденциями являются, с одной стороны, аутентичность, воссоздание контекста, пусть и условного, с другой – модернизация, где режиссер переносит действие в современность, и, наконец, «вневременность» или некое условное время, подчеркивающая универсальный характер как главного героя, так и понимания свободы как права личности, а также нетовратимости наказания за реализацию этого права как абсолюта. Во многих случаях характерное для посткультуры скольжение по «тысяче поверхностей» приобретает характер чисто механической модернизации персонажей, одетых в офисные костюмы или что-то условно современное, при этом предполагается, что таким образом классическое произведение «приблизится» к современному зрителю/слушателю. Но если все же придерживаться каких-то критериев в репрезентации культурного текста, относящегося к определенной исторической эпохе и, соответственно, содержащего в себе актуальные для своего времени смыслы и условности, то в постановках, отвечающим высоким эстетическим (не говоря о музыкальных, что представляется само собой разумеющимся) требованиям, можно выделить несколько трактовок, которые соответствуют тем рефлексивным направлениям, о которых мы говорили выше. В качестве иллюстрации позволим себе привести несколько примеров постановок оперы, разделенных полувековым периодом, во время которого произошел переход от культуры «модернити» к посткультуре.

Вначале обратимся к «аутентичному» направлению в репрезентации классического текста – это легендарная постановка шедевра Моцарта на Зальцбургском фестивале 1954 г. (реж. Герберт Граф, Пол Циннер) и Ф. Дзефирелли на фестивале «Арена ди Верона» в 2012 г. Эти спектакли разделяет почти 60 лет, что неизбежно сказывается на их стилистике, на манере исполнителей, на темпе и динамике оркестра, хотя обе они воссоздают контекст эпохи (в данном случае, эпохи наибольшей популярности литературного персонажа, т. е. XVII века, что подчеркивается костюмами и сценографией). Несмотря на разные временные контексты, обе постановки сопоставимы по близости к пониманию образа главного героя, выраженному в приведенных нами концепциях А. Камю, С. Кьеркегора и Э.Т.А. Гофмана, причем и ту, и другую можно отнести к «аутентичной» постановочной традиции. (Оговоримся, что десятилетия, разделяющие эти постановки, сыграли очень важную роль в репрезентации эротического аспекта истории Дон Жуана, поскольку сексуальная революция неизбежно повлияла на репрезентационные стратегии ряда сцен, которые в спектакле 1954 года кажутся нам сдержанно-целомудренными, а соблазн, воплощенный в образе героя, лишен элемента открытого эротизма.)

В зальцбургском спектакле, приобретшему статус классики, во многом благодаря дирижерскому мастерству В.Фуртвенглера, образ Дон Жуана создает Чезаре Сьепи, один из лучших исполнителей этой роли в XX веке. Герой исполнен «роскошной радости жизни» (по

выражению Кьеркегора), о которой писал и А. Камю. Все его приключения и похождения – результат избытка жизненной энергии и широты натуры, которая нуждается в новых впечатлениях и получает от них искренне удовольствие. «Его умение обманывать лежит в гениальной чувственности, воплощением которой он поистине является. Хитрой трезвости в нем нет вовсе; жизнь его искрится и пенится, как вино, которым он себя подбадривает» [65, с. 121]. В сцене бала Дон Жуан демонстрирует всю избыточность своей натуры: «... опьяняющие напитки пира, пенящееся вино, праздничные звуки далекой музыки – все это соединяется воедино, чтобы усилить настроение Дон Жуана, – подобно тому, как его собственный праздничный настрой бросает дополнительный отсвет на общее веселье, – веселье столь мощное в своем действии, что даже Лепорелло оказывается преображенным, в этом роскошном мгновении, которое знаменует собой последнюю улыбку радости, последнее «прости» наслаждению» [65, с. 166]. Свобода для него – это свобода брать от жизни все, что привлекает его в данный момент и вновь дает ему ощущение радости жизни. Препятствия воспринимаются им как досадное недоразумение, которое легко преодолеть, и когда он наталкивается на непреодолимость воли Командора, его охватывает не столько страх, сколько раздражение от того, что он перестает владеть ситуацией. Финал, при всей его интенсивности, не несет в себе роковой развязки судьбы, избранной по своей воле и ведущей к неминуемому, скорее, это неблагоприятное для героя стечение обстоятельств. Чезаре Сьепи абсолютно убедителен в своем неприкрытом гедонизме, готовности отдаваться всем своим увлечениям и радостному шествию по жизни, которое прерывается роковым образом. Противоположная, но не менее убедительная интерпретация образа севильского соблазнителя создана Франко Дзефирелли и Ильдебрандо Д'Арканджело, одним из самых известных исполнителей этой роли в наши дни, в уже упомянутом спектакле Арена ди Верона. Образ Дона Джованни может показаться мрачным и деструктивным, но в то же время он вполне соответствует представлениям о романтическом герое, который как будто сошел со страниц Гофмана, описывающего совершенно другую эпоху: «Одна из дам заметила, что ей пришлось совсем не по вкусу Дон Жуан: слишком уж итальянец был мрачен, слишком уж серьезен и вообще недостаточно легко подошел к игривому и ветреному образу героя» [35, с. 88].

Возникает вопрос – насколько такой образ приемлем и в контексте «посткультуры» с ее всеядностью по отношению ко всем эпохам и культурам, и в контексте исчерпанности культуры, постулируемом постмодернизмом. Герой Д'Арканджело живет в «экзистенциальном вакууме» (по терминологии В. Франкла), о чем говорит и сам исполнитель, который посвятил созданию этого образа всю свою творческую жизнь, пройдя через самые разные трактовки. «Лично мне сегодня Дон Жуан представляется персонажем, старающимся заглушить внутреннюю пустоту. То исступление, с которым он ищет внимания женщин, то неистовство, с которым он обольщает их, – это попытка убежать от самого себя. Я думаю, что Дон Жуан есть в каждом из нас. Нужно лишь разобраться в какой форме он в нас проявляется». Романтический образ героя подчеркивается нарочито драматизированным барочно-роскошным фоном и контрастирующим с ним костюмом героя, подчеркивающим его мрачный эротизм.

Но романтический герой, при всей его привлекательности, не чувствует себя свободно в посткультурном пространстве, где нет больше места фигуре соблазнителя в атмосфере тотальной феминизации, гендерной неразберихи и проблематизации отношений мужчины и женщины как таковых в эйфории достижений гей-сообществ. В этом пространстве нет места для Другого, каким всегда является романтический герой. Как утверждает выдающийся современный лингвист и историк культуры В. Иванов, «крупные люди» сегодня кончились. «... Они сейчас по каким-то историческим причинам, по-видимому, не нужны» [54].

Эта тенденция «дегероизации» в равной мере относится как к современным реальным и виртуальным персонам, так и к архетипичным образам, подобным нашему герою. Недаром поставленный с таким размахом на Арена ди Верона «Дон Жуан» не смог возбудить интереса публики. «Такой «Дон Жуан» не подходит: за этот вердикт проголосовала публика, пачками покинувшая места задолго до того, как грешник провалился в ад, и неизменно милые и любезные капельдинерши Арены, которые, вздыхая, повторяли: *ma quanto e lungo*, но как же это длинно... Так что у многих, ожидавших удовольствия, оно превратилось в тяжелый долг, а тот, в свою очередь, заключил безжалостный союз с нестерпимо высокой температурой, традиционной для Италии в последнюю неделю июня» [301].

Видимо, дело не столько в жаре или несколько замедленном темпоритме спектакля, а в несоответствии личности героя-романтика ожиданиям (пост)культурного зрителя, которого нельзя впечатлить роскошными декорациями, поскольку все мы привыкли к бесконечным фантазийным симулякрам заполнившим экранное пространство. Не привлекают его и запутанные отношения между персонажами и проблема необходимости платить за реализацию свободы как личностного принципа. На наш взгляд, посткультурный контекст наших дней не способствует идее о Доне Джованни как последнем романтическом герое, о человеке, который бросает вызов нормам и границам жизни.

Каков же образ дон Жуана, осмысленный в духе посткультурных установок и соответствующий ожиданиям сегодняшнего зрителя/слушателя, как искушенного, так и новичка, приобщенного к классике благодаря различным стратегиям популяризации «высокого» искусства? Многочисленные модернизированные версии и эксперименты режиссеров с севильским соблазнителем, которыми заполнены сцены современных оперных театров неизбежно ставят вопрос: что представляет собой свобода в обществе вседозволенности и почему наказан герой, который поступает вполне в духе постсовременной этики? Казалось бы, Дон Жуан достиг своего идеала, где «оргия – это каждый взрывной момент в современном мире, это момент освобождения в какой бы то ни было сфере» [19, с. 7]. Ж. Бодрийяр, характеризуя современную эпоху, подчеркивает проблематичность тотального освобождения: «Мы прошли всеми путями производства и скрытого сверхпроизводства предметов, символов, посланий, идеологий, наслаждений. Сегодня игра окончена – все освобождено. И все мы задаем себе главный вопрос: то делать теперь, после оргии» [19, с. 7].

Эти проблемы поставлены и по-разному интерпретируются в двух постановках оперы Моцарта 2008 года – Зальцбургского фестиваля и Лондонского Ковент Гардена. В зальцбургской постановке (режиссер Клаус Гут) севильский соблазнитель (Кристофер Мальтман), полностью лишенный какой-либо привлекательности или харизмы, оказывается то в темном лесу, то на автобусной остановке, сопровождаемый столь же непрезентабельным Лепорелло (Эрвин Шрот), периодически натываясь на других персонажей, также потерянных в ризомообразном сценическом пространстве. Все это сопровождается потасовками, стрельбой, наркотиками и другими признаками современной жизни. Никакой радости от обретенной в посткультуре свободы не видно, напротив, вся история приобретает весьма мрачный характер в стиле «нуар». Лишается смысла и наказание, постигающее Дон Жуана в лице Каменного гостя – если наступившая тотальная свобода безгранична, то и преступление теряет всякий смысл, поскольку нельзя нарушить границы, которые размыты и неопределенны. И, тем не менее, герой приходит к печальному концу, поскольку не имеет никакой опоры и смысла в жизни. наказание в данном случае – это месть человеческой природы за ее извращение. Вопрос наказания приобретает в посткультуре новый смысл – безграничная свобода, даже если она легитимизирована, приводит человека к саморазрушению, а в какой форме придет воздаяние – Каменного гостя или абстрактного рока, – определяется временем и видением художника, но в любом случае оно неотвратимо.

Феминизм и постмодернистская ирония

Другое прочтение дон Жуана как демифологизированного персонажа, лишённого как экзистенциальной жажды жизни и радости от очередной победы, так и стереотипной внешности героя-любовника (хотя и не своеобразной харизмы), даёт Франческа Замбелло в постановке Ковент Гардена (2002, 2008 г.). В этой версии нет никаких внешних примет современности, коими грешат многие постановки классики сегодня (мотоциклов, мобильных телефонов и прочих гаджетов). Напротив, костюмы и парики персонажей оперы содержат намек на барочно-рокайльную эпоху, а минималистская сценография подчёркивает цветовую гамму, очень четко разграничивающую персонажей по их месту в социальной структуре, эксплицитно подчеркнутой режиссером. (Дон Джованни одет в пламенеюще-красный и пурпурный, так же как его слуги и музыканты, Лепорелло – в сероватые тона, кроме сцены переодевания, где он тоже предстает в красном и пурпурном. Аристократы – донна Анна, дон Оттавио и донна Эльвира – предстают в темно-синем или бирюзовом, благородный Командор показан в черном белом, а в финале – в серебристом. Вся толпа крестьян – в белом, скорее бесцветном.) Намеренное дистанцирование от примет сегодняшнего дня помогает более остро ощутить универсализм проблем этого «бродячего» сюжета, которые не преодолены и в посткультуре, скорее впитавшей в себя все сложности цивилизации, чем решившей ее проблемы или хотя бы внятно их объяснившей. Более подробно мы разберем творчество Франчески Замбелло позже, отметим только, что ее «Дон Джованни» наглядно показывает деконструктивистскую направленность посткультурных интерпретаций и «символическое уничтожение мужчин», ставшее результатом завоеваний феминизма.

Еще более яркое воплощение постмодернистской иронии в отношении Севильского соблазнителя мы видим в фильме Сюзан Остен «Братья Моцарт» («The Mozart Brothers»), который является наглядным примером пародийной репрезентации в духе «посткультуры». В центре фильма история об оперном режиссере, Вальтере, который хочет поставить «Дона Джованни», действие которого происходит в форме воспоминаний, а место – кладбище. Исполнитель этой роли Этьен Глазер является также соавтором сценария и оперным режиссером, осуществившим в свое время такую постановку. Внутри фильма, показывающего репетиции оперы, встроена также история женщины-режиссера, которая снимает документальный фильм о Вальтере. «Ее камера и ее феминистский взгляд периодически привлекают наше внимание, проблематизируя гендерную политику репрезентации – в фильме, опере, или документальных жанрах» [208, р. 111]. Шведская оперная труппа ставит абсолютно нетрадиционную версию «Дона Джованни», причем все ее участники – певцы, оркестр, менеджеры, работники сцены, которые раньше работали в моцартовском репертуаре, – возмущены, будучи уверенными в том, что Моцарт «имел в виду». Но появляющийся в виде призрака композитор уверяет, что скучны условности, а не сама опера, и что даже если люди возненавидят эту постановку, они все равно будут на нее эмоционально реагировать. Противоположность любви – не ненависть, а безразличие. В сцене, которая пародийно напоминает фильм «Амадеус», призрак Моцарта появляется в зеркале, когда Вальтер ест и пьет с рабочими сцены, которые распевают фальцетом сцены Церлины и Мазетто. Моцарт радостно улыбается в ответ на их удовольствие от музыки, хотя она исполнена в нетрадиционной манере и в нетрадиционном месте. «Наиболее сложный пример того, как в фильме использована пародийная репрезентация, – это структурная параллель между оперой и фильмом: члены оперной труппы проживают эмоции и даже сюжет оперы во всех деталях» [208, р. 111]. Вальтер, любитель женщин, – явно современный Дон Джованни, ревнивую и мстительную Эльвиру должна исполнять его жена, сильная женщина, все еще любящая его вопреки самой себе. Его ассистент называет себя Лепорелло и в одном эпизоде даже меняется с Вальтером рубашками. Вальтер оскорбляет певицу, которая исполняет роль донны Анны, но у нее

нет отца, который мог бы отомстить за ее поруганную (певческую) честь. Тем не менее, на помощь приходит Фигура Матери в образе преподавательницы вокала, которая нападает на Вальтера при помощи своего зонтика. Кроме того, не Лепорелло сообщает Эльвире о многочисленных победах донна Джованни, а секретарша в офисе – она рассказывает жене Вальтера о его других победах. В свою очередь, оказавшаяся бывшей женой рассказывает режиссеру фильма о неверности Вальтера – но здесь мы имеем дело не с невинной Церлиной, которую защищает донна Эльвира: женщина-режиссер в такой же степени соблазнима, как и соблазняет сама. «Последней точкой во всей этой пародийности и саморефлексивности является то, что мы так и не увидим спланированный спектакль. Или мы все же его видим? Через действие репетиции и взаимодействия исполнителей мы, на самом деле, увидели полную, хотя и иронически перекодированную «Дона Джованни», настолько нетрадиционную. насколько этого хотел Вальтер» [208, р. 111].

Рассмотрев ряд интерпретаций истории Дон Жуана, персонажа, который осуществлял свой жизненный принцип неограниченной свободы в своих желаниях и прихотях, мы можем сказать, что проблема личностной свободы волновала и продолжает волновать людей различных эпох и культур, прошлого и настоящего, того региона, в котором зародилась легенда о Дон Жуане и многих других пространств западной цивилизации. эта проблема универсальна, хотя каждая эпоха позволяет ту или иную степень свободы в области частной жизни человека. Наше время, в котором, казалось бы, выведены в дискурсивное пространство и легитимизированы все виды межличностных отношений, проявляет не меньший интерес к проблеме свободы и ответственности, чем ушедшее в прошлое эпохи. И несмотря на неотвратимость наказания за нарушение рамок и предписаний общества, свобода все же продолжает оставаться сладким словом и мечтой, воплощенной в мифе о севильском соблазнителе, провозглашающем через времена и страны «Viva la liberta!»

3. «Волшебная флейта»: сказка для детей и взрослых, или размышление о трудностях выбора жизненного пути и постижения смысла жизни

Люди рождаются неспособными видеть сущее, говорит Платон, как обитатели пещеры, принимающие тени от предметов на ее стенах за сами предметы. Только величайшее усилие позволяет отбросить иллюзии и проделать путь из мира теней, царящего в пещере, навстречу сияющему солнечному свету, где наконец вещи могут предстать такими, какими они на самом деле являются.
Ален де Боттон

«Масонская опера» или экзотическая сказка?

«Волшебная флейта» – последняя опера Моцарта, которую чаще всего рассматривают как музыкальное воплощение его масонских увлечений. Но для нас – это переложенная на музыкальный язык рефлексия о важнейших аспектах человеческого существования. Главная проблема, которую и ставят и разрешают на материале сказочного сюжета, как Моцарт, так и либреттист Э. Шиканедер – это проблема выбора жизненного пути, которая в том или иной форме присутствует во всех символических формах человеческой деятельности. Человеку рано или поздно приходится делать выбор в пользу достижения высших целей в жизни или пребывания в рамках обыденности и рутины. Каждый из этих путей имеет свои преимущества и горести, радости и разочарования. Вся история религии и культуры в целом связана с поисками жизненной цели и путей ее достижения. Созерцание или действие раци-

ональное постижение законов Вселенной или мистическое откровение – это дилеммы, по поводу которых спорили ученые, философы и поэты. В «Волшебной флейте» также затронуты все эти вопросы, и форма волшебной сказки, в которой представлен сюжет оперы, является очень подходящей для выражения представлений о смысле жизни. История, рассказанная в опере, «...начинается как романтическая сказка, а затем приобретает серьезный религиозный характер. В сущности, обряды храма Изиды и Озириса обычно считаются отражением идеалов масонского ордена, и разные критики, писавшие об опере много времени спустя после смерти автора, находили во втором действии оперы самый что ни на есть глубокий политический символизм» [283]. Если считать «Волшебную флейту» своеобразной идеологической декларацией, то помещение действия в мифологический Древний Египет является довольно распространенным приемом «экзотизации» сюжета, при помощи которого гораздо легче высказать определенные идеи, имеющие политические импликации. Наглядным примером такого рода являются «Персидские письма» Монтескье, где идеи французского Просвещения выражены в форме рассказа о любовных похождениях и гаремных страстях. «Отмечено, что сюжет «Волшебной флейты» связан с мифологией Древнего Египта, воссозданной по древнегреческим источникам, и питается той культурной атмосферой, в которой миф об Изиде и Озирисе рассматривался как оказавший определенное влияние на все последующие религии. В действительности Изиду и Озириса воспевают лишь жрецы, слуги этого культа: культа страдания и света, о котором вспомнят также Бетховен в «Фиделио» и Вагнер в «Тангейзере». Остальное же действие оперы происходит в восточной обстановке, и в ней Египет занимает лишь некоторую часть. Разнообразные экзотические обычаи изображают масонский ритуал и вместе с тем веселую детскую сказку, нечто среднее между кукольным спектаклем и цирковым представлением. После остросатирического изображения нравов, придающего опере веселый комический задор, Моцарт обращается к созиданию храма согласия. Мы переносимся в подлинно гётевскую атмосферу; инстинкты подчиняются законам мудрости и доброты, вера в существование которых на земле еще сохраняется, хотя французская революция показала, что уравновешенность огромной теократической власти более чем иллюзорна» [283].

