

Е. Н. Шапинская

**Философия музыки в новом ключе:
музыка как проблемное поле
человеческого бытия**



Екатерина Николаевна Шапинская

Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22631104

*Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле
человеческого бытия / Е. Н. Шапинская.: Согласие; Москва; 2017
ISBN 978-5-906709-51-6*

Аннотация

В предлагаемой книге выделены две области исследования музыкальной культуры, в основном искусства оперы, которые неизбежно взаимодействуют: осмысление классического наследия с точки зрения содержащихся в нем вечных проблем человеческого бытия, делающих великие произведения прошлого интересными и важными для любой эпохи и для любой социокультурной ситуации, с одной стороны, и специфики существования этих произведений как части живой ткани культуры нашего времени, которое хочет видеть в них смыслы, релевантные для наших современников, передающиеся в тех формах, что стали определяющими для культурных практик начала XX! века. Автор книги – Екатерина Николаевна Шапинская – доктор философских наук, профессор, автор более

150 научных публикаций, в том числе ряда монографий и учебных пособий. Исследует проблемы современной культуры и искусства, судьбы классического наследия в современной культуре, художественные практики массовой культуры и постмодернизма.

Содержание

Обращение к читателю	6
Раздел I	22
Глава 1	22
Встречи с реальностью в пространстве репрезентации	22
Культурные тексты, дискурсы и нарративы	33
Глава 2	49
2.1. Проблема властных отношений в различных культурных текстах и контекстах: «Свадьба Фигаро» Бомарше и Моцарта и ее интерпретации	49
«Свадьба Фигаро»: комедия Бомарше и опера Моцарта в историческом контексте	52
Отношение господства/подчинения в его временной и универсальной обусловленности	58
Фигаро бросает вызов: начало деконструкции традиции	62
Конец ознакомительного фрагмента.	69

**Екатерина Николаевна
Шапинская
Философия музыки в
новом ключе: музыка
как проблемное поле
человеческого бытия**

Рецензенты

Н. А. Хренов, доктор философских наук, профессор;

А. Я. Флиер, доктор философских наук, профессор

Обращение к читателю

Никто не сомневается в значении классического искусства, культурного наследия в целом для формирования системы ценностей современного человека, в особенности молодежи. О значении культурного наследия для формирования здорового общества, бережно относящегося к традиции, опирающегося на опыт предшествующих поколений и культурную память, говорят ученые, педагоги и деятели культуры. Высшие ценности культуры и искусства, составляющие «золотой фонд» национальных культур, стали основой образовательных программ гуманитарного цикла в учебных заведениях разного уровня и разной направленности. Эти прошедшие проверку временем произведения литературы и искусства становятся предметным полем ряда дисциплин, входящих в учебные планы, в различные просветительские проекты, в программы по духовно-нравственному воспитанию молодежи средствами искусства и т. д. Несомненно, образование опирается на высшие достижения культуры, в том числе и художественной, именно они становятся предметом различных образовательных стратегий как в деятельности учебных заведений, так и других учреждений культуры – театров, музеев, новых форм интерактивной проектной деятельности в этой области. Тем не менее, в наши дни существуют две важные социокультурные проблемы, которые затруд-

няют или вовсе не позволяют великим произведениям мировой культуры стать частью ценностного мира современного человека. Эти проблемы связаны, во-первых, с небывалым распространением сферы массовой культуры, коммерческой по своей сути, процессами глобализации и медиатизации, и во-вторых, с ослаблением чувства истории, характерным для культуры постмодернизма, получившей широкое распространение в последние декады XX – начале XXI века. Сегодняшняя культура по большей части живет по законам «культиндустрии» (термин Т. Адорно), хотя «новая», авангардная музыка, по его мнению, «...была антитезой распространению культурной индустрии за пределы отведенной для нее сферы. Пожалуй, переход к коммерческому производству музыки как товара массового потребления потребовал более длительного времени, нежели аналогичный процесс в литературе и изобразительном искусстве». (Адорно Т. Философия новой музыки. [Текст] / Т. Адорно. – М.: Логос XXI век, 2001. С. 45). Для того, чтобы понять проблемы существования культурного наследия, в том числе и музыкального, о котором пойдет речь в этой книге, необходимо понимать социокультурный контекст наших дней, который во многом определяет как стратегии интерпретации классических музыкальных произведений, так и те практики введения классического наследия в поле массовой культуры, которые позволяют сделать эти произведения более доступными, тем самым обеспечивая коммерческий успех культур-

ной индустрии, частью которой они неизбежно становятся в условиях массовизации культурного производства и сужения сферы элитарной культуры.

