

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	6
Книга 1	8
Введение	8
Раздел первый	19
Глава 1	19
Встречи с реальностью в пространстве репрезентации	19
Репрезентация и текст	28
Культурные тексты, дискурсы и нарративы	32
Глава 2	47
1. Проблема властных отношений в различных культурных текстах и контекстах: «Свадьба Фигаро» Бомарше и Моцарта и ее интерпретации	47
2. Проблема свободы, или «Viva la liberta»: странствия Дон Жуана по культурным пространствам	79
Конец ознакомительного фрагмента.	95

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 презентаций.

Надеюсь, что мой интерес и любовь к тому материалу, который стал основой этой книги, найдет отклик, вызовет дис-

куссию, 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/>, 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 но-

вых 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 иссле-

дования, 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 символической, 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 приро-

ды. 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 экстерниоризации 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 принесения 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 концептуальному 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 культами 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 отмечаемой 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 опер-

ное 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

ют 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 называют 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 истощенности 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 сознаем, 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 неисчислимым 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, кото-

рая 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 че-

ловека. 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 форма знакомства с миром, а ее «универсум» (используя термин П. Бурдье) расширяется до таких пределов, что локализация его отдельных элементов, «классификация стилистических индикаций, 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 фено-

мену» 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 культур 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 видов 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 исследова-

ние 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, p. 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 рядом 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 конструкторы.

Специфика процесса репрезентации в современной куль-

туре 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 соотношения 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 репрезентирован-

ных 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 литератур-

ных 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 репрезента-

ции 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-тар-

тусской 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 неистощимое. 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 элемен-

ты, 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 дискурс» 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 социу-

ма 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 толь-

ко 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. «Фило-

софия, 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 словами 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 соответ-

ствуует 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 под-

держания 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 художественных 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 «дружести», 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 искусственным 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.

ми. 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, p. 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 реально-

стью. 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 традицион-

ные 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 механически-

го репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии. «Аура» произведения искусства, по Беньямину, – 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 репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репро-

дукцию, 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 происходит 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 прави-

ло, 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 существенно 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 сосредоточено на самом себе и не есть знак самого себя, но отображение человечески значимых проблем, ситуа-

ций. 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 оп-

позиций 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 кон-

фликт 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 неизблемости 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 различ-

НЫМ КОНТЕКСТАМ.

«Свадьба Фигаро»: комедия Бомарше и опера Моцарта 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 изволили, ваше сиятельство. Раболепная 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 прислуши-

ваться 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 привнеся 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 им-

ператора 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 действие, 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 различны-

ми 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 сходе 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 ав-

торитарный 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 смысленый 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 подчи-

ненных, 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, изящ-

ная 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

ние 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» («*riano-riano*»), 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-

ся судьбой подвластной ему Сюзанны (а именно, использовать в отношении нее «право первой ночи»), тем не менее не использует силу принуждения – скорее, он обходителен с девушкой и хочет, чтобы она разделила 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 режиссе-

ра, Жан-Пьера Поннеля (1932–1988) «... в создание кино-оперы 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 Прея 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 Прея – 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 адепты 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 соединить-

ся 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, смен 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 угрозы, 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. Незвестно 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» поднимаются 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 Джорджио Штреклером (и возобновленный Мариной Бьянчи). Хотя в спектакле нет политических импликаций, Фигаро (Ильдебранодо Д'Арканджело) становится доминирующим субъектом в силу своего 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 менюэта. В то время менюэт 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 доминации 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 последует 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, пытаюсь 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 позицию 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 культурно-пространственном 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, со-

ответственно, 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 рутинных 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 интерпретации

«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 ру-

тинные 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 суэта, 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 «Фига-

ро» 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» (тер-

мин Ж. Делеза), игру с историческими реминисценциями, полностью 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 возродить 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 выжи-

вание в мужском мире. Спектакль полностью соответствует постмодернистскому семантическому плюрализму и является примером 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 вершине 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 несколько 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 сравнить 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 Сюанны, которая не хочет быть пассивным объектом вожделения 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. Сюанна 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 лично-

сти 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 проступком, 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 клеймен 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 в 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 бес-

конечное 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 (без-

лик). 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 огра-

ничена никакими социокультурными установками или пред-
рассудками, а власть дон Жуана над женщинами имеет ис-
ключительно харизматическую природу, будучи лишенной
социальных импликаций. Тем не менее, постоянное возвра-
щение 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 трак-
товки дополняются оттенками современных проблем и про-
тиворечий посткультурной эпохи. «Дон Джованни был опи-
сан 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 консерватиз-
мом, свободой и контролем, что подчеркивается тонким со-
отношением комического и трагического элементов в парти-
туре» [179].

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

жизнью 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 искусстве 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 двоemiрием, а троemiрием, так как субъективный мирт 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 маскульта? 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 состоя-

нии 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 презентации 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 тра-

диции. (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.)

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.