Либретто «Волшебной флейты» Моцарту предложил в марте 1791 года его давний приятель, антрепренер одного из театров венского предместья Эммануэль Шиканедер (1751–1812). Сюжет он почерпнул в сказке Виланда (1733–1813) «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» (1786–1789). Шиканедер обработал этот сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических чудес. В его либретто фигурируют мудрец Зарастро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, мстительная Царица ночи, феи, волшебные мальчики и дикари, масонские испытания в египетской пирамиде. В трактовке Моцарта социальная утопия и фантастика перемешались с юмором, меткими жизненными наблюдениями, сочными бытовыми штрихами. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварной женщиной. Три феи из ее свиты – дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными. Дикарь-птицелов Папагено – симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болтливым весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. Самый идеальный образ – Зарастро, олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний.

Часто «Волшебную флейту» ставят как детскую сказку, хотя существуют и самые разные модернизированные версии оперы. Игра со временем сказочного сюжета является, на наш взгляд, самым приемлемым способом «модернизации», поскольку речь идет о некоем вневременном пространстве, хотя либреттист Э. Шиканедер и помещает действие «Флейты»

в некий условно-оперный Древний Египет, что было данью оперной условности своего времени. В дальнейшем постановщики помещали события оперы в самые разные контексты, от условно-сказочного до (опять-таки условно) современного. Но в любом случае в опере эксплицирована идея трудности постижения истинного смысла жизни и препятствий, которые необходимо преодолеть тем, кто стал на путь приобретения знания. В этой опере, на первый взгляд, доступной даже для детского восприятия, написанной в стиле «зингшпиль», содержащей много нехитрых мелодий и диалогов, поднимаются важнейшие проблемы человеческого существования, которые волновали не только Моцарта в его конкретном временном бытии, но и любого человека, который задумывается над вопросами жизненных целей и предназначения нашего краткого земного бытия. Мы попытаемся очертить этот круг проблем и последовательно проанализировать их с точки зрения их воплощения в великой опере Моцарта. Как и в других главах этой книги, мы не ставим задачей провести анализ музыкальной составляющей произведения, но, веря в тезис о неразрывности формы и содержания, уделить некоторое внимание музыкальным особенностям «Волшебной флейты» все же необходимо, как и анализу некоторых постановок, являющихся, на наш взгляд, наиболее удачными примерами реификации идей композитора.

В этой опере, часто называемой «масонской», так или иначе затронуты вопрос свободы, как и другие важнейшие для человеческого существования проблемы. Но кроме отсылки к символике столь распространенного во времена Моцарта сообщества «вольных каменщиков» в этом произведении поднимаются вопросы этические, социальные, экзистенциальные. «У оперы есть тревожная сторона. Ее ценности – это ценности белые, маскулинные и элитарные. Моностатос изображен как зловещий персонаж, потому что он черный. Кроме Памины, все женщины унижены. Муж и жена, как нам говорят, достигают божественности, но эта божественность – удел немногих. Тамино и Памина, оба аристократы, достигают ее в духовно организованном сообществе Зарастро. Пролетария Папагено, однако, посылают обратно для производства потомства во внешний мир» [157].

Выбор жизненного пути – важнейшая проблема, поставленная в «Флейте»

Самой главной идеей «Волшебной флейты» является, на наш взгляд проблема выбора жизненного пути, стоящая в тот или иной момент перед каждым человеком. В опере представлены два возможных пути, которые являются в той или иной мере предметами выбора, который обусловлен как личностными особенностями человека, так и стимулом для их осуществления. Мы можем условно назвать их Путем Тамино (трудным путем постижения знаний и достижения мудрости) и Путем Папагено (обычным путем достижения жизненных благ и личного счастья). Дихотомия трансцендентности/обыденности подчеркивается в тех эпизодах оперы, где Тамино и Папагено предстоит пройти испытания, на который первый идет сознательно, с целеполаганием, а второй, напротив, столь же сознательно от них отказывается, противопоставляя жизненные цели обычного человека, заключенные в удовлетворении базовых потребностей и радостях «частной жизни». На первый взгляд это противопоставление может показаться воплощением элитаристских и эгалитаристских ценностей, соответственно, но при более подробном рассмотрении образов оперы, а также нарративных поворотов, связанных с ними, все оказывается сложнее. Для более глубокого осмысления этой важнейшей проблемы обратимся к замечательному анализу «Волшебной флейты», проведенному С. Кьеркегором в его работе «Непосредственные стадии эротического, или музыкально-эротическое несущественное введение» [65, с. 97]. Хотя эта работа в основном посвящена анализу оперы Моцарта «Дон Жуан» (о чем мы писали ранее), датский философ обращается и к «Волшебной флейте». Кьеркегор говорит о «немузыкальности» этой оперы, имея в виду «раздельность» музыкальной и вербальной ткани, которые сами по себе раз-

ные субстанции для восприятия. «Музыка – гораздо более чувственное средство, чем речь, – пишет Кьеркегор, – поскольку она делает гораздо больший упор на чувственный звук, чем это делает язык» [65, с. 97]. В «Волшебной флейте», таким образом, сочетаются чувственный и не-чувственный элементы, поскольку диалогов в ней не меньше, чем музыкального материала, как это и подобает Singspiel, то есть драматическому произведению с пением.

Кьеркегор рассматривает «Волшебную флейту» не как выражение масонских взглядов Моцарта и Шиканедера (что часто выделяется как ее основной аспект), не как гимн эзотерическому знанию, а с точки зрения своей концепции произведений Моцарта («Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Дон Жуан») – как пространства реализации различных стадий эротического. Если первая стадия, связанная с «субстанциональным томлением», воплощена в образе Керубино, то вторая – «желание, направленное к открытиям» раскрывается на образе Папагено из «Волшебной флейты». «Эта страсть к открытиям является пульсирующей жизнью желания, его бодростью. В своих поисках желание не находит собственного предмета, но находит зато многообразие, в котором он снова ищет предмет, что ему хотелось обнаружить. Так желание пробуждено, но оно еще не определено как желание» [65, с. 97].

Соответственно, музыка Моцарта в тех оперы, где появляется Папагено «...весело щебечет, брызжет жизнью. бурлит жизнью» [65, с. 97]. Внимание, которое неизменно привлекает этот персонаж, связано с тем, что вся его музыкальная составляющая «представляет собой абсолютно адекватное выражение жизни Папагено, – вся эта жизнь – сплошное щебетание: всегда беззаботный, он щебечет без усталости в своей праздности, он счастлив и доволен, поскольку это и есть содержание его жизни, он счастлив в своей работе и счастлив в своей песне» [65, с. 97].

Во многом привлекательность музыкальной составляющей образа Папагено была обусловлена тем, что либреттист «Волшебной флейты» Э. Шиканедер писал ее для себя и сам участвовал в постановке в роли Папагено, а «постановка ее в фантастических египетских декорациях... потрясли зрителей намного больше, чем сама музыка» [21, с. 126].

Из работы Кьеркегора мы можем сделать вывод о неоднозначности выдвинутого нами ранее противопоставления двух путей человеческой жизни и их места в аксиологии бытия: можно ли говорить, что «путь посвященных» выше пути обычного человека? Несомненно, он труднее, но не уводит ли он вступивших на него с той части человеческого бытия, которая роднит человека с миром природы? Не становится ли достижение мудрости декларацией отказа от инстинктивной жизни и иррациональных импульсов, которые наполняют ее той силой эроса, которая ведет к бесконечности экзистенции не в меньшей степени, чем рациональное утверждение с трудом достигнутых философских прозрений? В этой связи хотелось бы обратиться к музыкальной иллюстрации, очень хорошо показывающей суть образа Папагено не с точки зрения его «обычности», а в контексте его «природного» бытия, невыделенности из природной сферы, где он неотделим от стихии леса и населяющих его существ. Мы обратимся к интерпретации «Флейты», сделанной еще в середине прошлого века, в которой, как мне кажется, этот образ музыкально воплощен именно с позиций соответствия образа человека природному началу, которое является его стихией и сообщает ему формы выразительности. Я имею в виду запись 1954 г. (дир. Ференц Фричаи), где Папагено в исполнении Д.Фишер-Дискау сочетает чисто человеческие слабости с природной счастливой диспозицией. В дуэте с Папагеной вокал обретает черты истинного «щебетанья», и эта комически-трогательная пара предстает в образе триумфа природного начала торжества жизни.

Еще один аспект соотношения пути Тамино и пути Папагено заключается в их действительности. В опере, несмотря на декларацию великих ценностей Учения, Мудрости, Искусства и прочих атрибутов Храма Мудрости, постоянно возникает сюжет пассивности и беспомощности Тамино и активных действий Папагено, которые помогают разрешить сюжетные

коллизии. Принц пассивен с самого начала, когда он лежит без сознания, а над ним воркуют служительницы Царицы ночи, он находится в некоем абстрактном поиске. Пока Папагено помогает Памине убежать от преследующего ее Моностатоса, а наиболее ярким свидетельством бессилия принца в жизненных сложностях является эпизод с флейтой: Тамино играет на волшебной флейте, все звери танцуют под ее мелодию, но Памины нет, о чем принц сокрушается, пока не слышит мотив Папагено, который активно спасает девушку и использует свои «глоккеншпиеле» (колокольчики) чтобы подчинить их власти преследующих ее приспешников злодея Моностатоса. В данном случае бинарная оппозиция трансцендентности/обыденности оборачивается другой стороной – противопоставлением пассивности и активности, что делает соотношение жизненного пути Тамино и Папагено не столь простым, как это может показаться на первый взгляд.

«Волшебная флейта» в сценическом воплощении

Опера – искусство сценическое, и наши рассуждения нуждаются в подкреплении постановочной практикой. Из многочисленных версий «Волшебной флейты», как отечественных, так и зарубежных, можно назвать несколько, которые в большей степени соответствуют различной смысловой доминанте, выделенной авторами постановки. Если говорить о «Флейте» как о сказке, замечательным воплощением этой стороны оперы стал, на наш взгляд (наш – поскольку взгляд автора по отношению к художественному тексту всегда в той или иной мере субъективен), спектакль, поставленный Питером Устиновым (Гамбургская опера, 1971). В этом спектакле с большим эстетическим вкусом и тонким юмором визуализированы все сказочные элементы «Флейты» – светлые, отделанные золотом костюмы положительных и «благородных» персонажей, контрастирующие черные одеяния Царицы Ночи и ее окружения, сказочно-экзотические наряды Папагено и Папагены, злодейски-условный угольно-черный Моностатос и, конечно, невероятно забавные и фантастические представители животного мира. Все они сливаются в феерию сказочно-условного мира, где происходят необходимые для волшебной сказки нарративные ходы и столкновения «положительных» и «отрицательных» персонажей с необходимой счастливой развязкой – обретением Принцем (Николай Гедда) Принцессы (Эдит Матис) и общим торжеством Добра. Не будучи специфически адресован к детской аудитории, спектакль Питера Устинова являет пример универсализма гениальной музыки, которая, в данной интерпретации, может быть одинаково интересна и детям, и взрослым, преодолевая, пусть на время, столь серьезную проблему как разрыв между поколениями, весьма сильно ощущающийся в области музыкальных вкусов.

Среди постановок нового тысячелетия мы выбрали спектакль, который долго шел на сцене лондонского Ковент Гардена, поставленный режиссером Д. МакВикаром, в котором, на наш взгляд, наиболее удачно сочетается сказочный и философский аспекты этой оперы, в которой Моцарт наиболее ясно, даже декларативно, выразил свои взгляды на многие жизненные проблемы, ничуть не решенные и в наше время, но выраженные с точки зрения человека своей эпохи, конца XVIII века, когда радикально менялись отношения в обществе, когда существующие в течение веков властные структуры теряли почву под ногами. При постановке «Флейты» сегодня поддерживать баланс между сказочным сюжетом, подлежащей философией и музыкальной стилистикой, находящейся между фольклорной традицией Зингшпиля и утонченной рокайльной изысканностью и усложненностью, далеко не простая, почти невыполнимая задача, которую режиссер решает с иронией и тонкостью. «МакВикар ищет, отвлекается, дразнит... Спектакль начинается иронической отсылкой к масонской мистике дверей, странных геометрических форм – призм и конусов. Цвета поданы как крупные мазки – голубые, серые, желтые, красные для Зарастро и иногда для весьма необычного Моностатоса – «он вовсе не похож на Калибана, скорее это беглец из какого-то дивертисмента периода Людовика XIII и Люлли... В дни Шиканедера (или Генри Бишопа в Лондоне)

увлекались различными сценическими устройствами... Похожий на удава дракон – весьма смелое развлечение, так же как и цапля, которая танцует как марионетка на веревочках в сцене появления Папагено...возникающего подобно кроту из норы и взаимодействуют с ним во время его песенки» [340]. В спектакле Д. МакВикара Папагено лишен мифически-живописных черт, так часто сопровождающих этот странный образ в виде экзотических костюмов и головных уборов. (Такой же приближенный к повседневности, демифологизированный образ предлагает и И. Бергман в своей кинематографической «Волшебной флейте».) В спектакле МакВикара Папагено трогателен и «действительно...» сбит с толку миром людей, чувствуя себя гораздо счастливее среди птиц» [340]. Саймон Кинлисайд, который исполнял роль Папагено на протяжении многих лет, в спектакле МакВикара «делает скептическую робость» своего персонажа «... одновременно трогательной и фарсовой» [238, 341].

Сам исполнитель так определяет суть своего героя: «...Папагено полностью соответствует классическому комическому типу... К тому же перед нами типичный шекспировский шут, который высказывает истину, иногда в одном предложении, даже сам не догадываясь об этом, и этот делает его чудесным...». В Папагено сочетается «заурядность и неудачи человека, который научился принимать свое положение как данность и вполне доволен этим в отсутствии чего-то другого. Хотя он все время говорит, что ему хотелось бы иметь подругу, у него есть свои способы получать удовольствие от жизни». Важные вопросы, которые Моцарт задает исполнителям и слушателям в «Волшебной флейте» касаются того, что такое жизнь и какой она должна быть, о том, что можно и что нельзя изменить. И один из ключевых моментов в этом смысле связан с образом Папагено – когда ему говорят о его непригодности для круга избранных, он отвечает: «Дайте мне стакан вина». Потом, после паузы он говорит: «Я хочу. я хочу... я не знаю, чего я хочу». Откуда это сомнение, если он постоянно повторяет, что хочет женщину?» [311]. Папагено хочет получить свободу и независимость любой ценой, «... он не хочет ничего, кроме счастья» [312].

Идеи свободы в музыкальном выражении

В связи с этим сразу же возникает еще одна проблема, тесно связанная с выбором жизненного пути: насколько человек свободен в этом выборе? В своем осмыслении образа Папагено его исполнитель прямо связывает этот вопрос с ответом, который он находит в музыкальном материале оперы. «Я считаю, – размышляет Саймон Кинлисайд, – что здесь Моцарт задает вопрос публике: Что вы хотите от этой жизни? – и сразу же Моцарт создает короткую мелодию для колокольчиков, состоящую всего из 10 нот... Я подумал о другой мелодии, тоже состоящей из 10 нот, которая появилась 4 месяца спустя – (начало «Марсельезы»). Почему человек, который мог написать все что угодно в этом мире, выбрал это сходство? – только для того, чтобы сказать: То, что вам нужно, это свобода. Свобода быть теми, кто вы есть... не следовать социальным нормам» [311]. Насколько сознательно воплотил композитор такое «цитирование» сказать трудно, но идеи свободы, наполнявшие атмосферу эпохи Просвещения несомненно присутствуют в нарративных поворотах сюжета, где все персонажи в той или иной форме стремятся воплотить свой свободный выбор в своей жизни. Интересно, что эта свобода выбора позиционируется как возможность, реализация которой предполагает ответственность, а достижение цели связано с теми или иными препятствиями на его пути. Испытания Тамино сложны, но он идет на них добровольно, Памина добровольно присоединяется к возлюбленному, Папагено также добровольно отвергает путь к мудрости, мотивируя это тем, что очень многие люди довольствуются простыми вещами. Свобода, таким образом, предполагает ответственность, а судьба человека зависит, в конечном итоге не от обстоятельств, которые можно преодолеть при помощи решительности и смелости, а от того выбора, который неизбежно встает перед любым из нас не в сказке, а в реальной жизни.

Мизогинизм

Следующая проблема, которая поставлена в «Волшебной флейте», связана с гендерными отношениями и во многом продолжает эту тему, несомненно значимую в таких произведениях композитора как «Так поступают все женщины», «Свадьба Фигаро» и «Дон Джованни». Отношения мужчины и женщины эксплицированы с точки зрения господства/подчинения, которые выражены через истории вражды царицы Ночи и Зарастро, любви Памины и Тамино, поисками Папагено своей Папагены. Моцарта часто упрекают в мизогинизме, основываясь, в основном, на темной и деструктивной стороне Царицы ночи и ее царства. Царица ночи прочитывается сегодня, несомненно, по-другому, чем во времена Моцарта. Претензия женщины на доминантную позицию уже не воспринимается как вызов устоям общества, поэтому эта фигура – скорее выражение маскулинной настойчивости на своем превосходстве, уже обреченном всем ходом развития культуры.

Хотя Царица Ночи является одной из центральных фигур оперы, идея «вторичности» женщины проходит сквозной линией через все эпизоды: женщина может состояться только рядом с мужчиной и под его мудрым руководством – этот урок должна усвоить Памина, чтобы вступить в царство мудрости и добродетели, куда она допущена вместе с Тамино. Памина представляет противоположность своей матери, Царице ночи, поскольку не готова идти на крайности ради обретения свободы. Вместе с тем она не пассивна и делает все, чтобы избежать притязаний Моностатоса и диктата Зарастро. В образе Памины можно видеть некий идеал женщины, которая совмещает в себе нежность и преданность возлюбленной и активность и энергию свободного существа. Разница жизненной программы этих двух женских образов в том, что Царица Ночи настаивает на своей самодостаточности, в то время как ее дочь понимает возможность самореализации только на фоне признания главенства мужского начала. Спор решен в пользу Памины, которая обретает счастье рядом с возлюбленным, в то время как Царице ночи отказано во всех претензиях на господство в фаллоцентрическом мире, даже если его фаллоцентризм носит маску мудрости и добродетели.

Декларация вторичности женщины и поражение Царицы ночи, тем не менее, находятся в противоречии с музыкальным материалом оперы. Красота арий Царицы ночи, неземное звучание ее колоратур, в большей степени принадлежат трансцендентности, чем морализаторские декларации Зарастро. Музыка как бы подрывает семантику образа, утверждая Царицу ночи как воплощение мощи и красоты стихии женственности, возносящейся над рассудочностью маскулинности. Еще одним примером амбивалентности женского начала в опере являются образы трех фей, которые, хотя и являются прислужницами Царицы ночи, предстают как спасительницы Тамино (не способного справиться с Драконом – еще одна деконструкция традиционного образа Героя), а затем вручают Тамино и Папагено «волшебных помощников» – флейту и «гlockenшпиле», которые должны помочь в поисках Памины. Три дамы весьма активны, исполняя миссию Царицы ночи по захвату власти Зарастро и подчинению Памины своей воли, но в то же время они помогают, в конечном итоге, соединению влюбленных и освобождению Памины из-под власти матери. Таким образом, гендерные отношения представлены в опере как поле столкновения разных сил, как амбивалентные образы, подрывающие своим музыкальным материалом мизогинистски-уничтожительные декларации композитора.