В предлагаемой Вашему вниманию книге мы выделили две области исследования музыкальной культуры, в основном искусства оперы, которые неизбежно взаимодействуют: осмысление классического наследия с точки зрения содержащихся в нем вечных проблем человеческого бытия, делающих великие произведения прошлого интересными и важными для любой эпохи и для любой социокультурной ситуации, с одной стороны, и специфики существования этих произведений как части живой ткани культуры нашего времени, которое хочет видеть в них смыслы, релевантные для наших современников, передающиеся в тех формах, которые стали определяющими для культурных практик начала XXI века.

Первый раздел книги – «Музыка как проблемное поле человеческого бытия» – посвящена философскому осмыслению тех общечеловеческих проблем, которые передаются специфическим языком музыкальной формы. 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 тыся-

челетии, когда пересматриваются многие философские понятия и идеи, когда возникают новые проблемные области и необходимость создания новой концептосферы, возникает и необходимость осмыслить эмоциональный и чувственный опыт, связанный с музыкой и приобретающий в наши дни новое измерение. Мы живем в лиминальный период, когда возникает потребность создания новых пространств освоения мира, образовавшихся в результате пересмотра и стирания границ областей человеческого опыта, сконструировавших универсум человека Нового времени. «Конец философской эпохи, – пишет С. Лангер в своей замечательной работе «Философия в новом ключе» (название которой я, пользуясь приемами постмодернистской культуры, процитировала в заглавии 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». (Лангер С. Философия в новом ключе.[Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. 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». (Gilbert P. Human Relationships. Oxford UK- Cambridge USA: Blackwell, 1991. P. 68). Если принять как данность это утверждение, неизбежно встает вопрос о возможности вербальной передачи эмоций в целом и о тех языковых средствах, которые в большей степени способны на это. Сразу оговоримся, что на наш взгляд дискурсивная передача эмоционального мира возможна и, кроме того, необходима – иначе мы не предприняли этого исследования, а просто поделились с друзьями и знакомыми музыкальным материалом, который вызывает отклик в нашей душе и наводит нас на размышления о жизненно важных вещах. В то же время мы прекрасно осознаем, что задача наша очень сложна и требует поиска разных форм лингвистического выражения – писать об искусстве языком философской рефлексии сложно, но не невозможно, а чтобы такого рода текст доносил свою идею до разных кругов аудитории, необходимо использовать разные языки, в том числе и поэтический, создавая своего рода гипертекст, в центре которого стоят те музыкальные произведения, к которым мы обратимся. Говоря о музыке, мы часто имеем в виду не условия ее создания, не исторический контекст или стилистику, не сложности формы, а чувства, которые она пробуждала и пробуждает в человеке. В ней чувства обретают форму, говоря словами С. Лангер, «...чувства имеют определенные формы, которые постепенно становятся артикули-

рованными». (Лангер С. Философия в новом ключе.[Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. С. 91) В связи с этим встает вопрос о форме артикуляции чувств, о символике, через которую они становятся понятными, и язык (мы не говорим сейчас о поэтическом языке, поскольку он действует по совершенно отличным законам, нежели язык прозы, как художественной, так и научной) – далеко не лучший медиатор их глубины и интенсивности. «Все знают, что язык, – продолжает С. Лангер, – самое жалкое средство для выражения нашей эмоциональной природы. Он довольно туманно и примитивно называет определенные постигаемые состояния, но совершенно не способен передать постоянно изменяющиеся формы, двусмысленности и глубины внутреннего опыта, взаимодействие чувств с мыслями и впечатлениями, воспоминания и эхо воспоминаний, мимолетную фантазию или ее простые рунические следы – все, что превращается в безмятный эмоциональный материал». (Лангер С. Философия в новом ключе.[Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. 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, лю-

безный читатель, делаете то же самое». (Рэнд А. Романтический манифест. Философия литературы. [Текст]/ А. Рэнд – М.: Альпина Паблишер, 2011. 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». (Лангер С. Философия в новом ключе.[Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. 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». (Лангер С. Философия в новом ключе. [Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. С. 210). В моменты высочайшего эмоционального напряжения музыка оказывается гораздо более способной для экстернизации внутреннего состояния человека. «Музыка и рыдание раскрывают уста и дают выход эмоциям сдерживающегося человека». (Адорно Т. Философия новой музыки. [Текст] – Т. Адорно. – М.: Логос XXI век, 2001.С. 216) Т. Адорно анализирует такую ситуацию применительно к додекафонической музыке, где «...слепой разум материала как объектив-