В спектакле МакВикара роль Царицы ночи исполняет Диана Дамрау, прекрасная, несмотря на нарочитую мрачность ее облика. Красота внешнего облика в сочетании с воздушностью музыкального элемента скорее создает ощущение грусти от бессилия женщины в мужском мире. «Это воздушное существо, бедная беспокойная душа должна была стать носительницей зла, но в ней нет ничего пагубного, только что-то печальное, животное и

одновременно человеческое: это мать, властная и потерпевшая поражение, у которой похитили дочь» (Г. Маркези (в переводе Е. Гречаной) [283]).

Волшебная сила музыки

Еще одним важным аспектом оперы, который заключен в самом ее названии, является признание волшебной силы музыки. Вручая Таимно волшебную флейту, а Папагено – «гlockenшпи́ле», феи объясняют, что эти музыкальные инструменты помогут им преодолеть все трудности на пути в волшебное царство Зарастро с целью спасения принцессы. Флейта и колокольчики фигурируют в ряде эпизодов оперы, разрешая ситуации, неразрешимые на рационально-бытовом уровне. Наиболее яркий пример волшебства музыки – сцена игры Тамино на флейте и включения в эту музыку всех живых существ. Момент родства человека с природными элементами через красоту мелодии является одной из универсальных составляющих мифов и волшебных сказок во всем мире. Достаточно вспомнить такие образы как играющий на свирели греческий Пан, пастушок Лель из «Снегурочки» или индийский бог Кришна, звуки флейты которого заставляли устремляться к нему все живое, чтобы понять роль музыки как великого медиатора между миром человека и миром природы. В «Волшебной флейте» эта медиация особенно ярко проявляется в музыкальной характеристике Папагено как существа, наиболее близко стоящего к природному миру, и его музыка «... весело щебечет, брызжет жизнью. бурлит жизнью» [65, с. 111]. Игра на флейте сопровождает рассказ птицелова о своей жизни. «Каждый, конечно же, чувствовал, – пишет Кьеркегор, – как его слух был странным образом тронут этим аккомпанементом. Однако чем больше все это рассматриваешь, тем больше видишь в Папагено именно мифического Папагено, тем более выразительным и характерным слышится этот аккомпанемент» [65, с. 111]. Принадлежность Папагено к миру мифа, к архаическим пластам культуры делает понятным, почему его флейта и колокольчики гораздо эффективнее флейты Тамино, которая положила начало танцу зверей, но не привела к нему Памину. «...флейты Тамино и Папагено гармонически звучат в унисон друг с другом. И все же какая разница! Флейта Тамино, по которой и названа опера, совершенно не добивается такого действия. А почему? Потому что Тамино – попросту не музыкальная фигура... Тамино становится крайне утомительным и сентиментальным со своей игрой на флейте» [65, с. 111]. Напротив, музыка Папагено действенна – когда он начинает играть на своих колокольчиках в момент опасности, исходящей от прислужников Моностатоса, эти комические злодеи преображаются в добродушную приплясывающую компанию, давая возможность бегства Памине и Папагено. В конце оперы мелодия «гlockenшпи́ле» приводит к птицелову его Папагено, с которой он и собирается реализовать свое счастье обычного человека. Причина в действенности музыки Папагено в том, что он – «... естественное человеческое существо, он – это мы» [310].

Среди всего богатства проблем и идей «Волшебной флейты» мы выделили те, которые показались нам главными в осмыслении философского содержания этого моцартовского шедевра. Можно обратить внимание и на многие другие аспекты «Флейты», которая стала своеобразным выражением всего жизненного опыта композитора в форме сказки-зингшпиля. Богатство проблематики оперы, на наш взгляд, делают ее уникальным произведением, способным восприниматься детьми и взрослыми, подготовленной и неподготовленной публикой с акцентом на те моменты, которые наиболее полно соответствуют интересам той или иной группы зрителей/ слушателей. В анализе этой оперы обычно выделяется ее семантическая доминанта. «При всей запутанности сюжетной фабулы идея оперы предельно ясна: путь к счастью лежит только через преодоление трудностей и испытаний. Счастье не дается само собой, оно обретается в результате жизнестойкости и верности, преданности и терпения, любви и веры в добрые силы. Существенно и то, что силы добра и зла заключены не только в человеческих характерах, они коренятся в самых основах мироздания. В опере их

олицетворяют волшебные символические персонажи – мудрый волшебник Зарастро (носитель «знака солнца») и коварная Царица ночи. Между солнечным царством и царством ночи мечется Тамино – человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний» [271]. На наш взгляд, «Волшебная флейта» скорее полисемантична, и доминирующие смыслы зависят от контекста восприятия и стратегий репрезентации. «Волшебная флейта» так многозначна и сложна, как и сам человек. Позволю себе еще раз обратиться к саморефлексии исполнителя, который создавал замечательный образ одного из главных персонажей оперы и осмысливал его в течение многих лет: «“Флейта” – самая серьезная и трансцендентальная опера Моцарта, поскольку ее цель – это реализация индивида. Это несравненный гимн свободе, чистой свободе, достигнутой не в ущерб кому бы то ни было» [310].

Этим гимном великому творению Моцарта, в котором нашлось место самым разным проблемам человека и человечества, мы завершаем нашу «Моцартиану». Оно стало «его завещанием всему человечеству, его воззванием к идеалам гуманизма. Его последняя работа – это не «Милосердие Тита» и не «Реквием» – это «Волшебная флейта». В ее увертюру композитор вложил борьбу и победу человечества, используя символические средства полифонии... он показал его борьбу и триумф» [175, с. 468].

Наше исследование величайших опер Моцарта основано, прежде всего, на преклонении перед гением композитора и выдающимися талантами тех, кто воплотил в живую культурную практику его создания – либреттистов, постановщиков, исполнителей. Но после эмпатического восприятия следует рефлексия – это неизбежно для человека, который претендует на постижение философских основ культуры – и эта рефлексия открывает бездонные глубины смыслов, которые заложены в мире музыки Моцарта. Эта музыка может многое рассказать и объяснить нам о мире и о самих себе, выходя за границы искусства и приближаясь к области трансцендентности.

И последнее, что необходимо сказать о «Волшебной флейте». Теоретики постмодернизма выделяют в качестве одной из главных его особенностей стирание граней между «высокой» и популярной культурой. С этой точки зрения «Флейту» вполне можно отнести к «постмодернизму» своего времени. В спорах о постмодернизме среди влиятельных мнений о его теоретической обусловленности раздаются и мнения о том, что постмодернизм с его программной эклектикой является универсальным культурным феноменом «...искусство всегда испытывало склонность к пародированию, имитации, травестии, не чуждалось неверия и сомнений. До сих пор, однако, склонность эта пробуждалась спорадически. К тому же у отдельных, «странных», личностей или в замкнутых творческих группах. Правда, во времена переломные, смутные такие личности и такие группы подчас становились «властителями дум». Но лишь на время и в ограниченном пространстве. А главное, с такими личностями и группами соседствовало, всегда им противостояло искусство совсем иного толка. Оно не только отличалось ясностью, однозначностью, но и было, как правило, исполнено гражданского пафоса, интеллектуального напора, даже впадало порой в патетику, граничившую с фанатизмом. За примерами не надо далеко ходить: это и «Энеида» Вергилия, и «Божественная комедия» Данте, и «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» Мильтона, и трагедии Корнелия или драмы Шиллера, наконец «Человеческая комедия» Бальзака» [50, с. 24].

Как бы мы ни рассматривали оперу Моцарта в контексте ее стилового плюрализма, поражает естественность, с которой сочетаются в ней фрагменты, принадлежащие к совершенно разным пластам культуры и имеющие, соответственно, различные целевые аудитории. мы уже упоминали, что такая полистилистика используется с целью характеристики персонажей, принадлежащим к разным культурным слоям – прием далеко не новый, хорошо известный во времена Шекспира. Тем не менее, фрагментарность «Волшебной флейты» заставляет задуматься о том, может ли культура еще сказать что-то новое или нам следует обратиться к тем ее текстам и формам, в которых заключен самый разный опыт отдель-

ного человека и человечества в целом и перечитать, переслушать и пересмотреть их с позиций человека, находящегося «здесь-и-сейчас», но понимающего, что это – не единственная реальность, и складывается она из прошлого и устремленности в будущее, которые мы постигаем через великие произведения искусства.

Глава 3

Русская культура глазами Другого: Евгений Онегин» в британской интерпретации

Никто не может отрицать устойчивости линий давних традиций, обычаев и привычек, национальных языков и культурной географии, но нет никаких оснований, кроме страха и предрассудков, настаивать на своей изолированности и исключительности, как будто в этом заключается вся жизнь.

Э.В. Сауд

В этой главе мы обратимся одной из важных проблем, которая не может не волновать наших соотечественников, у вечной проблеме русской культуры: «Кто мы?» и попробуем взглянуть на нее «извне», сделав это на материале русской классической музыки.

По мере того как Россия входит в глобализированное пространство XXI века, проблема культурной идентичности нуждается в переосмыслении в соответствии с тенденциями наших дней, с теми процессам в мировой культуре, которые оказывают влияние на социокультурную ситуацию в сегодняшней России. Особо важным для самоидентификации, понимания Себя, своей культуры и ее места в мировом культурном пространстве представляется взглянуть на себя глазами Другого, посмотреть, как выстраивается репрезентация русской культуры в различных художественных формах, выяснить, где работают стереотипы, а где создатели новых интерпретаций текстов русской культуры пытаются понять глубинный смысл того или иного произведения, выявить его антропологически универсальный смысл.

Формирование представлений о русской культуре за пределами нашей страны происходит, в основном, на основе репрезентаций в различных культурных текстах и художественных формах, от популярных масс-медийных до классических, предназначенных для подготовленного восприятия. Современный человек знакомится с добром и злом, любовью и предательством, фемининностью и маскулинностью, этнокультурными практиками и даже с природой во всем ее многообразии с помощью тех образов, которые созданы при помощи репрезентации в разнообразных текстах и формах. В то же время эти репрезентации определяют восприятие реальности человеком, выросшем и воспитанным в условиях тотальной медиатизации культуры. Еще Т. Адорно, подвергший всесторонней критике «культурную индустрию», отмечал власть репрезентаций и их способность затмевать реальность. По его мнению, культурная индустрия (как и ее защитники) претендует на упорядочивающую роль в хаотическом мире, хотя, по сути дела, она этот мир разрушает. «Цветной фильм разрушает уютную старую таверну быстрее, чем это могли бы сделать бомбы. Фильм уничтожает ее образ. Никакое родное место не может пережить обработку фильмом, который прославляет его и, таким образом, превращает его уникальный характер, основу его жизненной силы, в неизменную одинаковость» [155, с. 279].

Погруженный в мир репрезентаций человек часто не готов воспринимать реальность, которая может казаться менее яркой и выразительной, чем созданные при помощи технических средств образы. В то же время отношение к миру часто бывает сформированным еще до того, как человек сталкивается с его различными сторонами, и власть репрезентации может

быть настолько сильной, что полностью затмевать видение реальности. Это в полной мере относится и к формированию отношения к культуре Другого и ее представителям.

Политика репрезентации Другого может быть нацелена как на поддержание обыденных представлений, так и на их изменение, «рассеивание мифа». Переходный период рубежа тысячелетий характеризуется значительными сдвигами в отношении к Другому – приравнивание Другого к Врагу, весьма распространенное в определенных обществах на протяжении долгого времени, в постмодернистской культурной ситуации уступает место принципам культурного плюрализма, что неизбежно ведет и к пересмотру собственной идентичности. В то же время массовая культура продолжает воспроизводить в популярных формах стереотипы, ей же созданные и приносящие немалый доход, отсюда устойчивость представлений о Другом как о враждебном или варварском оппоненте демократическим ценностям западной цивилизации.

В области репрезентации русской культуры соседствуют стереотипы, основанные на традиционных бинарных оппозициях типа «Россия/Запад», с одной стороны, и новые формы репрезентации, осуществляемые в рамках интенсивной глобализации и межкультурной коммуникации. Поскольку грань между популярной и «высокой» культурой в плюралистическом обществе сегодняшнего дня весьма зыбкая, то и тексты, получившие статус русской классики, чаще всего становятся объектом «упрощенных» экранных репрезентаций, входят в поле медиакультуры, которая является средой формирования представлений и вкусов (пост)современного человека. В то же время, как мы это покажем ниже, западная культура проявляет серьезный интерес к глубинным смыслам русских классических произведений, к их общечеловеческому звучанию, к эмоциональному миру героев. Обе эти тенденции важны для позиционирования своей культуры в современном культурном пространстве, для установления продуктивного межкультурного диалога, основанного на признании правомочности взгляда на Себя как Другого и, в конечном итоге, вхождении в пространство интерсубъективности, в котором возможно сосуществование различных культур как равных в ценностном отношении.

Время, в которое мы живем, характеризуется пересмотром многих понятий, деконструкцией привычных оппозиций, появлением на культурной сцене новых групп, которые были исключенным из доминантной культуры или маргинальными, демифологизацией старых героев и в то же время расцветом новой мифологии, избыточностью и легкодоступностью информации. Недаром культурное состояние рубежа тысячелетий часто называется «посткультурой», о чем мы уже писали выше. Проблема Другого обретает в посткультуре новое звучание, Другой обретает голос, получает право на утверждение собственной идентичности, что ведет и к пересмотру распространенного отношения к Другому как к врагу. Причины этого отношения связаны с проблемами самоидентификации человека в сложном мире культурного плюрализма. «Определение себя самого, определение своей самости по отношению к другому по мере достижения статуса другого уничтожает собственное основание. Тогда – именно в ситуации неразличимости – начинается насильственная эскалация отличия. Оно предельно концентрируется в создании образа врага, в отношении которого оправдано насилие...» [147, с. 74].

Такой образ весьма распространен в текстах популярной культуры, где он конструируется в гипертрофированном виде, с преувеличением черт враждебной «другости» в соответствии с господствующими в обществе идеологическими установками. По мере того, как к тому или иному типу Другого отношение враждебности сменяется пониманием, толерантностью или установлением диалога возникают новые устрашающие образы, показывающие, что человек нуждается во враждебном Другом, чтобы ощутить в себе силу борьбы с тем, что представляет угрозу стабильности его существования. Достаточно вспомнить образы русских злодеев из «Бондианы» Флеминга, актуальных во времена холодной войны, которые

потеряли свою пафосность в постсоветский период и были заменены образами террористов нового типа, угрожающих западной демократии.

Необходимость человека в Другом, как на уровне индивида, так и группы, настолько велика, что «другость» продолжает оставаться одной из ведущих составляющих как социокультурной реальности, так и области репрезентаций. Известный социолог XX века З. Бауман отмечает эту связь Другого с человеческим существованием: «Из всех различий и разделений, позволяющих мне наблюдать «перерывы постепенности», воспринимать различия там, где иначе мог быть плавный переход, подразделять людей на категории в зависимости от их отношения и поведения, одно различие проявляется сильнее и больше влияет на мои отношения с другими, чем все остальные. – различие между «Мы» и «Они» – это не определения двух отдельных групп людей, а название различия между двумя совершенно разными отношениями: эмоциональной привязанностью и антипатией, доверием и подозрительностью, безопасностью и страхом, общительностью и неуживчивостью. «Мы» – группа, к которой я принадлежу. Я хорошо понимаю, что происходит внутри группы и, поскольку я это понимаю, я знаю, как мне действовать дальше, чувствую себя уверенно, как дома... «Они», напротив, – это та группа, к которой я не могу и не хочу принадлежать. Мое представление о происходящем в ней весьма смутно и отрывисто, я плохо понимаю ее поведение, поэтому ее действия для меня большей частью непредсказуемы и отпугивают» [14, с. 46].

Бауман излагает традиционную позицию отторжения по отношению к Другому и подчеркивает, что она основана на незнании и непонимании. Соответственно, в эпоху расширения коммуникаций до всемирного масштаба, воплощенного в сети Интернет, казалось бы, незнание должно быть преодолено. Тем не менее, это преодоление идет медленно и встречает сопротивление со стороны культурной индустрии, получающей прибыль из популярных форм репрезентации расхожих стереотипов. С одной стороны, многие этнокультурные стереотипы не выдерживают расширения знания о Других культурах и широкого распространения информации о художественных практиках Другого. С другой – стереотипы продолжают проявлять необыкновенную устойчивость даже перед лицом опровергающей их реальности и формируют представления о «русскости» в массовом сознании. Это происходит не только в случае с голливудскими боевиками, где герой попадает в мифологическую Россию со всеми ее атрибутами в виде матрешек, медведей и водки, но и в различных интерпретациях русской классики. Оговоримся сразу, что мы имеем в виду маскультовские образцы, а Можно привести в качестве примера многочисленные (всего около 30) экранизации романа Толстого «Анна Каренина, в которых приметы «русскости» с разной степенью экзотичности показываются в рамках давно устаревших стереотипов. Такая политика репрезентации несомненно рассчитана на коммерческий успех у малоподготовленного зрителя. Тем не менее, как отмечает известный исследователь культуры постмодернизма, Ф. Джеймисон, «...эта привлекательность этничности идет сегодня на убыль, может, потому что существует слишком много групп населения, и потому что их связь с репрезентацией (по большей части медийной) становится все яснее и подрывает онтологические основы фикциональности» (фикциональных образов этничности – прим. автора) [210, с. 342].

Если в популярной культуре конструкция образа «русскости» основана на стереотипах массового сознания и потреблении «экзотики», в культурных формах, основанных на классических текстах и претендующих на серьезное осмысление наследия Другого (в данном случае, русской классики), акцент делается не столько на внешнюю экзотичность, сколько на понимание «русской души» и на выявление универсальных смыслов, делающих то или иное произведение явлением, выходящим за рамки локальной культуры. Можно привести много примеров из области кино, драматического и музыкального театра, обращавшихся и обращающихся сегодня к русской классике. осознавая великий вклад русской культуры в мировой культурный ресурс, западные деятели культуры пытаются создать собственные интерпрета-

ции, основанные не на внешних деталях, а на проникновении во внутренний мир автора и его героев. Для понимания созданных на Западе художественных текстов такого рода, мы обратимся к автору, который редко попадает в пространство интерпретации на Западе, несмотря на его несоизмеримый статус в русской литературе и культуре в целом – А.С. Пушкину и его хрестоматийному «Евгению Онегину».

Статус Пушкина в русской литературе и культуре в целом не вызывает сомнения, и в то же время произведения Пушкина плохо поддаются переводу на иностранные языки, в основном, несомненно, по причине сложности передачи поэтической формы одного языка на другом. В то же время Пушкин стал богатейшим источником создания культурных текстов в области музыки и кинематографа, то есть как поэзия, так и проза обладают способностью создавать новые формы с использованием выразительных средств других языков культуры. Именно тексты Пушкина легли в основу величайших опер Чайковского – «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», романсового творчества М. Глинки, кинорежиссеры перенесли на экран практически всю прозу Пушкина. Тем не менее, для западного мира Пушкин в большей степени Другой, чем более известные авторы-прозаики, такие как Достоевский или Чехов. Насколько поэзия поддается переводу на иностранные языки как литературная форма, насколько можно передать содержание поэтического произведения, неразрывно связанное со стихотворной формой, поэтическим языком с его специфической звуковой и семантической системой – вопрос сложный. В нашем случае интерес представляет фокус внимания интерпретатора, баланс между «русскостью» и общечеловеческими эмоциями и ценностями, способы его достижения в различных видах репрезентации. Выбор такого произведения как «Евгений Онегин» представляет очень сложную задачу для зарубежного интерпретатора, прежде всего, по причине поэтического характера текста, который стал хрестоматийным для поколений русских школьников и давным-давно разошелся на цитаты в русском обществе.

Мы рассмотрим те пространства репрезентации, в которых «Евгений Онегин» стал объектом интерпретации английскими режиссерами и исполнителями – кинематограф и оперу. Каждое из этих культурных пространств обладает своим собственным языком, в большей или меньшей степени позволяющим передавать смысл литературного текста-первоисточника.

Вначале обратимся к фильму «Онегин» (реж. Марта Файнз, 1999). Задача создателей фильма вдвойне трудна – им предстояло «перевести» литературное произведение на экранный язык, а, кроме того, донести до зрителя переведенный текст иноязычного автора, то есть осуществить двойную трансляцию. Проблема «перевода» одного языка культуры на другой, в частности, возможность «рассказать» литературное произведение языком экрана, является весьма важной в современной теории культуры. Разницу в возможностях репрезентации в этих культурных формах анализирует известный отечественный теоретик культуры Н. Хренов: «... в кино существует много элементов, сближающих его с литературой. В то же время исследователи констатируют и целый ряд особенностей, демонстрирующих несходство литературных и кинематографических структур. Оно связано с тем, что иногда называют кинематографичностью или зрелищностью кино. Предполагается, что понятие «зрелищность» не только не тождественно понятию «литературность», но и противоположно ему. Это справедливо, хотя и односторонняя точка зрения» [135, с. 112].

Автор отмечает, что в своих ранних формах литература была также скорее зрелищна, чем нарративна и считает зрелищность начальной формой литературного развития. Кинематограф, с точки зрения Н. Хренова, лучше всего соответствует именно этим ранним литературным формам, что делает их сопоставление вполне возможным. «Поскольку зрелищность в какой-то степени представляет инобытие литературности, а точнее, литературности в начальных формах ее развития, кинематограф можно рассматривать в ряду литературных

явлений. С этой точки зрения понятие зрелищности как бы не противостоит понятию литературности» [135, с. 113].

Соглашаясь с тем, что литературные тексты могут быть «зрелищными», мы все же обращаем внимание на противоположное явление – на то, что экранные тексты могут быть нарративными. Это означает, прежде всего, расстановку акцентов в репрезентации – то, как то или иное событие или персонаж показан или то, как о нем рассказано. В предпринятом нами исследовании «другости» в кино именно нарративный кинотекст играет наиболее важную роль. Во-первых, как мы уже указывали, он преобладает в популярной культуре, наиболее обширном культурном пространстве, где складываются представления о Другом. Кроме того, через нарратив, представление о Другом раскрывается постепенно, формируя цельную картину, а не отрывочные впечатления. Нарративные тексты формируют весьма устойчивые представления, воплощая художественные архетипы. В то же время кинематографический нарратив усилен визуальными средствами. Если мы имеем дело с высоким уровнем профессионализма и ответственности, можно говорить о том, что визуальный образ помогает в формировании у зрителя образа, соответствующего реальности. Если оставить в стороне многочисленные фильмы про «русских», основанные на востребованной публикой ложной экзотике, визуальные образы помогают сформировать представления о литературных персонажах, особенно в том случае (как это преимущественно и случается в наши дни), когда знакомство с экранным текстом предшествует чтению книги. Тема Другого, согласно Ж. Делезу, является очень важной и для кино, во всяком случае звукового. «Неизбежностью было то, что звуковое кино избрало в качестве привилегированного объекта внешне наиболее поверхностные и преходящие, равно как и наименее «естественные» и структурированные социальные формы, – встречи с Другим: с другим полом, с другим классом, с другим регионом, с другой нацией, с другой цивилизацией» [43, с. 553].

Отношения с Другим могут быть поверхностными и преходящими именно внешне, поскольку их конфигурации зависят от самых разных обстоятельств, в том числе и от субъектной позиции автора и зрителя, которая имеет тенденцию становиться более подвижной. Но на более глубоком уровне обращение к Другому связано с сущностной потребностью в нем, которую сам же Делез и отмечает, цитируя формулу Рембо «Я – это другой» [43, с. 553].

Фильм «Онегин» является, несомненно, кинематографическим нарративом – авторы сознательно отказываются от поэтической составляющей, рассматривая пушкинский роман в стихах (а именно так определен жанр произведения самим автором) как рассказ о жизненных судьбах героев, помещенный в контекст некоего довольно условного пространства «русскости», что особенно ощущается в музыкальных «несуразностях». Так, в фильме звучит вальс «На сопках Маньчжурии», написанный в 1906 году, Ольга с Ленским поют дуэтом песню «Ой, цветёт калина в поле у ручья», написанную в 1950 году И. Дунаевским для фильма «Кубанские казаки». И, тем не менее, фильм стал рассказом о человеческих чувствах и характерах, которые существовали и существуют вне зависимости от архитектурного или музыкального оформления. Вкрапления поэтического текста в прозаический нарратив подчеркивают эмоциональную важность любовных чувств, заставляющих даже самого обычного человека на время становиться поэтом. «Зарубежные авторы ленты «Онегин» (чуть отличающееся название будто даёт им определённую надежду на прощение) рискнули сделать то, на что не решился бы никто из отечественных экранизаторов, если бы довелось кому-нибудь набраться наглости и воплотить в кино роман в стихах «Евгений Онегин». Иностранцы вообще отказались от стихотворного текста, не считая писем Татьяны и Евгения. И то девичье признание в любви, наизусть заученное нами ещё в школе, не без оригинальности озвучивается вслух гораздо позже, когда спустя шесть лет Онегин, вновь встретив Ларину и влюбившись в неё, перечитывает старое письмо, прежде чем написать ей о своих новых чувствах. Если принять эти правила игры и не быть литературоведчески придирическими,

то такое обращение с бессмертным пушкинским текстом действительно заслуживает снисхождения. Как и ряд иных вольностей, необходимых для того, чтобы по возможности насытить диалог героев живыми подробностями, позаимствованными из поэтических отступлений» [339].

Позиция, выраженная в данном отзыве, весьма распространена среди «этноцентристов», которые считают, что понять и представить культуру могут только ее носители. Возникает вопрос – нужно ли рассматривать обращение к культурным текстам Другого достойным лишь снисхождения? Не является взгляд на себя «со стороны» крайне полезным для самоидентификации в глобальном культурно пространстве? К тому же, существует немало примеров блестящей интерпретации мировой классики представителями другой культуры, достаточно вспомнить «Гамлета» Козинцева или образ Шерлока Холмса в блестящем исполнении В. Ливанова.

Авторы фильма сознательно придерживаются концепции В. Набокова, а также его прозаического перевода пушкинской поэмы – как известно, Набоков считал невозможным передать художественную сторону поэмы, а единственной задачей переводчика считал наиболее точную передачу информации и однозначно отвечая «нет» на вопрос о возможности передачи рифмованных стихов на иностранном языке... «Перед нами вовсе не картина русской жизни, – писал Набоков о «Евгении Онегине», – в лучшем случае это картина, изображающая небольшую группу русских людей, живущих во втором десятилетии 19 века, имеющими черты сходства с более очевидными персонажами западноевропейских романов и помещенных в стилизованную Россию...» [80, с. 36].

Не делая акцента на «русскость» персонажей и сценографии, М. Файнз идет вслед за В. Набоковым, своим прозаическим переводом подчеркивавшим общеевропейский характер пушкинского шедевра.

Хотя нарративная ткань пушкинского «Онегина» вплетает в себя разнообразный круг действующих лиц, все же главное в нем – судьба героя, который закономерно становится центром экранной интерпретации Р.Файнза, замечательного, тонкого актера, для которого обращение к русской классике далеко не случайно. Именно вокруг печальной судьбы главного героя плетется ткань нарратива. Если Татьяна – олицетворение юности, непосредственности, эмоциональности, которые не способна уничтожить до конца даже холодность громадного аристократического дома, в котором она после замужества ведет жизнь светской дамы, то Онегин воплощает в себе вечную проблему человека, не нашедшего смысл жизни. Но трудно представить себе посткультурную интерпретацию классического образа без постмодернистской иронии, что и отмечали критики фильма, который, надо сказать, был весьма неоднозначно воспринят как профессионалами-киноведами, так и публикой. «Рейф Файнз в роли Евгения Онегина настолько мрачно романтичен и цинично холоден, что временами это начинает производить почти комический, пародийный эффект. Остриаемая поэтом и не без иронии поданная чайлд-гарольдская внешность героя понята актером словно всерьез, и несколько его естественных реакций не могут изменить складывающееся превратное впечатление об Онегине как о скучающем мизантропе, который готов всех презирать» [339].

Подчеркнуто мрачный образ Онегина может, несомненно, рассматриваться в контексте всего постмодернистского культурного производства, в котором осознается, что все культурные формы репрезентации – литературные, визуальные, акустические – в высоком искусстве или в масс медиа, являются идеологически обоснованными, что они не могут избежать вовлеченности в социальные и политические отношения. С этой точки зрения помещение героя поэмы Пушкина в некий условный общеевропейский контекст вполне соответствует процессам глобализации, быстро нивелирующим этнокультурные различия. С другой стороны – Онегин – вечный Другой, не зависящий от этнокультурных примет «дружости», он – персонаж универсальный, «человек мира», в том понимании мира, которое существовало

в европейском дискурсе в предшествующую деколонизации эпоху, поэтому приметы «русскости» в его интерпретации становятся лишними. Он принадлежит миру, и в то же время – он – вечный Другой в этом мире.

Другой пример обращения британских деятелей искусства к пушкинскому роману в стихах лежит в области музыки – это постановка оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в лондонском Ковент Гардене (реж. Каспер Холтен, 2013). Постановка эта симптоматична с точки зрения общего интереса к русской музыкальной классике на Западе, причем в опере реализация этого интереса гораздо сложнее, чем в других музыкальных формах, поскольку предполагается исполнение на русском языке. В лингвистическом отношении «дружность» русской культуры преодолевается с большим трудом, чем в случае других, более привычных языков исполнения. «В постановке «Евгений Онегин» театра «Ковент-Гарден» заняты певцы из разных стран (болгарка Крассимира Стоянова – Татьяна, россиянка Елена Максимова – Ольга, словак Павол Бреслик – Ленский и другие). Оказывается, петь на русском – не так легко, как нам может казаться, особенно для певцов, не владеющих славянскими языками. И если Крассимира Стоянова поёт с едва уловимым акцентом, то британский бас Петер Роуз (князь Гремин) звучит приблизительно так: «Онъегин, я скрывать не стану, бьезумно я люблю Татьяну. Тоскливо жизнь моя тьекла, она явилась и зажглась...» [268].

Эта лингвистическая «дружность» ощущается, несомненно, только носителями языка и присутствует в любом виде межкультурной коммуникации, не только художественной. Для англоязычной критики более важна фразировка и свобода произношения, хотя в данном случае работа по освоению русского текста была проделана самая серьезная. Исполнитель роли Онегина известный английский баритон Саймон Кинлисайд, за плечами которого не одна постановка «Онегина» в европейских театрах, настолько хорошо «использовал язык, что каждая строчка была спроецирована и, хотя он не говорит свободно по-русски, казалось, что он чувствует себя в этом языке абсолютно свободно» [229].

Как режиссер, так и исполнитель говорят о том, что только в слитности языка и музыки проявляется вся красота произведения Пушкина и Чайковского, и несмотря на все трудности исполнения на незнакомом языке и необходимости понимания каждого слова только такое исполнение дает зрителю/слушателю полноту ощущения [308].

Но трудности русского произношения – не главное для создания убедительного художественного прочтения произведения, прочно вошедшего в мировой классический фонд и сохраняющее, в то же время, статус жемчужины русской культуры. Опера изначально является культурной формой, испытавшей большое влияние межкультурного взаимодействия. Русская оперная школа также сложилась в результате комбинирования «своих» и «чужих» элементов, а при перенесении в инокультурную среду комплексность ее музыкально-вербально-образной структуры только усиливается. Э. Саид, выдающийся исследователь культуры, основоположник и классик постколониальных исследований, подчеркивает, что «... вся оперная форма представляет собой гибрид, радикально неоднородное произведение, которое в равной степени принадлежит и истории культуры, и историческому опыту заморского государства» [101, с. 247]. Данное замечание относится к анализу Саидом «Аиды» Верди, но в полной мере применимо и к постановке русской оперы на Западе, поскольку Россия в культурном восприятии Запада стоит недалеко от статуса «заморского государства».

Другая трудность в постановках такого рода – найти в растиражированном тексте, давно разобранном на цитаты, поставленным самыми разными русскими и зарубежными оперными театрами, известного английскому зрителю по фильму, о котором мы писали выше, оригинальное решение там, где существует огромное множество вариантов, показать Другого как привлекательного и интересного. Молодой режиссёр данной версии «Евгения Онегина» – Каспер Холтен, который дебютировал в «Ковент-Гардене» этим спектаклем, был заинтересован, прежде всего, историей утраченного прошлого, любви, которая

осталась в молодости, лиризмом воспоминания. Отсюда его необычное дублирование Онегина и Татьяны в исполнении Саймона Кинлисайда и Крассимир Стояновой балетной парой, которая в танце показывает историю несостоявшейся любви в молодости героев. Идеи режиссера, принадлежащего поколению глобализации и снятия «другости» совпадают с тем, что высказала по этому поводу режиссер фильма «Онегин» Марта Файнз: «...великие истории пересекают границы времени. Перемены приходят со временем – социальные различия, политика, технология... Но есть вещи, которые остаются – смерть, наше отношение к смерти – они не изменились. И что невероятно – не изменилась природа любви, природа отвержения или неадекватности или чувства недостойности. Эти базовые вещи и истории любви обычно работают очень хорошо, а эта – в особенности» [302]. Именно универсальность этой истории во времени и пространстве и интересует режиссера, и, поскольку любовь рассматривается как общечеловеческий феномен, ее конкретный контекст «другости», «русскости» не столь важен, сколько вечное звучание любовной тоски и несбывшихся надежд. Интересно, что из многочисленных отзывов зрителей/слушателей лондонского «Онегина» только в одном была отмечена этнокультурная специфика оперы: «Русскость была безошибочна в сценографии, пении, костюмах и составе» [306].

Что касается состава, в нем была только одна русская исполнительница – Ольга, которую пела Елена Максимова. Международный состав – еще один показатель преодоления «другости» в интерпретациях русской классики на современной сцене, поскольку еще не так давно русский оперный репертуар был не слишком востребован в мире, а для исполнения приглашались в основном русские артисты, служа признаком «аутентичности». Сегодня современная оперная сцена поистине является примером поликультурного пространства, а исполнителям приходится осваивать не только языки оригинала, но и различные культурные коды. В случае с «Онегиным» единственным стереотипом «русскости» были, пожалуй, снопы соломы, разбросанные в качестве ностальгического воспоминания в комнате Татьяны в финальной сцене. Главным как для режиссера, так и для исполнителей стала история потерянной любви юности, которая может случиться и часто случается с каждым. Молодой дирижер Роберт Тиччиатти подчеркивает драматический аспект оперы, «любовь, потеря, детство, взросление – в ней есть все» [307]. Это вполне согласуется с «Набоковым... Пушкиным... и Чайковским, для которых великий трагический нарратив Евгения Онегина является по сути камерным, историей раненой страсти и трагически кончившейся дружбы четырех молодых людей, связанных честью и нравами своего времени» [156].

Режиссера Каспера Холтена также привлекает не «другость» сюжета или культурные реалии России XIX века, а внутренний мир героев и его отражение в музыке. Свой прием соотнесения Онегина и Татьяны, которые показаны людьми вполне зрелого возраста, со своими молодыми двойниками он объясняет стремлением выразить ностальгический лиризм Пушкина и Чайковского. Отсюда постепенное появление символов прошлого героев в финальной сцене – комната заполняется книгами, которые составляли жизненную среду молодой Татьяны, снопами соломы – символами деревенской жизни, близкой к природе и, в данном случае, отсылкой к «русскости». Но главным для него является то, что мы видим историю истинной любви, не юношеского увлечения, а чувства, которые герои проносят через всю жизнь. Несомненно, одним из самых важных моментов в постановке произведения, принадлежащей к «другой» культуре, является интерпретация образов главных героев, в данном случае Онегина и Татьяны, причем в случае с оперным Онегиным понимание и воплощение героя более сложно, чем «прозрачный» и лиричный образ Татьяны, «русской душой», но воспитанной на французских романах и мечтающей о любви как любая девушка ее возраста. Онегин – персонаж более сложный, как мы уже писали выше, воплощая все черты «экзистенциального Другого». Для «инокультурного» исполнителя важно понять его «сущностную» другость, являющуюся, возможно, сердцевиной его характера. Саймон Кин-

лисайд говорит о сложности характера молодого Онегина, в котором сочетаются цинизм, очарование, чувство юмора и «который, к сожалению, не понял главное в жизни» [307].

«Другость» Онегина подчеркнута исполнителем, его «антигерой с начала до конца социально и эмоционально дисфункционален, что представляет собой интереснейший материал для исследования – и Кинлисайд, который доминирует на сцене своим голосом, манерой и жестикულიцией, прекрасно с этим справляется». (267) Эта трактовка образа героя близка к кинематографической интерпретации Р. Файнза, который рассуждает о важности истории Онегина для сегодняшнего дня: «Это история об упущенных возможностях, поскольку человек слишком занят собой, и тем как можно защитить себя от эмоциональной вовлеченности, от эмоциональной открытости, которая дана Татьяне и не дана Онегину. Он сформировал себя... как интригующий, но холодный образ. Но он не глуп, он человек тонкого восприятия, но он проигрывает, поскольку он не осмелился быть ранимым. Я думаю, настоящая эмоциональная честность более трудна для мужчин, чем для женщин» [302].

Совпадение трактовки образа героя в фильме и опере не случайно, оно показывает тенденцию европейских «культурных производителей» искать в литературном или музыкальном тексте общечеловеческие проблемы, возможности их разрешения или ухода от них, новых взглядов на такие аспекты человеческого бытия, не исчезнувшие даже в «посткультуре», как любовь, память, верность и на весь спектр межличностных отношений. Если «другость» и присутствует в этих интерпретациях, то это не этнокультурная, а «экзистенциальная» другость не интегрированного в общество героя, в то время как этнокультурный момент «русскости» (кроме языковой составляющей) присутствует лишь в виде символов и намеков. На наш взгляд, это симптоматично для современного взгляда на классическое наследие, которое притягательно не своей экзотической «другостью», принадлежащей сегодня массовой культуре и туриндустрии, а великими общечеловеческими ценностями, заключенными в ней и ждущей талантливого и бережного интерпретатора в любой форме художественной культуры.

Описанные нами примеры симптоматичны для культуры наших дней, когда даже самый наивный потребитель понимает сконструированность расхожих стереотипов о различных культурах. «Демистификация всех культурных конструктов, как «наших», так и «их» – новый факт, который осваивают ученые, критики и художники» [101, с. 605].