ный элемент события, оставляет без внимания волю субъекта и при этом в конечном счете одерживает над ней победу в качестве неразумия». (Адорно Т. Философия новой музыки. [Текст] – Т. Адорно. – М.: Логос XXI век, 2001. 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». (Адорно Т. Философия новой музыки. [Текст] – Т. Адорно. – М.: Логос XXI век, 2001. С. 200). Тем не менее, человеческий интеллект стремится преодолеть и эту примордиальную силу – не даром музыка становилась предметом анализа таких мыслителей как Ницше и Кьеркегор, Камю и С. Лангер. Из этого мы можем сделать заключение, что чувственное и эмоциональное восприятие ни в коей мере не страдают от привнесения в них (или дополнения их) интеллектуальным элементом, напротив, в случае ощущения недостаточной полноты восприятия музыкального произведения, обращение к его интеллектуальному постижению может только обогатить эмоциональную сферу, открыв в ней более тонкие оттенки. «Музыкальное понимание фактически не затрудняется из-за обладания активным интеллектом, ни даже той любовью к чистому разуму, которая известна как рационализм или интеллектуализм; и *vice versa* здравый смысл и научная сообразительность не нуждаются в защите от какого-то бы ни было «эмоционализма», который, как

считают, является врожденным по отношению к музыке». (Лангер С. *Философия в новом ключе*. [Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. 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». (Рэнд А. *Романтический манифест. Философия литературы*. [Текст]/ А. Рэнд – М.: Альпина Паблицер, 2011. 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 исследова-

ние несомненно представляет большой интерес для истории культуры, но находится за рамками нашего интереса к музыкальной культуре наших дней, в которой музыкально-словесные жанры представлены рядом культурных форм, распространенных в разных пространствах современной культуры. «Речь и музыка, – пишет С. Лангер, – обладают существенно разными функциями, несмотря на их часто отмечаемое объединение в песне». (Лангер С. *Философия в новом ключе.*[Текст]/ С. Лангер – М.: Республика, 2000. 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. Через во многом условный сюжет и зачастую чуждую современному слуху музыкальную стилистику слышен голос вечных проблем, которые беспокоят и волнуют человека вне зависимости от временной и пространственной обусловленности его бытия здесь-и-сейчас. Эти проблемы мы и попытаемся выделить из того музыкального материала, который выбран нами для нашего исследования. 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, хотя мы также обращаемся к музыкальному материалу, в котором слово и музыка вступают в отношении неразрывной взаимодополнительности –

имеется в виду искусство романса, *Lieder* в немецкой традиции, которое проанализировано на примере вокального цикла Ф. Шуберта «Зимний путь».

Второй раздел – «Музыкальная культура в мире «посткультуры»: плюрализм смыслов и деконструкция оппозиций» связан с существованием столь условной музыкальной формы как опера в контексте наших дней, сформированном под влиянием расширяющейся сферы массовой культуры и постмодернизма, с его культурным плюрализмом и деконструкцией 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» и «посткультуры». Для нас 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.

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 эстетическая составляющая музыкальных шедевров прошлого, их восприятие в контексте совершенно других эстетических ценностей и представлений, сформированных в эпоху массового производства и тиражирования культурных продуктов. В этой связи неизбежно возникает тема творчества в условиях постулируемой посткультурой исчерпанности культуры, а также тема саморефлексии художника, который в условиях избыточного культурного производства неизбежно задается вопросом о границах и возможностях интерпретации. Несколько «поверхностей» посвящены исследованию разнообразной проблематики современной культуры, нашедшей воплощение в различных постановках как классических, так и современных оперных спектаклей: проблема текста и контекста, реальности и трансцендентности, соотношения гендерных ролей и феминизации культуры, судьбы «высокого» искусства в эпоху доминанции массовой культуры. Мы 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 ма-

териала 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, наш труд многих лет будет не напрасным, даже если мнение читателя не совпадет с моей субъективной оценкой или будет полностью противоположным – речь идет о полисемантических текстах, обладающих неистощимым кладом смыслов.

Поскольку речь в этой книге идет не только об отдельно взятой музыкальной форме, а о более глобальных вопросах статуса классического наследия в «посткультурную» эпоху, кризиса традиционной культуры и путях его преодоления, новых возможностях возрождения классики и надеждах тех, кто эту классику интерпретирует – исполняет или исследует, мы вынесли в приложение ряд интервью с деятелями искусства (не только музыкального), которые поделились своими мыслями, идеями, надеждами и опасениями относительно судьбы классического наследия в нашем мире.

Мы также позволили себе поместить в Приложениях несколько материалов автора, написанных в результате посещения различных концертов и спектаклей, бесед с исполнителями и деятелями культуры и осмысления увиденного и услышанного с культурологической точки зрения.

Несколько слов о том, как я предлагаю читать эту книгу. Поскольку она содержит только текст, а речь идет о музыкальных и визуальных образах, то я предлагаю рассматривать ее как своего рода гипертекст. По мере возможности я давала ссылки на электронные ресурсы, которые содержат иллюстративный материал, а все музыкальные примеры легко можно найти на просторах Интернета, на различных ресурсах, в зависимости от возможностей и предпочтений читателя. Таким образом, можно не ограничиваться выбранными мною примерами и исполнителями, а найти те, которые ближе субъективному видению читателя. Мне бы хотелось не столько поделиться своими идеями и эмоциями по поводу великих произведений музыкальной классики, сколько стимулировать интерес читателя, который может самостоятельно осваивать это великое и прекрасное пространство культуры.

Завершая это вступление, позвольте мне упомянуть тех, без которых эта книга не состоялась бы и выразить благодарность и признательность всем, для кого музыка была важнейшей частью их жизни. Прежде всего, это моя мама, которая прекрасно пела, хотя и не стала профессионалом. Благодаря

ей я с раннего детства слушала прекрасную музыку, оперу, романсы, которые стали основой той любви к опере, которую я пронесла через всю жизнь. Позвольте мне поблагодарить моих коллег из Московского Института культуры, Ярославского педагогического университета, Московского педагогического государственного университета, персонально Эльну Александровну Орлову, Татьяну Семеновну Злотникову, 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. Благодарю человека, который явился вдохновляющим началом важной работы над серией книг по теории истории культуры «Академическая библиотека российской культурологии» – Андрея Яковлевича Флиера, а также Татьяну

Вацлавовну Глазкову, директора издательства «Согласие», которая взяла на себя колоссальный труд по подготовке книг серии. Благодарю также заранее всех моих читателей и жду откликов на сайте издательства согласия и журнала «Культура культуры». ([Эл. ресурс] URL <http://cult-cult.ru/>)

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, традици-

онные 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 образы и музыкальные произведения в разных историко-культурных контекстах, понять их значение в наши дни и стала основной темой этой книги. Надеюсь, что мой интерес и любовь к тому материалу, который стал основой этой книги, найдет отклик, вызовет дискуссию, станет стимулом к размышлениям о том, без чего не может существовать человек – о культуре в ее различных проявлениях.

Раздел I

Музыка как выражение человеческой экзистенции

Глава 1

Музыкальный текст в пространстве репрезентации: философская рефлексия и эмпатический сенсуализм

Встречи с реальностью в пространстве репрезентации

Встреча с реальностью происходит в современной культуре чаще всего в пространстве репрезентации. Именно многочисленные репрезентации в самых разных видах текстов культуры – литературных, визуальных, музыкальных – формируют представления о различных аспектах реальности, морали, эмоциональной сферы в сознании современного человека. Мы знакомимся с добром и злом, любовью и пре-

дательством, 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. Бурдьё) 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» (Bourdieu P. *Artistic Taste and Cultural Capital*. – In: *Culture and Society. Contemporary Debates*/ Ed. J. C. Alexander.

Cambridge University Press, 1990. P. 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. Медиапространство, в особенности виртуальное пространство Интернета, заполнено самыми разными образами, которые конструируются не случайно, а по определенным правилам и с определенной целью. Это и определяет тот образ, который сложится у читателя, слушателя или зрителя

и станет основой отношения к «репрезентированному феномену» в реальной жизни. Многие тексты, которые исторически связаны с реалистической репрезентацией, подверглись новой интерпретации в контексте модернизма, а затем постмодернизма. На этой стадии, как пишет известная канадская исследовательница постмодернистской 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». (Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. L. – NY: Routledge, 1991. P. 7).

Для того, чтобы понять, каким образом работают репрезентации, как в них проявляется специфика различных языков культуры, в чем заключается различие репрезентации в различных видах текстов, мы обратимся к анализу репрезентации и текста как важных концептов современной культуры, художественной в том числе.