В плюралистическом мире бесчисленных «других» сознание некоего нового пространства сосуществования различных культурных форм возникает иллюзия потеря «другости» как отличительного признака того или иного этнокультурного сообщества, утеря аутентичности в пользу преобладания общечеловеческих элементов в репрезентации разнородных культурных текстов и форм. В предпринятом нами анализе двух очень качественных и серьезных репрезентаций текста, принадлежащего изначально русской культуре, утверждается именно антропологический универсализм последнего. Тем не менее, точку в нашем исследовании ставить еще рано, поскольку любая универсалия нуждается в реификации в культурной практике и детализации в рефлексии. Взгляд Другого на русскую культуру заставляет задуматься об общем и специфичном элементе в ее текстах, о контекстуальной обусловленности репрезентации и разнице в восприятии культурного феномена как «своего» и как «другого». В контексте интенсивных поисков определения собственной идентичности, ведущихся как в области теории, так и самых разных социокультурных практик, посмотреть на Себя-как-на-Другого представляется очень важным моментом в самоидентификации. Мы осознаем, что концептуализация «Мы-идентичности» для такого сложного поликультурного пространства как современная Россия очень трудна, практически невозможна на всем социокультурном пространстве нашей страны. Тем не менее, отдельные пространства воплощения в культурные формы и практики взаимоотношения «Я/Другой» могут помочь в прояснении общей картины взаимоотношений многочисленных «Мы» и

«Они» (пост)современного мира, и именно с этой целью мы предприняли наш анализ одного конкретного примера такого отношения.

Глава 4

Проблема кризиса идентичности в искусстве модернизма: трагизм «Пиковой дамы» П.И. Чайковского и «Воццека» А. Берга в контексте вызовов современности

Sed semel insanivimus omnes
Однажды мы все бываем безумны

Обращение к модернизму как признак исчерпанности культуры

В художественной жизни наших дней мы видим многочисленные римейки старых фильмов, явные и неявные ссылки на тексты прошлого, многочисленное цитирование, что является показателем исчерпанности культуры, о котором заявляли теоретики постмодернизма. Возврат, поиски созвучий в культурных текстах прошлого – далеко не исключительная привилегия человека «посткультуры» – по сути дела, вся история культуры – во всяком случае значительная ее часть – это «переписывание», новая интерпретация определенных архетипических сюжетов, несущих в себе антропологически универсальный смысл. Такие сюжеты и герои открыты для множественности интерпретаций и, сохраняя подлежащую инвариантную структуру образа или общечеловеческую проблему, становятся основой для новых текстов или новых репрезентаций, отвечающим потребностям того или иного периода. Если какой-то текст прошлого входит в культурное пространство и становится в нем востребованным, значит в нем есть то сочетание универсальности и хроно-топо-центризма, которое заставляет культурных производителей обращаться к тому или иному тексту прошлого, а публику – смотреть, слушать, обсуждать очередную интерпретацию хорошо знакомой истории [146, с. 159].

В наши дни – время информационных технологий, глокализации, торжества массовой культуры и креативных индустрий – обращение к искусству модернизма, весьма далекому от популизма и стратегий культурной индустрии, может показаться странным. Тем не менее, тексты культуры модернизма – литературные, изобразительные, музыкальные – весьма востребованы, находят новых читателей и зрителей, становятся неотъемлемой частью гетерогенного культурного пространства начала XXI века. Одним из таких обращений к модернизму является опера А. Берга «Воцтек», считающаяся высшим достижением музыкального экспрессионизма, которая ставится на многих сценах в разных странах, будучи одной из наиболее привлекательных произведений для режиссеров, стремящихся создать новые интерпретации оперных текстов и найти новые выразительные средства для передачи произведения, получившего культовый статус в музыкальном мире XX века. Т. Адорно называет «Воццека» великой оперой, ставшей закономерным результатом предшествующих поисков представителей «радикальной» музыки. «Из монодрамы «Ожидание», развертывавшей вечность секунды на протяжении четырехсот тактов, из вращающихся картинок «Счастливой руки», отказавшихся от собственной жизни до тех пор, пока они не нашли пристанища во времени – из всего этого получилась великая опера Берга «Воцтек». Ничего не поделаешь, великая опера» [2, с. 78]. Причины востребованности этой тяжелой для восприятия, трагической по мироощущению и далекой от развлекательных тенденций массовой культуры оперы

мы попытаемся понять, предполагая, что наше исследование может дать ключ к пониманию вспышки интереса к модернизму в целом.

История создания «Воццека»: литературный сюжет и музыкальное воплощение

Альбан Берг (1885–1935), ученик Шенберга, использовал все возможности, которые дали ему драматические изменения в художественном языке в разных видах искусства, происшедшие в конце XIX – начале XX века. Он использовал новые формы музыкальной экспрессии для выражения трагизма бытия человека в непонятном и жестоком мире. Литературная основа его самого знаменитого произведения – пьеса Г. Бюхнера «Войцек». В её основу положена реальная история Иоганна Кристиана Войцека, обезглавленного в Лейпциге в 1824 году за убийство сожительницы. Пьеса Бюхнера относится к периоду романтизма, в котором, несомненно, было место для изображения мрачных сторон человеческой натуры, для кровавых сюжетов и неоднозначных героев. Интерес к фантазмам, к монструозности, к помраченному сознанию (вспомним изучение Т. Жерико умалишенных, выразившееся в серии портретов душевнобольных) был замечен в литературных и живописных произведениях. Тем не менее, произведение Бюхнера не вписывается в канонические рамки романтической литературы хотя бы потому, что ее протагонист не имеет ничего общего с романтическим героем». Войцек, солдат, как обезьяна ярмарочного зазывалы, – «низшая ступень рода человеческого», преследуемый голосами словно приказами, арестант, гуляющий на свободе, кому предназначено быть арестантом... низведенный до состояния животного доктором, который осмеливается ему сказать: «Войцек, человек свободен, в человеке индивидуальность преобразуется в свободу», подразумевая под этим всего только то, что Войцек должен уметь удерживать мочу. это свобода покорствовать любому злоупотреблению его человеческой природой, свобода закабалиться за три гроша, которые он получает за питание горохом» [58, с. 117].

Э. Канетти, получивший премию Георга Бюхнера в 1972 г., рассказывает, какое впечатление произвела на него эта драма. В 1931 г., чувствуя себя опустошенным и разочарованным, «выжженным дотла и слепым в сотворенным мной самим пустыне», Канетти раскрыл драму Бюхнера, сцену между Войцеком и доктором. «Меня она как громом поразила, и мне представляется жалким, что я не нахожу для этого более сильных слов... Не знаю, что еще так потрясло меня за всю мою жизнь, отнюдь не бедную впечатлениями» [58, с. 117].

Главное, что отмечает Канетти в «Войцеке» Бюхнера – это основанная на эмпирике ощущений конкретная, привязанная к страху и боли философия Войцека. «Он боится, когда мыслит, а голоса, которые его преследуют, для него существенней, чем растроганность капитана по поводу его висящего мундира и бессмертные гороховые эксперименты доктора» [58, с. 118].

Философия, основанная на страхе перед действительностью, дополняется еще одним открытием Бюхнера, которое затем станет основой многих художественных произведений, относящихся к более поздним стилевым направлениям – по словам Канетти, «открытие малого». В отношении к нему автора, а затем и читателя/зрителя/слушателя коренится суть подхода к интерпретации «Войцека» и других произведений о судьбе «маленького человека», который должен быть основан на сострадании, но сострадании скрытом. «Писатель, который чванится своими чувствами, который раздувает Малое своим состраданием, – оскверняет и разрушает его» [58, с. 118].

Основанная на сюжете Бюхнера опера «Воцтек» была задумана А.Бергом в период первой мировой войны, а первое исполнение ее на сцене состоялось в Берлине в 1925 году. В интеллектуальных и художественных кругах в это время наблюдался большой интерес к уче-

нию З. Фрейда, к литературным экспериментам Ф. Кафки, к поискам художников самых разных направлений, условно объединенных термином «модернизм». В музыке это был период ломки старых идеалов мелодии и – даже в еще большей степени – гармонии.

Сюжет драмы Бюхнера и оперы Берга основан на истории солдата Воццека (так он назван в опере) и его любовницы, матери его сына, Мари, которая что изменяет ему с тамбур-мажором, а одержимый безумными видениями Воцcek убивает ее, а сам тонет в пруду, что можно расценивать как самоубийство. «Эта мрачная история, отмеченная не только печалью веризма и влиянием традиционной драмы адюльтера, но и невиданным прежде умением изображать умоисступление, обогащает картину современного театра образом, вернее, двумя образами обездоленных» [285].

Музыкальная форма вполне соответствует сюжету. «Вокальная линия, то резкая, то угловатая (благодаря, в частности, неожиданным и широким, скачкообразным интервалам), то жалобная, изображающая мучительный бред, подчиняет себе оркестр, который создает волнующий, жгучий образ деформированной реальности. Опера Берга – наиболее типичное произведение экспрессионизма, напоминающее по духу мрачные страницы Кафки. Атонализм в сочетании со строгой архитектоничностью музыкальной формы создает эффект безысходности» [285].

Предшественники музыкального экспрессионизма

Музыкальный экспрессионизм, яркой манифестацией которого является музыка А. Берга, был преемственно связан с поздним романтизмом. Зловеще-мрачные образы нередко встречаются в произведениях Малера (поздние симфонии), Р. Штрауса (оперы «Саломея», «Электра»), Хиндемита (оперы «Убийца – надежда женщин», «Святая Сусанна»), Бартока (балет «Чудесный мандарин»). Хронологически их сочинения стоят рядом с экспрессионизмом в живописи и литературе, однако в целом творчество этих композиторов опирается на традиции романтизма, как и ранние произведения Шёнберга и Берга.

Что касается тематики произведений позднего романтизма и модернизма, можно видеть, что и там, и здесь разлад человека с окружающей действительностью выступает на первый план. Безумие как крайняя форма неадекватности отношений с внешним миром, причины которой могут быть как «внешними», так и «внутренними», как социальными, так и психологическими, становится темой для философской рефлексии и художественного творчества. Очень интересный пример, показывающий зарождение нового мироощущения в еще не выходящей за рамки традиции культурной форме – опера П.И. Чайковского «Пиковая дама», написанная по мотивам произведения Пушкина, но отражающая совсем другую эпоху и другие настроения. Тема безумия Германа, героя «Пиковой дамы» Чайковского (в отличие от пушкинского Германа), не нашедшего возможности реализовать в реальной жизни свои амбиции и свою любовь, звучит как экзистенциальная трагедия, как столкновение рока и желания, как неосуществимость и в то же время торжество любви в прекрасной музыке Чайковского, основанной на музыкальных традициях, идущих со времен Моцарта, но уже содержащей в себе признаки нового стиля и художественного языка.

Одна из самых популярных в мире опер, «Пиковая дама», стала объектом бесчисленного количества интерпретаций и экспериментов, изменений, сокращений, добавлений, переосмыслений (порой до абсурдного искажения самой сути музыки, ее смысла), осуществляемых постановщиками.

«Почти каждое новое сценическое воплощение оперы сопровождается бурными дискуссиями и спорами. Первопричина этого – в кардинальном, принципиальном различии идейно-художественных концепций Пушкина и Чайковского, трактовок центрального

образа Германа. Музыкальная драматургия Чайковского, как никакая другая, представляет единство музыки и слова, частей и целого» [288].

Несмотря на то, что в музыке «Пиковой дамы» звучит и романтизм, и рокайльные элементы, ощущение тревоги, нарастание трагизма в грозной теме рока предвещает прорыв к новому музыкальному языку, уже готовому прийти на смену долгой традиции. Во время работы над оперой Чайковский обращался к музыке эпохи Моцарта, используя ее как основу для сцены пасторали: «По временам казалось, что я живу в XVIII веке и что дальше Моцарта ничего не было», говорил композитор. Но это подражание узорам рококо и галантности персонажей пасторали не вписываются в драматургию оперы в целом, оставаясь вставным эпизодом. Композитор находился в настроении лихорадочного напряжения, стремясь передать разрушение человеческих судеб, неотвратимость рока и бессилие человека и его разума перед враждебными обстоятельствами. «Быть может, в одержимом Германе, требующем от графини назвать три карты и тем обрекаяющим себя на смерть, ему виделся он сам, а в графине – его покровительница баронесса фон Мекк. Их странные, единственные в своем роде отношения, поддерживавшиеся только в письмах, отношения словно двух бесплотных теней, закончились разрывом как раз в 1890 году» [282].

«Пиковая дама» с ее мрачным трагизмом, с безысходностью трагического финала – двойного самоубийства – с мистической темой трех карт несомненно «свидетельствует о декадентском романтизме композитора, заставившем трепетать столько сердец и до сих пор составляющем самую популярную сторону его музыки» [282]. Однако за этой страстной и трагической картиной скрывается формальная конструкция, унаследованная еще от неоклассицизма. «По своей форме шедевр Чайковского принадлежит XIX веку с его великими музыкальными достижениями, по содержанию, с его нагнетанием мрачности, обреченностью любви, безумием главного героя и, наконец гибели и его самого, и возлюбленной предваряют открытое отчаяние экспрессионистов, так драматично выраженное в «Воццеке» А. Берга. Хотя «Пиковая дама» и принадлежит безусловно к классическому наследию, золотому фонду русской культуры, современные постановщики, в разной мере талантливые, по разному относящиеся к классическим шедеврам, не раз пытались переосмыслить и модернизировать оперу, придавая ей современное звучание. Приведем лишь один пример такого рода – постановку «Пиковой дамы» Львом Додиним в Опера де Бастиль в 2012 г. Режиссер «...ставит на середину сцены железную кровать, к которой прикреплена планшетка, где ныне медперсонал записывает температуру больного, давление, лекарственную схему, количество и время уколов и прочие занимательные подробности». Практически действие оперы перенесено в психиатрическую больницу (куда, кстати, в отличие от совершившего самоубийство героя Чайковского, попал пушкинский Германн после своей неудачной попытки выиграть состояние). «...Вся одежда действующих лиц, какого бы они ни были пола и звания (кроме Лизы и Полины) – в тех же тонах. Правда, довольно часто большинство действующих лиц надевают белые халаты и белые шапочки, и уже не разберешь – то ли это Томский, Елецкий, Чекалинский или просто врачи и санитары». Графиня предстает в облике главврача советской больницы, что предполагает ассоциации с принудительным лечением в такого рода заведениях неугодных системе. На несчастье обречены и попавшие в это страшное место Герман и Лиза. Весь мир предстает в мрачных тонах безысходности, что режиссер объясняет тем, что «...всякая пышность стала расхожим местом» [303]. Насколько правомочно такое обращение с классикой – отдельный вопрос, связанный с такими проблемами как культурная память, утрата чувства истории и т. д. Тем не менее, внимание к патологическому, к безысходности мира, заключающего Другого в пространство надзора и контроля, не чуждо и современным постановщикам классики.

Музыка как пространство выражения Страдания: на пути к модернизму

Раскол между внутренним миром человека, его стремлениями, мечтами, желаниями и невозможностью осуществить их в мире все более механистичной индустриальной, а затем и постиндустриальной цивилизации, начал проявляться уже в творчестве постимпрессионистов. Нет, пожалуй, более известного и более трагичного примера дезадаптации творческой личности в мире, ужю начинающем жить по законам коммерции и культиндустрии, чем жизнь Ван Гога. Внимание к темной стороне человеческого бытия начинает привлекать все большее внимание психологов, писателей, художников, причем формы выразительности, ломая традиционные представления о Прекрасном, все более соответствуют мрачным сторонам бытия индивида и мира. М. Фуко пишет об укорененности безумия в человеческой природе. Даже если диагностированное психическое заболевание можно будет вылечить средствами современной медицины, «... все равно останется отношение человека к его наваждениям... к его нетелесному страданию, к ночному каркасу его существа; пусть даже патологическое будет выведено из обращения, все равно темная принадлежность человека к безумию останется в виде вечной памяти об этом зле, которое сгладилось как болезнь, но упорно сохраняется как страдание» [129, с. 166].

Во многом выраженность или невыраженность страдания (и безумия как его крайнего выражения) определяется эпохой, вводящей эти сложные аспекты человеческого бытия в доминантный дискурс или напротив, рассматривающий их как маргинальные или запретные. Анализируя образы персонажей, не выдержавших жизненных трудностей и впавших в безумие, разрушивших жизни свои и дорогих им людей, мы видим, что само возникновение этих образов не случайно, как не случайно и возвращение к ним в наше время.

Опера «Пиковая дама» была написана в 1890 г., и, как мы уже упоминали, музыкально находится в рамках классической традиции с присутствием ноток тревожности и трагизма. Последняя декада XIX века – это зарождение новых форм в искусстве, повышенное внимание к внутреннему миру человека. В то время, когда Чайковский писал свой шедевр, в воздухе уже витали идеи фрейдизма («Исследования истерии» вышли в 1905 г.), а в художественных кругах шли поиски новых средств выразительности. 1890 – год смерти Ван Гога, который своей жизнью проиллюстрировал эскапистский уход от жизненных проблем в безумие и самоубийство. С другой стороны, в интеллектуальных и художественных кругах возрастает внимание к проблеме «маленького человека», незащищенного индивида, которому не дано справиться с наступающим давлением внешних обстоятельств, сломленного под влиянием внутренних конфликтов. О расколе внешнего и внутреннего мира, который столь явно проступил в эту эпоху, пишет К. Юнг: «... с одной стороны, мир внутренний берет на себя значительную часть бремени мира внешнего, позволяя последнему избавиться от части своей тяжести. С другой стороны, мир внутренний обретает больший вес, уподобляясь некоему этическому трибуналу» [152, с. 78].

В модернизме происходит экстеризация этого внутреннего мира, который кричит о несправедливости внешнего, об обиде и страдании непризнанного и отвергнутого внешним миром человека. Самым ярким выражением этой обнаженной боли является известная картина Э. Мунка «Крик», замысел которой относится все к тем же 90-м гг. XIX века, когда он, увлеченный темой страдания, создает такие картины как «Отчаяние», «Страх», «Разрыв», «Меланхолия», «Ревность» и т. д. «На рисунке 1892 года «Отчаяние» Мунк сделал следующую запись: «Я гулял по дороге с двумя товарищами. Солнце садилось. Небо вдруг стало кроваво-красным, и я почувствовал взрыв меланхолии, грызущей боли под сердцем. Я остановился и прислонился к забору, смертельно усталый. Над сине-черным фьордом и городом

лежали кровь и языки пламени. Мои друзья продолжали гулять, а я остался позади, трепеща от страха, и я слышал бесконечный крик, пронзающий природу» [300].

Эти впечатления и стали основой для последующих вариантов знаменитой картины, культового произведения экспрессионизма в живописи. Если Чайковский рассказывает историю отчаяния, безумия и смерти, опираясь на художественный язык прошлого, то Мунк, напротив, «...словно бы заглянув в грядущее столетие мировых войн, революций и экологических бедствий, автор, кажется, отрицает саму возможность какого-либо их преодоления, или трансцендентности» [259].

В музыке это соответствует тем направлениям, которые ищут новой выразительности, отказавшись от условностей и эстетических критериев традиционных форм. «Радикальная музыка, – пишет Т. Адорно, – познает именно непросветленное страдание людей. Их бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры... А превращение страха одинокого человека в канон формального языка эстетики выдает нечто относящееся к тайне одиночества» [2, с. 96].

Анализируя основные моменты модерна, которые уже в это время позволяют говорить о нем как о формирующемся стиле, которому суждено стать определяющим в художественной жизни Европы первой половины XX века, Э.А. Орлова выделяет следующие его признаки, отличающие его от позднего романтизма, с которым его многое связывает:

1. В отличие от романтизма, в котором такое представление только начиналось, в модерне нет мира объектов, а есть поле, в котором возникает напряжение многообразных порождений.

2. Если в романтизме присутствует идея движения, то динамизм характерен для модерна в форме мелких структур, которые уходят от классических (пример тому – расширенная каденция). Динамика мелких структур особенно характерна для музыки Брамса, симфонии которого буквально наполнены этими «мелкими структурами».

3. Условность становится демонстративной, что можно видеть как в живописи (образы средневековья у прерафаэлитов), так и в музыке («цитирование» рокайльной стилистики в сцене пасторали из «Пиковой дамы»). Эксплицированность искусственности становится художественным принципом.

4. Происходит «остранение» (термин В. Шкловского) повседневности, привычные вещи предстают в необычном свете.

Для модерна, в отличие от классической эстетики, характерны образы фантазма, а также стремление к созданию единства на фоне все более плюралистичного, дробящегося на мелкие части, окружающего культурного пространства. Все эти признаки присутствуют и в музыкальном модерне, начиная с веризма, импрессионизма и полностью проявившись в экспрессионизме венской школы. Фантазмы заполняют творчество Шенберга и Веберна и, несомненно, лежат как в музыкальной, так и нарративной основе «Воццека». Для экспрессионизма характерен, как и для других направлений художественного и музыкального модернизма, отказ от традиций, что в полной мере проявилось в творчестве композиторов нововенской школы. В этом отказе проявляется стремление субъекта творчества утвердить свое право на индивидуальность самовыражения, освобождение от диктата формы. «И вот происходит неизбежный переворот. Он происходит именно оттого, что содержание экспрессионизма – абсолютный субъект – вовсе не абсолютен. В его изолированности предстает общество», – так Т. Адорно объясняет тщетность попыток модернизма на абсолютную автономную субъектность, которая, в свою очередь становится определенной моделью социальности. «Абсолютное освобождение особенного от всеобщего превращает его в своего рода всеобщее благодаря полемической и принципиальной связи с последним» [2, с. 104–105]. Отсюда фрагментарность культуры модернизма и в то же время видимы связи с предшествующими направлениями в искусстве, которые декларативно отрицаются представи-

телями различных направлений модернизма, но заявляют о себе в их произведениях. «Экспрессионистская музыка позаимствовала у традиционно романтической музыки принцип выразительности с такой точностью, что он принял протокольный характер» [2, с. 105]. Распад мира на фрагменты, искажение их формы в субъективном видении художника, произвольное перекомбинирование этих фрагментов, коллажность и стоящие за всем этим отчаянные поиски новой целостности характерны для всего модернистского искусства. Если в изобразительном искусстве они выражены визуально, в музыке разрушение традиционного и привычного языка воспринимается как испытание для акустического восприятия, преодолеть которое более сложно, чем непривычность визуальных образов. «Музыкальный язык распадается на осколки. Однако же, в них субъект сумел предстать опосредованно, в гетевском смысле «значительно», когда считалось, что он изгнан за рамки материальной тотальности» [2, с. 201]. Хотя мы не задаемся целью провести анализ музыкальной составляющей оперы Берга, все же необходимо отметить такие ее черты как атональность, диссонантность гармонии, прерывистость мелодики, частая смена темпоритмов. «Пересмотру и переоценке подвергаются все элементы музыкального языка: лад и тональность, гармония, форма (как процесс и как целое), мелодика, ритм, тембр, динамика, фактура» [285].

Эти качества атональной музыки прекрасно подходят для выражения сумеречности содержания оперы, ее невротичности и эмоциональной напряженности. Адорно назвал оперу Берга сочинением, «для которого уравновешенность – оскорбление. С экспериментаторской дерзостью Берг раньше всех остальных на протяжении длительных периодов времени испытывал новые средства» [2, с. 80].

Безумие как бегство от жестокости жизни: репрезентация в художественном творчестве и теоретической рефлексии.

Во время создания «Воццека» уже получили широкое распространение фрейдистские идеи, буквально пропитавшие всю область художественного и оказавшие несомненное влияние на изображение области бессознательного в опере Берга. Тема безумия и близкая к ней тема психической болезни в течение долгого времени были выведены в европейской культуре за пределы легитимного дискурса, это были темы, о которых было не принято говорить, а умалишенные были выдворены за пределы социальной жизни или занимали в ней положение Другого, юродивого, «дурака». Внимание к проблеме безумия и других аномальных состояний человеческой психики со стороны «здорового» общества начинает возникать именно в тот период становления модернизма, о котором мы говорим, и во многом связано с фрейдизмом. исследователей и художников привлекает не только физиологическая и человеческой «ненормальности», а разрыв внутреннего мира человека с миром внешним, с которым так или иначе приходится иметь дело каждому. «От угроз внешнего мира можно защищаться только посредством какого-либо вида отвлечения, если эту задачу решать только в отношении себя», – утверждает З. Фрейд [124, с. 305].

В случае преобладания творческого начала в человеке страдание, причиняемое внешним миром, может найти выход в креативной деятельности и, таким образом, если не избавится от страдания, то трансформировать его в экспрессивные формы того или иного вида искусства, интеллектуальной деятельности, философской рефлексии. «В конечном счете, – пишет З. Фрейд, – любое страдание – всего лишь ощущение, оно существует лишь постольку, поскольку мы его переживаем» [124, с. 305].

Но в тех случаях, когда такого рода преодоление страдания, причиненного дисгармонией с внешним миром, невозможно. психика человека не выдерживает и он погружается в сумеречное состояние «иномирия», которое можно квалифицировать как психическое заболевание или как безумие, в зависимости от доминирующего дискурса психиатрии и отношения в культуре к Другому, которым неизменно становится человек с нарушенной психикой. М. Фуко объясняет разницу между безумием и психическим заболеванием исторической

сменой дискурсивных формаций: «...психическое заболевание и безумие – это две различные конфигурации, которые сомкнулись и перепутались в XVII веке и которые теперь расходятся на наших глазах, точнее, в нашем языке» [129, с. 168].

В интересующий нас период становления модерна в искусстве фигура психически больного человека ставится в цент внимания психологов и психоаналитиков, пытающихся найти причины различных патологий и нервных расстройств, ведущим к нарушению баланса между внешним и внутренним миром человека, в физиологических факторах. Многочисленные исследования в области медицины приводят к мнению о неопределимости психической патологии исключительно в терминах научного познания, а границы нормы как точки отсчета в определении психического состояния человека, также не ясны. «Медицина становится свидетельницей нарастающего размывания границ между патологическими и нормальными фактами: или, скорее, она ясно понимает, что клинические картины не являются коллекцией ненормальных фактов, физиологическими «монстрами», но отчасти конституированы и нормальными механизмами, и адаптивными реакциями организма, функционирующего согласно собственной норме» [128, с. 83].

Таким образом, наука не может дать точного ответа, что же представляет собой психически больной человек, является ли его патология врожденной или приобретенной и насколько человек с расстройствами психики несет ответственность за свои действия. Последний вопрос имеет большое практическое значение, становясь часто решающим аргументом в судебных процессах, где преступление совершено психически неадекватной личностью. Такая личность, по терминологии М. Фуко – «беспричинный преступник», становится центром «поля общих объектов безумия и преступления», что и потребовало создания «если пока еще не института, то, во всяком случае, инстанции судебно-медицинского характера, представляемой персонажем психиатра, который уже постепенно становится криминалистом; необходим психиатр, который в принципе один обладает возможностью провести границу между преступлением и безумием и вместе с тем вынести суждение о том, какова опасность, скрывающаяся во всяком безумии» [127, с. 255].

Если в науке поиски ведутся в направлении установлении диагноза человека, ушедшего в собственный мир и представляющий потенциальную опасность, поскольку он живет по неизведанным законам этого мира, в литературе и различных жанрах искусства тема безумия становится поводом высказаться о жестокости мира «внешнего, который выбрасывает, оставляет за бортом тех, кто не справился с проблемами бытия или отказался принимать их как жизненный императив. Выраженная в музыкальной форме, эта тема обретает возможность катарсиса как способа разрешения в области искусства трагической жизненной неразрешимости. «Положенной на музыку трагедии пришлось заплатить определенную цену за свою исчерпывающую полноту и созерцательную мудрость архитектоники... Страдания немощного солдата, столкнувшегося с машиной несправедливости, утихают, образуя стиль. И стиль этот всеобъемлющий и умиротворенный. Разражающийся страх оказывается пригодным для музыкальной драмы, а музыка, его отражающая, находит «дорогу домой», к схеме компромисснопокорного просветления» [2, с. 79].

В разбираемых нами произведениях – «Пиковой даме» Чайковского и «Воццеке» Берга – герои безумны по разным причинам, но оба уничтожают себя и самого близкого им человека, подтверждая тем самым тезис об опасности психической неадекватности. Герман становится причиной самоубийства любящей его и отдавшей ему «и жизнь, и честь» Лизы, Воцтек убивает Мари, мать своего ребенка. За 35 лет, разделяющих эти два персонажа, произошли значительные сдвиги как в осмысливании темы безумия, так и ее репрезентации. Если Герман не выдерживает обстоятельств, мешающих осуществлению его любви, поддаваясь мистическим силам рока, персонифицированным в образе Графини, Воцтек – это воплощение растерянности «маленького человека» послевоенной эпохи перед жизнью, в

которой он не находит ни цели, ни интереса, которая будит в нем страх, подобный персонажу картины Мунка. Если для Германа припадки безумия – это крик отчаяния среди рационального и упорядоченного существования, которое он вел до того, как в его жизнь вторглись любовь и роковая идея трех карт, то Воцтек – уже клинический случай психического расстройства, которым, по сюжету, и занимается психиатр. Но в любом случае оба персонажа деструктивны, и деструкция из направлена на того, кто ближе всего и кто наиболее от них зависим – на женщину. Вспомним, что согласно литературному первоисточнику Войцек убивает свою возлюбленную и казнен. Мотив убийства возлюбленной не нов и присутствует в романтической литературе, но, в основном, по причине ревности в контексте маскулинного права на власть над женщиной, выражающегося в страсти к обладанию. А. Камю отмечает крайнюю степень этой страсти как уничтожение любимого предмета. «В предельном случае каждый человек, снедаемый безумной страстью к беспредельности во времени и к обладанию, желает существам, которые он любил, бесплодия и смерти... кто хоть раз в жизни не требовал от всего сущего абсолютной девственности, изнемогая при этом от невыполнимости своего желания, кто без конца терзаясь тоской по абсолюту, не губил себя попытками любить вполсилы, – тому не понять реальности бунта и его всепоглощающей силы» [57, с. 323].

Поэтически сходна мысль выражена О. Уайльдом в его знаменитой «Балладе редингской тюрьмы»:

«Ведь каждый, кто на свете жил, // Любимых убивал, // Один – жестокостью, // Другой –
Отравой похвал, // Коварным поцелуем – трус, // А смелый – наповал... // Возлюбленных все
убивают, – // Так повелось в веках, – // Тот – с дикой злобою во взоре, // Тот – с лестью на
устах, // Кто трус – с коварным поцелуем, // Кто смел – с клинком в руках!.. // Возлюбленных
все убивают, – // Но все ль за то умрут?» [270].

С другой стороны, человеку присуща и склонность к саморазрушению, присутствующая имплицитно даже в случае абсолютно «нормального» индивида. Эту врожденную склонность отмечал К.Г. Юнг в своем исследовании архетипов: «Живущий на Земле человек, наделенный животным инстинктам самосохранения с самого начала своего существования, находится в борьбе с собственной душой и ее демонизмом» [153, с. 114].

В случае помраченного рассудка этот демонизм завладевает человеком, заставляя молчать инстинкт самосохранения, и суицид становится закономерным завершением «выпадения» из мира нормальности. В наших примерах оба героя совершают и убийство, и самоубийство (хотя в «Воцке» самоубийство героя имплицитно (прямо или косвенно), хотя причины и место этих актов в жизненной истории героев различны).

В случае с героем «Пиковой дамы» убийство является косвенным, не вызванным ревностью или еще чем-то, спровоцированным поведением возлюбленной, но Герман все же убивает Лизу, отталкивая ее и демонстрируя свое безумное стремление к картам и выигрышу. «Погиб он, а вместе с ним и я», – восклицает несчастная героиня оперы Чайковского и бросается в Зимнюю канавку, ставшую известной благодаря этому эпизоду оперы. Смерть Лизы носит отпечаток романтизма, усиленный лиризмом ее музыкальной линии и традицией изображений русских девушек как верных и преданных возлюбленных. Смерть Германа – это искупление безумия собственной жизнью. Свою знаменитую арию «Что наша жизнь?» он поет в лихорадочном исступлении, которое уступает место страху перед призраком Графини и прояснению сознания перед смертью, когда Герман просит прощения перед возникшим перед ним видением Лизы. Время «Пиковой дамы» – это еще не время веризма, и безумие Германа романтизировано мистической историей Графини, его страстной любовью к Лизе и прекрасной нежно мелодией любви, задавленной тяжелой поступью рока.

Контрастность музыкальной ткани «Воцтека» соответствует обостренности жизненных перипетий героев, особенно драматично выраженных в финале: зловещее оркестровое

глиссандо, которое изображает поглотившее Воццека болото, и наивная детская припевка осиротевшего сына Мари, не осознающего своей участи. С необычайной силой воплощена в музыке атмосфера психологической напряженности, трагических предчувствий, отчужденности. В отличие от музыки Чайковского, еще связанной с поздним романтизмом, более близки к веризму «Воцcek» не радуется слух красотой мелодии, заостряя прямое выражение человеческого страдания и отчаяния, приобретающих экзистенциальный смысл.

Сценическая судьба оперы Берга в посткультурном контексте

Опера «Воцcek» ставится сегодня во многих оперных театрах и имеет зрительский успех, несмотря на видимую сложность музыкального материала и мрачность сюжета, превосходящую обычный для веризма элемент жестокости. Для того чтобы понять причины обращения к модернистскому музыкальному произведению современного зрителя, обратимся к двум постановкам оперы, которые, на наш взгляд, симптоматичны для современной политики репрезентации. Первый спектакль – это постановка оперы Берга Дм. Черняковым в Большом театре (2009). «Спектакль не имеет ничего общего с псевдоисторическими экспрессионистскими клише и фальшивым «пафосом бедных людей», которые в богатой истории постановок этой оперы на Западе встречаются довольно часто... Воцcek – мелкий чиновник, у него есть жена, сын, съемная квартира и телевизор с плоским экраном. Но вопреки, а может быть, как раз благодаря всему этому, существование Воццека ужасающе убого в своей безысходности» [287].

Конфликт перемещен с проблем «маленького человека», не приспособленного более удачливому и успешному окружению, на проблему человека общества потребления, не выдерживающего «стресса монотонии». Эскапизм героя выражается в его уходе в мир безумия, что, наряду с суицидом, характерно для экзистенциального эскапизма в целом.

Самоубийство Воццека в данной трактовке лишь «предполагается», оставляя героя с наказанием жизнью, когда жизнь уже невозможна. но не только это. «В постановке Чернякова, кажется, вообще, многое не договаривается, скрываясь за вполне лакированными, хотя и нервными картинками современного утилитарного бытия, в котором, естественно, могут существовать лишь персонажи, одетые в современные повседневные костюмы: элегантный мультик-ужастик, но совсем не страшный – не театр, а эрзац театра» [285]. Постановка скорее иллюстративна, чем глубока, не претендуя на раскрытие глубинного музыкального подтекста, которого собственно и не существует. В этом смысле спектакль полностью соответствует постмодернистским «тысяче поверхностей» (термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари) поверхностная музыкальная иллюстративность хорошо воплощается Черняковым в иллюстративности постановочной.

Таким образом, опера Берга использована как основа размышлений режиссера о проблемах современного потребительского общества. где человек теряет рассудок из-за тотальной опустошенности внешне благополучного бытия. В тысяче поверхностей «посткультуры» индивиду негде найти пространство реализации полноты бытия, и единственной реальностью для него становится реальность эскаписта, ушедшего в мир своих фантазмов. Материал модернистского текста с его эстетикой безобразного и разрушением радующих слух созвучий, несомненно, является плодотворным для такой репрезентативной стратегии.

Другая постановка, к которой мы обратимся, показывает иное направление прочтения модернистского текста – это «Воцcek», поставленный австрийским режиссером А. Крибенбургом в Баварской опере (Мюнхен, 2012–2013). Весь спектакль выполнен в мрачных тонах, подчеркивающих безысходность существования не только героя, но и всех окружающих.

Режиссер «говорит о том, как жизнь может превратиться в ужасающий кошмар, от которого нет пробуждения, в котором сам спящий в конце концов превращается в монстра» [281].

Позвольте обратиться к собственному опыту восприятия оперы Альбана Берга в этой постановке. Ощущая мрак и безысходное отчаяние, заложенное в музыке, написанной почти сто лет назад, можно представить себе не столько черно-белые гротескные образы, созданные режиссерами и исполнителями, сколько известную картину Э. Мунка «Крик», самое драматичное выражение человеческого отчаяния и неприкаянности в мире.

Режиссура содержит намек на время действия пьесы Бюхнера, и в то же время она вне времени, хор одетый в темные костюмы показывает безрадостность существования людей, которые, по сути дела, уже утонули в мрачных безднах жизненного болота. Главный акцент в постановке баварской оперы делается на главного героя в исполнении Саймона Кинлисайда, одного из самых известных исполнителей роли Воццека на оперной сцене. «Прекрасный певец и очень хороший актер делает роль своей собственной и изображает своего персонажа с абсолютной достоверностью. Можно сказать, что в данный момент он и есть Воцтек, единственно возможный... Этот не так часто встречается в искусственном мире сцены» [321]. Его успех в этой роли обязан «великолепной интерпретации шизофренического протагониста оперы Албана Берга» [321]. Воцтек С. Кинлисайда находится между внешней активностью и внутренней озабоченностью. Несмотря на внешнюю мрачную однотонность героя, он, в отличие от остальных персонажей (доктора, капитана, тамбурмажора), изображенных в духе мрачного гротеска, не теряет человечности и способности чувствовать и размышлять. Недаром Э. Канетти отмечал как важную черту этого персонажа «способность философствовать», которую отмечает (в пьесе Бюхнера) капитан, упрекающий Воццека за то, что он слишком много думает, и доктор, обращающийся к своему пациенту: «Войцек, ты опять философствуешь» [58, с. 117]. Воцтек С. Кинлисайда вызывает чувство сострадания той боли, которую он несет в себе, и той невозможности ее преодоления в мире, где все становится или сплошным гротеском или болью, которая охватывает даже детские персонажи, отнимая надежду на лучшее. Это прекрасно передано богатством вокальной окраски и выразительности интонации, столь важных для музыки. В то же время герой С. Кинлисайда создает и ощущение опасной «дружости», которая всегда настораживает при столкновении с маргинальным индивидом. Вся история приобретает в данной постановке экзистенциальный характер, вне времени, достаточно условный, что подчеркивает универсальность вечной проблемы неприспособленности Другого в мире, не способном понять или принять никого, выпадающего из общепринятых стандартов, даже если эти стандарты уродливы до гротеска или безлики, как постановке А. Крибенбурга.

Обе рассмотренные нами версии «Воццека» показывают возможности модернистского художественного текста для различных стратегий репрезентации и реализации различных подходов, интересов и творческих амбиций. Текст модернистского искусства (в данном случае, оперы А. Берга «Воцтек»), попав в зону современного культурного производства, становится «открытой зоной производства значений» (термин Дж. Фиске) и, соответственно, используется для удовлетворения запросов как «искушенной», так и массовой аудитории, все больше интересующейся «высокими жанрами». Искусство модернизма, несущее в себе элитаристские импульсы, становится открытым для интерпретации, но, на наш взгляд, самое ценное в нем – это то, что оно позволяет открыто рассказать о том, что не все прекрасно в этом самом прекрасном из миров, что хэппи энд – удел женских романов и голливудских мелодрам, что рядом с нами живут боль и страдание, и отгородиться от них нельзя, поскольку они могут прийти к каждому из нас, и великое искусство не боится говорить о них в разных формах, но с посылом, который близок и важен для каждого человека.

Еще одной причиной востребованности «Воццека» в современной культуре является, на наш взгляд, его ярко выраженная «дружость». Воцтек – наглядный пример «экзистен-

циального другого» (речь о котором пойдет во второй книге данной работы, посвященной образам «другости»). Начиная с последних декад XX века, Другой играет все более заметную роль как в культурных репрезентациях, так и в теоретической рефлексии. С этой точки зрения опера Берга представляет замечательный материал для осмысления проблемы Другого и его места в поликультурном мире нашего сегодня. Если для «обычного человека» его «другость» может проявляться в поступках, носящих для него индивидуальный смысл, но ограниченных внешними требованиями группы и социума в целом, то для отдельных личностей, которых мы и называем экзистенциальными Другими, эти ограничения не имеют никакого значения по сравнению с настоятельными требованиями собственной субъективности. В то же время, если «обыкновенный человек» создает себя как субъект благодаря взгляду Другого, для экзистенциального героя моделирование собственной личности происходит изнутри, он воплощает в себе и свою идентичность, и взгляд Другого, который заключен в нем же самом.

Таких Других мы видим в текстах культуры самых разных исторических эпох. Как правило, это образы людей творчества, поэтов, художников, чьи реальные жизненные истории становятся предметом репрезентации, нося характер восхищения, осуждения или назидания в зависимости от отношения к «другости», господствующего в культуре. Их жизненные истории интересны для различных жанров и видов текстов, от биографии до кинофильма во многом по причине драматичности судьбы этого вечного Другого, который, как правило, заканчивает уходом в инобытие, оставив после себя свою короткую жизнь для авторов многочисленных ее репрезентаций. Оговоримся, что в случае интеграции этого Другого в культуру и социум этот интерес пропадает, и его противостояние с общественной нормой становится лишь формой эпатажа. Доказательство права на вечность – лишь разрыв с жизнью, добровольный прыжок в никуда. Художник, поэт – вечный Другой культуры. С одной стороны, Поэт наделяется необычными свойствами, он воспринимается как предсказатель, пророк, с другой – он постоянно входит в противоречие с повседневной реальностью. Культурная индустрия делает все, чтобы лишить Поэта его «другости», превратить его в культурного производителя, труженика творческих индустрий. Но личности, не укладывающиеся ни в какие рамки обыденности, появляются в разные времена и в разные эпохи. Здесь мы имеем дело не просто с оппозицией обыденности и исключительности – некоторые люди, как правило, обладающие ярко выраженными творческими способностями, – не способны жить в повседневной реальности. Их имена и биографии входят в историю и становятся материалом для исследований и многочисленных репрезентаций не столько благодаря необычности их жизненного пути (который для многих личностей вовсе не становится началом известности, преодолевающей время) а, скорее, неизбежностью такого жизненного пути.

Но не только выдающиеся личности страдают от экзистенциального вакуума – обычный «маленький» человек может прийти к отчаянию в результате разрыва своего внутреннего мира с внешней средой. Не имея доступных для творческих людей возможностей творческой сублимации, он погружается в мрак отчаяния и безумия, как это и случилось с героем оперы Альбана Берга. Доведенный до отчаяния человек символически погружается в мрачную воду, убегая от доведшей его до безумия действительности.

В реальной жизни далеко не всегда так драматично, но бегство от повседневности, от гнета рутины, от обыденности и скуки, называемое эскапизмом, характерно для человека даже при полном внешнем благополучии. Искать выход из повседневной рутины, находить свое пространство эскапизма можно по-разному, люди всегда стремились найти «иномирие», начиная от шаманских ритуалов в племенных сообществах до компьютерных игр современности. Но для поддержания социальной стабильности они должны быть более или менее кратковременными. Праздник должен закончиться, игра прерваться, из путешествия человек возвращается в свою страну. Если такой порядок нарушается, возникает угроза как

стабильному существованию индивида, так и общества в целом. В современном глобализованном урбанистическом обществе, где человек, как никогда раньше, чувствует себя потрясенным, разорванным, заблудившимся в громадном лабиринте реального и виртуального пространства, внутренний ужас перед этим неподвластным ему миром находит подтверждение в великих произведениях прошлого, обращенных к теме бессилия судьбы человека перед враждебным миром.

Глава 5

Бенджамин Бриттен в современном (меж)культурном пространстве: тексты композитора и контексты интерпретации

Глобализация культуры несмотря на все связанные с ней проблемы, несомненно, сделала культурное пространство современного человека шире и богаче, не только в области массовой культуры, но и «высокой», до недавнего времени бывшей уделом любителей, специалистов и редких счастливиц, которые могли видеть произведения искусства, находящиеся за пределами его жизненного пространства. Сегодня, в условиях небывалого донныне расширения пространства коммуникации, медиатизации культуры, роста массового туризма и доступности посещения музеев и театров разных стран многие классические жанры искусства вышли за традиционные рамки музея или театра и стали достоянием медиаккультуры, доступными повсеместно. Такие процессы можно расценивать по-разному, но несомненным их позитивным моментом является то, что имена, о которых отечественный зритель/читатель/слушатель знал только понаслышке, стали общим достоянием. Одно из таких имен – замечательный английский композитор XX века Бенджамин Бриттен (1913–1976), чей юбилей был отмечен в 2013 г. во всем мире, не только музыкальном, поскольку творчество Бриттена имеет общекультурное значение.

О Бриттене написано большое количество музыковедческих работ, он является одним из наиболее востребованных композиторов XX века как у себя на родине, так и в мире. В данной статье мне хотелось бы рассмотреть некоторые современные постановки опер Бриттена с точки зрения специфики взаимодействия текста композитора с контекстом его интерпретации и восприятия в различных пространствах современной культуры. Когда произведение искусства (в данном случае опера) перемещается в инокультурный контекст, смыслы ее неизбежно, приобретают новые оттенки, утрачивая то, что понятно в «аутентичной» музыкальной и лингвистической среде. С этой точки зрения мы рассмотрим несколько примеров различных сочетаний текста (в данном случае трех опер Бриттена) и контекста (их постановки, а затем исполнения в разных странах). Поскольку отношения текста и контекста, произведения и публики медируются через интерпретатора, то важную роль играют как постановочные стратегии режиссера, так и качество исполнения. (В случае с Бриттеном это особо важно, поскольку английский является сложным языком для большинства вокалистов, привыкших, в основном, к итальянскому или французскому. То же самое можно сказать об исполнении русских опер за пределами России.)

Говоря о современном восприятии такого непростого композитора как Бриттен, надо учитывать, что за несколько десятилетий, прошедших со времени его смерти, произошли колоссальные сдвиги как в области оперного искусства как культурного феномена, так и в составе аудитории, которая все больше приобретает смешанный поликультурный характер.

Как культурная форма опера утверждает свою востребованность среди широкой публики, выйдя за рамки оперного театра на пространство экранной культуры. Трансляция оперных спектаклей на киноэкранах всего мира, большие экраны перед театральными зда-

ниями, где все могут смотреть долгожданную премьеру он-лайн – обычные явления сегодняшней культурной жизни, не говоря уж об оперных фестивалях, не уступающих по масштабу футбольным матчам. Судьба различных произведений определяется многими факторами – соответствием культурным доминантам эпохи, креативной фантазией постановщика, «раскрученными» исполнителями. В этих условиях вполне понятно победное шествие таких достаточно легко воспринимаемых оперных шедевров как, к примеру, «Кармен» или «Аида», «Травиата» или «Богема». Но можно видеть и другую тенденцию обращения к модернизму XX века, которая проявляется в постановках очень востребованного на сегодняшний день «Воццека» А. Берга (о чем шла речь в предыдущей главе) или опер Бенджамина Бриттена, которые также преодолели свою этнокультурную и лингвистическую ограниченность и вышли в мировое музыкальное пространство. Это, на наш взгляд, является показателем того, что не все в современной культуре является примитивным и стандартизированным в соответствии с законами «культиндустрии» (термин Т. Адорно). Мода на оперу, которая охватывает все большие группы аудитории, стремительно распространяясь по медиaprостранству, является показателем неоднозначных процессов в современном социуме, являющемся полем взаимодействия гетерогенных тенденций. «Знакомясь с официальной оперной жизнью, – пишет один из лучших исследователей социологии музыки Т. Адорно, – можно узнать больше об обществе, чем о жанре искусства, который пережило в нем самого себя и едва ли выстоит после следующего толчка. Со стороны искусства это состояние невозможно изменить» [1, с. 76].

Время показало, что опера, как в традиционных, так и инновативных формах, пережила постулированный Адорно кризис, хотя то общество, в котором снова переживает расцвет оперное искусство, пережило глубокие трансформации. Сформированная под влиянием постмодернизма и глобализационных процессов, сегодняшняя аудитория неоднородна, и в целом массовая продукция, несомненно, превалирует. Тем не менее, группа публики, ориентированная не на легкость восприятия, а на серьезные размышления о судьбе человека в нашем мире, выраженные средствами искусства, вполне значительна и готова к восприятию таких произведений до-постмодернистской эпохи как оперы Бенджамина Бриттена. Несмотря на сравнительно короткий период, отделяющий наших современников от эпохи, в которую создавались произведения композитора, в социокультурной ситуации произошли весьма значительные сдвиги. Даже в том случае, если зритель/слушатель разделяет хронотоп автора, невозможно полное совмещение культурных кодов, что доказывается разноречивыми, зачастую противоположными мнениями о культурных текстах даже среди современников. В случае отдаленности во времени и пространстве или культурного разрыва между историческими «микропериодами» такое «разночтение» углубляется.

Сразу оговоримся, что постановки опер Бриттена, о которых речь пойдет ниже, рассматриваются нами как культурный текст, который может иметь разные смыслы в разное время и для разной аудитории. Понятие текста мы рассматриваем с точки зрения его полисемантичности и открытости для разных интерпретаций. Как утверждал Р. Барт, текст можно определить как последовательность знаков, но самым главным является его значение, гетерогенное и неистощимое. Оно не может быть сведено к интенции автора, в нем функционируют многие составляющие, находящиеся за пределами контроля автора [12].

В то же время теоретики постмодернизма считают текст постмодернистской категорией, которая вытесняет более раннее понятие произведения [210]. Текст – это «объект-событие», который в процессе копирования, фрагментации, повторения выходит из под контроля своего производителя. Следуя за Р. Бартом, мы не будем останавливаться на специфических моментах биографии английского композитора, которые, как может показаться, проясняют смысл ряда моментов его работ. «Биография автора является, в конце концов, еще одним текстом, которому не стоит приписывать какие-то особые привилегии: этот текст

также может быть деконструирован». – В тексте говорит не автор, «...а его бесконечный полисемический плюрализм» [183, р. 138].

Репродуцируемое материальное существование текста не зависит от воли его создателя, поскольку «как только текст выходит за пределы одного экземпляра, работа автора выходит в мир и за пределы авторского контроля» [240, р. 32].

Несомненно, сегодняшний зритель/слушатель открывает в полисемии бриттеновских опер то, что важно «здесь-и-сейчас», и именно это и ставит его произведения в разряд тех, о которых говорится: искусство «на все времена». В то же время без понимания некоторых особенностях личности композитора, время жизни которого не столь удалено от нашего, что позволяет создать достаточно наглядное представление о социокультурном контексте его творчества, восприятие его произведений будет слишком субъективным. По мнению известного музыковеда Е. Цодокова, «... можно говорить о некоем эстетическом надломе личностного плана, который заложен в его оперном творчестве, включая и музыкальный язык, тонкая лирика которого окрашена, подчас, в весьма мрачные тона, придающие ей дополнительный двойственный смысл. Самое главное здесь для нас то, в этом разломе появляются возможности для увеличения «степеней свободы» трактовки его опер и определенной интерпретационной направленности постановщика» [139].

Что касается контекста восприятия, состав публики, пришедшей на оперный спектакль сегодня, весьма отличается от того, который был типичен еще полвека назад. Аудитория стала, несомненно, гораздо более плюралистичной с точки зрения этнокультурного состава, а также интенции при посещении оперного театра или фестиваля. Во многом на этот процесс повлиял массовый «культурный» туризм, который предполагает посещение оперного театра, наряду с музеями и выставками, обязательной частью программы в той или иной (по преимуществу европейской) стране. Таким образом, среди посетителей театра или фестивальных площадок можно увидеть как любителей искусства, специально приезжающих послушать любимого певца или дирижера, так и туриста, посетившего, к примеру, миланский Ла Скала или Венскую оперу или Большой театр как необходимую часть «культурной программы». Конечно, для такой публики большее удовольствие доставляют «шлягеры» музыкальной сцены, но, тем не менее, произведения композиторов XX века или наших современников тоже востребованы. Возможно, к этому феномену применимы рассуждения Т. Адорно по поводу успеха оперы А. Берга «Воцтек»: «Контакт между такой оперой и публикой основан на особом моменте, который в ней запечатлен и его нельзя истолковать как возобновление целого жанра... Публика почувствовала особую констелляцию, существующую между текстом и музыкой, некий глубокий и символический мотив в отношении музыки к своей поэтической основе. Впрочем, надо заметить, что общественное воздействие и авторитет любой музыки совсем не непосредственно зависит от того понимания, которое эта музыка находит» [2, с. 74]. Каждое произведение предстает, таким образом, одновременно как ограниченное своей темпоральностью и универсальное с точки зрения наличия в нем итерации, способности к переходу из одного текста в другой, не зависящей ни от условий производства, ни от исторического прочтения.

Мы остановимся на трех операх Бриттена в разных постановках, осуществленных в разных местах. На этих примерах можно видеть, как связь между текстом и контекстом определяет, во многом, сценическую судьбу произведения, а также как «экстратекстуальные» факторы могут влиять на его восприятие. Во всех трех случаях постановка была осуществлена английскими режиссерами, то есть интерпретация текста может претендовать на этнокультурную «аутентичность», хотя, несомненно, с темпоральной точки зрения интерпретационные стратегии несут отпечатки культурных тенденций сегодняшнего дня. Что касается контекста презентации этих постановок и, соответственно, восприятия аудиторией, они различны: в одном случае («Билли Бадд») можно говорить о совпадении текста и контекста,

поскольку речь идет о лондонской постановке оперы. Другой пример («Альберт Херринг») показывает практику оперных постановок на фестивалях, то есть в поликультурной среде. И, наконец, последний рассмотренный нами спектакль («Сон в летнюю ночь») показывает перенесение текста в инокультурную среду.

Следуя хронологии творчества композитора, начнем с оперы «Альберт Херринг», написанной в 1947 г., принесшей Бриттону большой успех «Питеру Граймсу». Мы обратимся к постановке этой очень «экономичной» в музыкальном отношении оперы (рассчитанной на камерный оркестр и не предполагающей присутствия хора) английской оперной труппы «Opera North», а контекстом реализации этой постановки является оперный фестиваль «Бригитта», с успехом проходящий уже несколько лет в Таллинне.

Лето 2013, года юбилея Бриттена, было ознаменовано «Альбертом Херрингом» (режиссер Джайлс Хэвергелл), встретившим теплый прием у разнородной публики, посещавший Таллинн летом (немцы и финны, русские и американцы). «Альберт Херринг» – первая комическая опера, написанная Бриттеном на сюжет рассказа Мопассана. Это «... самая легкая и оптимистичная из опер Бриттена... Действие происходит в вымышленном городке Локсфорд... в опере много местных реалий. Альберт Херринг – наивный и неуклюжий сын местной лавочницы; он во всем слушается свою мать. Локсфордское общество, предводительствуемое леди Биллоуз, решает избрать его Майским королем, так как ни одна из девушек не столь добродетельна, чтобы стать Майской королевой. На церемонии Альберт выпивает лимонад, приготовленный юными влюбленными Сидом и Нэнси; туда добавлена изрядная порция рома. Напиток помогает Альберту обрести свободу: он решает отправиться в город и повеселиться. Когда он исчезает, горожане решают, что он мертв и оплакивают его, но в самый горестный момент появляется Альберт, который рассказывает, как он напился и в результате потерял невинность...». В финале оперы Альберт «... радуется вновь обретенной свободе и отказу от буржуазных предрассудков» [79, с. 112]. Либреттист Эрик Крозье доказал, как легко действие может быть перенесено из Франции в Англию. По его словам, он придерживался трех основных требований к тексту – «быть простым, быть благоразумным и быть удобным для пения» [337]. Акцент в либретто делается на необходимости свободы для становления личности. «...Вместо покорности судьбе герой Бриттена решительно отстаивает свою независимость и радуется жизни. Упоительная музыка Бриттена показывает, как ему нравилась эта история; он словно сам обрел свободу. Альберт, который наконец отрывается от матери, был близок и понятен Бриттону. Новый, уверенный тон обращения Альберта к матери – это финальный акт длительной домашней драмы» [79, с. 113].

Сценическое воплощение этих принципов заставляет смотреть спектакль на одном дыхании, легко включаясь в перипетии нарратива и проблемы героев. Недаром Святослав Рихтер назвал «Альберта Херринга» лучшей комической оперой XX века – коллизии сюжета и типажи, представленные в ней несут универсальный, общечеловеческий смысл, приближая к зрителю вне зависимости от времени и пространства.

«Альберт Херринг», хотя и написанный в до-постмодернистскую эпоху, содержит одну из примет постмодернистского культурного текста – «двойное кодирование», то есть восприятие и понимание текста на разных уровнях посвященным и непосвященным зрителем, читателем или слушателем. Другой приметой постмодернизма в искусстве принято считать цитирование, которое иногда занимает большую часть текста. Но как цитирование (в том числе самоцитирование), так и двойное кодирование нередко встречаются в классической музыке, достаточно вспомнить знаменитый пример ироничного использования музыки из «Свадьбы Фигаро» в «Доне Джованни» Моцарта. Такого же рода прием использован и в «Альберте Херринге». «Каждый из представителей «общества» с их устарелыми взглядами на жизнь карикатурен, и музыка каждого из них – это забавная пародия на тот или иной музыкальный стиль: «как бы Гендель» для напыщенной леди Биллоуз; псевдовикторианские

рулады для учительницы мисс Вордсворт; претенциозность Гилберта и Салливана в трудновыговариваемых заявлениях полицейского Суперинтенданта... Когда Сид и Нэнси подмешивают ром в лимонад, альт и фортепиано играют начальные такты «Тристана», а когда Альберт пьет, мы слышим полную оркестровую цитату из «Тристана», с тремоло струнных и тоскующим гобоем» [79, с. 113].

Ироническое цитирование, несомненно, может быть замечено и оценено, лишь небольшой частью аудитории, особенно в фестивальном пространстве, где большую часть зрителей составляют туристы, дополнявшие свои впечатления от городских достопримечательностей встречей с искусством на Фестивале. Но в целом обычная жизненная история молодого человека, пытающегося начать самостоятельную жизнь, освободившись от влияния доминирующей матери, типажи, встречающиеся и поныне в любом провинциальном (и не только городке), смешные и грустные повороты истории молодого Альберта отвечают ожиданиям самой разнородной аудитории и обеспечивают зрительский успех.

Сложный состав аудитории является показателем для любой фестивальной постановки, и обращение к проверенной классике бывает более безопасной стратегией. Но «Opera North» обратилась к опере Бриттена, которая как нельзя больше подошла к возможностям фестивальных постановок, не располагающих масштабными декорациями и спецэффектами. Камерный тон и минимальное количество исполнителей помогли труппе показать свои лучшие стороны как коллективу, взявшему на себя миссию популяризации классической музыки. «Opera North привносит дыхание новой жизни в искусство севера Англии, вдохновляя аудитории, привлекая различные сообщества, представляя образовательные программы и мастерские, давая возможность людям из разных слоев общества проявить свою креативность» [337].

Артисты английской компании замечательно представили окружение, в котором молодой и наивный герой (Александр Спрейг) проходит процесс личностного становления. Неуклюжий и трогательный, стеснительный, но внутренне протестующий Альберт постепенно завоевывает симпатии аудитории, все более активно реагирующей на повороты в судьбе Альберта, что привело к закономерному успеху оперы, несмотря на лингвистические трудности части аудитории (спектакль шел с титрами на английском и эстонском языках). Такого рода проблемы неизбежны в любом пространстве межкультурной коммуникации, коим и являются многочисленные оперные фестивали, начиная со знаменитого на весь мир Зальцбургского и заканчивая локальными, но не менее межкультурными событиями, подобные Пирите, о которой идет речь в нашей работе. Во многом в этих музыкальных событиях демонстрируются все возможности и проблемы эры глобализации с ее межкультурными коллажами, легкой доступностью культурных событий, акцентом на развлечение и ростом престижа культурного потребления. Рост популярности такого рода событий свидетельствует, на наш взгляд, не столько о повышении интереса к классической музыке, сколько о вхождении ее в список «культурных товаров», необходимых современному человеку как части его потребления. Опера в данном случае становится так же брэндом, как новейшая модель смартфона или одежда от модного дизайнера. Тем не менее, как показывает наш собственный опыт восприятия не слишком известной оперы Бриттена не слишком подготовленной аудиторией, при профессиональном подходе создателей постановки, при учете всех особенностей глобализованной аудитории, такого рода интерпретация музыкального действия может стать если не открытием, то во всяком случае частью культурного опыта публики.

Другая опера Бриттена, к которой мы обратимся, – «Билли Бадд» (либретто Э.М. Форстера и Э. Крозье). Мы рассмотрим эту музыкальную драму в контексте «своей» культуры – в постановке Английской национальной оперы (ENO). Театр рассматривал этот спектакль «как лучшее приветствие великому британскому шедевру» [290].

По мнению исследователей творчества Бриттена, «Билли Бадд», самая большая опера Бриттена, «...во многих отношениях – величайшая» [79, с. 127]. Сюжет «Билли Бада», хоть и связан с определенными историческими событиями (англо-французскими военными действиями в конце XVIII века) представляет собой, прежде всего, рассказ о судьбе молодого человека в мире, полном непонимания и противоречий, в чем можно увидеть некоторое тематическое сходство с «Альбертом Херрингом». Эта тема является одной из главных для творчества Бриттена. «Нравственные испытания подростка перед лицом жестокостей взрослой жизни – таков в общих чертах ее смысл. Какую из опер Бриттена ни возьми, она почти везде есть. Несчастный сирота Джон, угнетаемый своим хозяином и в результате погибающий («Питер Граймс»), маленький Майлс, находящийся в психологическом плену у призрака Питера Куина («Поворот винта»), молодой матрос Билли, павший невинной жертвой ненавидевшего его старшины Клаггарта («Билли Бадд»), несчастный изгой семьи, пацифист Оуэн («Оуэн Уингрейв»)» [139]. Та же тема присутствует и в «Альберте Херринге», но если в нем драматизм взросления героя и сложности вступления в жизнь поданы с мягким юмором, то Билли, не ориентируясь в проблемах взаимоотношений с окружающим миром, приходит к трагическому концу. «Билли Бад – не лирическое произведение, оно жестоко и ужасно с моментами лиризма, и оно не должно звучать романтизировано» [284].

Повесть Мелвилла, ставшая литературной основой оперы Бриттена, «рассказывает трагическую историю о красавце-матросе Билли Бадде, который во время наполеоновских войн попадает на британский военный корабль под командованием замкнутого, погруженного в размышления капитана Вира. Билли обладает мягким нравом, матросы на корабле его любят, но Клаггарт, офицер, отвечающий за дисциплину на судне, намерен во что бы то ни стало погубить Билли и ложно обвиняет его в намерении поднять бунт» [79, с. 124]. Случайно Билли убивает Клаггарта, и поспешно собранный суд приговаривает его к смерти через повешение. Вирт ничего не делает, чтобы спасти Билли, и тот покорно идет на смерть. Моральный конфликт, лежащий в основе «Билли Бада», связан с темой ответственности одного человека за судьбу другого, что воплощено в образе капитана Вера, на склоне лет размышляющего о возможности спасти жизнь Билли, которой он не воспользовался. Эта опера весьма сложна для восприятия, поскольку не соответствует традиционным ожиданиям любовной коллизии как необходимого элемента оперного действия – персонажи оперы исключительно мужчины. Тем не менее, конфликт в межличностных отношениях, проблема вины и наказания настолько заострены, что публика вовлечена в эмпатическое восприятие коллизий сюжета как экзистенциально важных моментов в человеческой судьбе. «В либретто Форстер и Крозье разработали характеры Вира и Клаггарта, лишь намеченные Мелвиллом. Страсть к Билли, которую Клаггарт пытается подавить, выражена Крозье более явно, чем у Мелвилла. Форстер, возможно, хотел бы высказаться еще яснее, но в то время это было невозможно. То, что Форстер хотел сказать, он вложил в великолепный монолог Клаггарта «О красота, привлекательность, добродетель!» и уверял Бриттена, что этот его «самый значительный текст». Э.М. Форстер не оставляет сомнений, что именно неосуществимое желание обладать Билли заставляет Клаггарта желать его смерти: “Если моя любовь будет жить, но не для меня, на что смогу я надеяться в моем мрачном мире?”» [79, с. 125].

В постановке Английской национальной оперы, которую мы рассматриваем как пример интерпретации культурного текста в «аутентичном» контексте (режиссер Нэйл Армфилд), акцент делается на конфликте противостоящих персонажей (Билли Бадда и Клаггарта) и их психологизме, воспроизведенный прекрасным составом исполнителей: «В Лондоне исполнителями были Саймон Кинлисайд и Джон Томлинсон: это великолепные исполнители, хотя их отношения не имеют явно сексуального оттенка, а метафизика стала мрачной. Кинлисайд показывает ранимого, атлетического ангела, едва касающегося палубы и постоянно влезающего вверх по лестницам... Томлинсон – тяжеловесный... демон, порож-

дающий невыразимое ощущение зла, где бы он ни появлялся. Оба они, по сути дела, сражаются за душу Вера в исполнении Тимоти Робинсона, который представляет прекрасно оцененный портрет человека, чье благородство с трудом уживается с моральной слабостью и несовершенным восприятием реальности» [293]. «Морскую оперу» Бриттена часто рассматривают «как портрет жестокого истэблшмента, сокрушающего невинного» [272]. Этот упрощенный подход преодолен в постановке Нэйла Армфилда, в которой центральной темой является не конфликт между невинностью и пороком, а моральная дилемма капитана Вера, которая не сводится просто к выбору между добром и злом, но «предполагает более сложную дилемму – конфликт между справедливостью закона и справедливостью сердца» [272]. «В повести Вир вызывает меньше сочувствия, чем в опере. В описании суда у Мелвилла Вир заставляет колеблющихся офицеров военного трибунала осудить Билли, при этом он ясно дает понять, что трибунал этот незаконный. В опере офицеры и матросы не просто уважают, но любят Вира. Он видит свой долг в том, чтобы приговорить Билли, но наедине с собой ужасается тому, что сделал» [79, с. 125].

При всей важности фигуры Вира, в центре оперы, как и предполагает ее название, стоит герой со сложной судьбой (что, как мы уже видели, типично для Бриттена). В интерпретации роли молодого человека, чья судьба складывается трагически помимо его воли, нашедшего в себе силы перед смертью примириться со всеми несправедливостями мира, что отражено в знаменитой арии «Through the port comes the moon-shine astray», которую герой поет перед своей казнью, заключается залог успеха постановки. Исполнитель должен передать особенности характера героя, которые, несмотря на его добрые намерения, приводят молодого человека к трагическому финалу, что и достигнуто в полной мере Саймоном Кинлисайдом, который, несмотря на возрастное несоответствие, передает сложности характера Билли не только вокальными, но и динамическими средствами. «Представление его (Билли – прим. авт.) Бриттеном несомненно отражает занимающую композитора тему невинности, разрушенной враждебностью окружения, и этот певец знает, как передать это в каждом нюансе. Его грациозность в движениях и физическая красота... делают его проблемы еще более заостренными, в сочетании с прекрасным пением... а сдержанная страсть последнего плача достигла того состояния покоя и завершенности, которое так редко можно услышать» [298]. Возможно, в пронзительности музыки «Билли Бадда», в ее ностальгической проникновенности отражено внутренне состояние композитора в период ее написания. Эмоциональная сила музыки «Билли Бадда» включает в себе невероятное богатство и противоречия внутреннего мира ее творца, который проходил через периоды депрессий и подъема в своей непростой личной судьбе. Несмотря на то, что мы сознательно обходим биографические моменты в творчестве Бриттена, нельзя не уделить внимания тому отклику, который они нашли в этом драматичном музыкальном повествовании о жизни, смерти и судьбе. «Билли Бадд» в этом контексте может рассматриваться как «...прощание с молодостью, привычной жизнью, любовью – но прощание добровольное... Бриттен редко раскрывал душу так эмоционально и так безоглядно, и впоследствии ему ни разу не удалось сделать это с такой силой» [79, с. 127]. Учитывая эту драматичность самовыражения композитора, которую трудно отделить от этнокультурных оснований личности, выраженных в творческом акте и реифицированных в культурных текстах, лучшим пространством сценического воплощения оперы, возможно, является именно английская сцена, с ее традициями и имманентностью как сюжетной линии, так и характеров и их взаимоотношений. Трудно сказать, насколько такая «английская» опера может быть интерпретирована в межкультурном пространстве или в инокультурной среде, поскольку как ее сюжет, так и внутренне развитие отношений персонажей в большей степени обусловлены культурой, чем универсализм персонажей «Альберта Херринга» или вошедший в мировую классику сюжет шекспировской комедии.

Если в «Альберте Херринге» и «Билли Бадде» большая смысловая нагрузка ложится на интерпретацию образа главного героя, то последняя опера Бриттена, к которой мы сегодня обратимся – «Сон в летнюю ночь», показанная в московском театре им. Станиславского и Немировича-Данченко – это оперный нарратив со многими персонажами, в котором сочетаются самые разные характеры и настроения. Хронологически интерпретация шекспировской комедии (либретто самого Бриттена и Питера Пирса) принадлежит к позднему периоду творчества композитора (1960 г.). старинной музыки и остроумная пародия в сценах ремесленников делают «Сон в летнюю ночь» одной из самых красочных оперных партитур XX столетия. Несомненно, одна из лучших опер не только Бриттена, но и XX века в целом, была представлена в Москве в 2012 г. после исполнения на год раньше Английской национальной оперой. Постановочная группа спектакля во главе с режиссером Кристофером Олдемом перенесла спектакль на московскую сцену, где исполнить оперу предстояло артистам и оркестру театра под руководством английского дирижера Уильяма Лейси.

Либретто «Сна» было написано самим Бриттеном совместно с Питером Пирсом. Сократив шекспировскую комедию, они перенесли все действие в волшебный лес, кроме последней сцены, происходящей во дворце Тезея. «Однако все элементы шекспировской драматургии сохранены: три пересекающихся мира, у каждого своя узнаваемая музыка. Волшебный мир очаровывает: партии фей исполняют мальчики, Оберона – контратенор... а Пак – этот разговорная роль». «Сон в летнюю ночь» – светлая опера, наполненная прекрасной музыкой, экзотической для фей, более приземленной для ремесленников, страстной и эмоциональной для влюбленных. «Всю жизнь Бриттен стремился запечатлеть совершенство невинности; здесь ему это удалось» [79, с. 152].

Постановка «Сна», к которой мы обратимся, представляет особый интерес, поскольку взаимодействие текста, написанного английским композитором на сюжет английского же классика, в интерпретации английского оперного театра была представлена в контексте московской музыкальной жизни, причем в театре, который не собирает мультикультурную туристическую публику, а является излюбленным местом столичных любителей оперы. С одной стороны, «Сон в летнюю ночь» как текст, вмещающий в себя всю квинтэссенцию «английскости», должен был привлечь публику, знакомую как с комедией Шекспира, так и с творчеством Бриттена и не имеющую особых лингвистических затруднений. С другой, премьера оперы создала конфликт с более широким социальным контекстом жизни российской столицы, некоторые сообщества которой заняли по отношению как к спектаклю, так и его автору позицию отторжения Другого. «Другость» бриттеновского «Сна» оказалась слишком многомерной, чтобы не пробудить у ряда социальных групп образ Врага, что и вылилось в информационную кампанию, развязанную против постановки неоднозначного спектакля» [305].

На наш взгляд, такая реакция весьма симптоматична для противоречивого отношения к Другому – этнокультурному, гендерному, субкультурному – в «посткультуре». С одной стороны, Другой обретает голос, получает право на утверждение собственной идентичности, с другой – стереотипы отношения к Другому как к врагу весьма устойчивы. Причины этого отношения связаны с проблемами самоидентификации человека в сложном мире культурного плюрализма.

По мере того, как к тому или иному типу Другого отношение враждебности сменяется пониманием, толерантностью или установлением диалога возникают новые устрашающие образы, показывающие, что человек нуждается во враждебном Другом, чтобы ощутить в себе силу борьбы с тем, что представляет угрозу стабильности его существования. Такой образ враждебной «другости» и был сконструирован вокруг постановки «Сна в летнюю ночь в Москве», приобретшей характер скандального ажиотажа. Но премьера спектакля показала, что «другость» сама по себе не является критерием эстетической оценки, а московская пуб-

лика (конечно, в данном случае, речь идет о подготовленной публике) руководствуется не стереотипами популярной культуры, а художественными критериями предложенной интерпретации текста Бриттена. «И вот премьера состоялась. Явь оказалась не такой, как предполагали. Переполненный зал, который при всем желании трудно заподозрить в ангажированности (билеты-то были раскуплены давно), устроил овацию авторам спектакля» [139].

Успех оперы Бриттена в Москве является ответом на многие вопросы, касающиеся не только оперного искусства, в данном случае, Бенджамин Бриттена, а гораздо более широких процессов, происходящих в (интер) текстуальном пространстве современной культуры. В этом смысле опера Бриттена является сама по себе интертекстуальным пространством, будучи основана на классическом литературном источнике. Поскольку такая трансляция одной культурной формы в другую очень типична для нашей эпохи преобладания интерпретаций, важно понять, какой элемент бриттеновского текста оказался превалирующим. По мнению Е. Цодокова, это, прежде всего, музыка. «Она дополнительно диктует только ей и эпохе ее создания свойственные художественные смыслы. Тот, кто этого не понимает, никогда не поймет и сути оперного искусства» [139].

Поскольку шекспировский текст сокращен композитором и Питером Пирсом, важные моменты сюжета были отобраны именно с точки зрения соответствия оперной форме, а не верности первоисточнику. Такой процесс происходит в культуре повсеместно, и автору (если можно в данном случае говорить об авторстве) нового текста необходимо принимать во внимание требования того жанра, в котором он работает. В случае с оперой Бриттена первичность музыкальной составляющей была главной причиной успеха оперы как торжества музыки замечательного английского композитора. В данном случае контекст постановки отличался от предыдущих двух приведенных нами примеров тем, что отечественным исполнителям пришлось осваивать не слишком известную музыкальную традицию, петь на английском языке, что само по себе трудно для не-англоязычных исполнителей и работать с английской постановочной группой, осваивая новую стилистику как в музыкальном, так и в сценическом планах. Эта совместная работа представителей различных музыкальных и постановочных школ, по достоинству оцененная как публикой, так и критиками – еще один пример тенденции к формированию динамичного культурного пространства, где взаимодействие различных школ, языков, направлений может приводить к обогащению культуры в целом.

Рассмотрев три современные постановки опер Бенджамин Бриттена, осуществленные соотечественниками композитора и показанные в разных культурных пространствах, можно видеть, как текст, созданный в социокультурном контексте, преодолевает временно-пространственные ограничения и становится полем производства значений, зависящих как от стратегий его реификации, так и от контекстуальной специфики восприятия. Главной причиной расширения существования текста является сама музыка, которая способна, более чем многие другие культурные формы, преодолевать границы времени и пространства. «Общество, – писал Т. Адорно, – это совокупность всех людей, как слушающих, так и не слушающих музыку, но все же именно объективные структурные свойства музыки предопределяют реакции слушателей. И потому канон, который руководит конструированием типов, соотнобразится не только, как в случае субъективно направленных эмпирических выборов, со вкусом, симпатиями и антипатиями и привычками слушателей. Напротив, в его основе лежит соотнобразность или несоотнобразность слушания услышанному. Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности» [1, с. 74]. Произведения Бенджамин Бриттена доказали свою способность быть интересными и значимыми в самых разных культурных контекстах, что свидетельствует как

об их общечеловеческой значимости, так и о способности (пост)современного пространства впитывать в себя и осваивать великую музыку всех времен и народов.

Раздел второй

Музыкальная культура в мире посткультуры: плюрализм смыслов и деконструкция оппозиций

Глава 6

Музыкальный театр в контексте посткультуры: проблемы творчества и границы интерпретации

«...Все, с чем мы имеем дело в акте творчества, – это наша субъективная проекция. Это также и напоминание о тайне, которая неизменно сопутствует творческому процессу».

Р Мэй. Мужество творить

Влияние постмодернизма на современные художественные практики

Мы не раз в нашем стремлении понять сущность культуры наших дней использовали понятие «посткультура», подчеркивая, что ее формирование происходило и происходит под большим влиянием идей и практик постмодернизма. Мы и впредь будем пользоваться этим термином, чтобы показать темпоральную специфику и обусловленность явлений, происходящих в одном из видов искусства, а именно в опере, и попытаемся показать, что этот жанр во многом находится под влиянием тех процессов, которые один из наиболее известных исследователей постмодернистской культуры Ф.Джеймсон выделяет в своей работе «Постмодернизм и общество потребления» (1983), а затем развивает в фундаментальном труде «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» [210]. Одной из важнейших особенностей постмодернизма является то, что он предполагает стирание старой грани между «высокой» и массовой культурой, что привело к созданию многочисленных гибридных художественных форм и расширило практически до бесконечности возможности интерпретации текстов прошлого. Как мы показали в нашем анализе «Волшебной флейты» Моцарта, жанровое смешение использовалось в художественной культуре издавна, давая временами гениальные результаты. Но отрефлексированной эстетической программой эклектизм становится лишь в эпоху модерна, а в постмодернизме приобретает характер культурной доминанты. Еще одной весьма наглядно проявляющейся в современных культурных практиках чертой посткультуры стало ослабление чувства истории, что проявляется в «шизофреническом характере» и структуре темпоральных искусств.

Джеймсон также отмечает новый эмоциональный тон, «интенсивность», который заменяет прежние способы соотнесения с объектом. Именно эти характеристики представляются для нас весьма важными в понимании того, что происходит сегодня в музыкальном мире, в особенности на оперной сцене.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.