Репрезентация зачастую трактуется как миметическое подобие неких реальных фактов и их изображения в том или ином культурном тексте или артефакте. При разрыве связи между реальным объектом и изображением говорится о «кризисе репрезентации». Идея невозможности единственного способа представления действительности возникла уже в модернизме, который признал, как пишет известный исследователь современной культуры Д. Харви, «невоз-

возможность репрезентации мира единым языком. Понимание должно было быть сконструировано через исследование множественных перспектив. Модернизм принял множественную перспективу и релятивизм как свою эпистемологию для открытия того, что все еще рассматривалось как истинная природа единой, хотя и сложной, подлежащей реальности» (Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA and Oxford, UK: Blackwell, 1991. P. 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 непротиво-

речивыми способами: слово становится единственно подходящим способом рассмотреть данный объект или выразить данную мысль» (Eagleton T. *Literary Theory*. Oxford, 1996. P. 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» (Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA and Oxford, UK: Blackwell, 1991. 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 конструкты.

Специфика процесса репрезентации в современной культуре отмечается Л. Хатчеон. Она ссылается на работу Л. Альтюссера «В защиту Маркса», в которой он определяет идеологию «одновременно как систему репрезентации и необходимую и неизбежную часть каждой социальной тотальности» (Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. L. – NY: Routledge, 1991. P. 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» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 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 3Д 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» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 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 Микки Маус, а никакой древний галл никогда не выглядел, как Астерикс, и все же в этих репрезентированных персонажах нельзя сомневаться... Ошибочно думать о репрезентации в визуальном искусстве как о попытке скопировать то, что видимо» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 89).

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

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

Как показывает анализ множества культурных текстов, представление о различных феноменах социокультурной реальности складывается у современного культурного потребителя на основе репрезентаций, сконструированных, во многом, под влиянием моделей, разработанных в новейших направлениях культурологического дискурса, для которых важнее сам процесс конструирования, чем реальный референт. Это отличает (пост)современные исследования от традиционных академических дисциплин. «В то время как вполне верным является то, что критика в литературных и визуальных искусствах традиционно базировалась на основах, которые были экспрессивными (ориентированными на художника), миметическими (подражающими миру) или формалистскими (искусство как объект), влияние феминистской, марксистской, постколониальной и постструктуралистской теории означало прибавление чего-то другого к этим историческим основам и привело к слиянию их проблематики, но с новым фокусом: на исследовании социального и идеологического производства значения. С этой точки зрения, то, что мы называем культурой, рассматривается как эффект репрезентаций, а не как их источник. В то же время, западная капиталистическая культура показала удивительную способность нормализовать (или «доксифицировать») знаки и образы, какими бы разнообразными (или противоречивыми) они ни были» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997.

Р. 7).

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 (Барт Р. От произведения к тексту. // Барт Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1989. С. 9).

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 постмодернистской мысли всю культуру принято рассматри-

вать как Текст.

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. 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» (Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA and Oxford, UK: Blackwell, 1991. P. 49).

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

Культурные тексты, дискурсы и нарративы

Анализ «художественных» текстов был бы неполным без рассмотрения наиболее важных теоретических подходов к

тому или иному аспекту реальности. Говоря другими словами, мы изучаем академический дискурс, сосредоточенный на определенном дискурсивном универсуме. В данном понимании дискурса мы следуем за представителями школы «культурных исследований», которые понимают его как социально продуцированный способ говорить или думать об определенной теме. 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 социума и дискурсивными практиками позволяют выявить, каким образом некоторые типы текстов через различные конфигурации на нарративном уровне способны подражать, отражать, отказываться или даже спорить с социально-нормативными моделями и способами передачи культурных ценностей. Анализ академических, литературных, экранных дискурсивных практик показывает, что социальные стратегии и установки передаются самыми разными способами и через разные каналы, в частности, через репрезентации¹.

¹ Подробнее о связи дискурса, текста и произведения см.: *Шапинская Е. Н.* Дискурс любви. М.: Прометей, 1988.

Несомненно, нельзя провести прямую параллель между анализом того или иного феномена в теоретической литературе и изображением его в художественном тексте. 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 литерату-

ре обращается к этим идеям американского автора. «Философия, юриспруденция, политическая теория работают при помощи метафоры, так же, как и поэзия, и являются такими же фикциональными... Литературные произведения менее обманчивы, чем другие формы дискурса, поскольку они имплицитно признают свой собственный риторический статус – тот факт, что то, что они говорят отличается от того, что они делают, что все их притязания на знание работают через фигуративные структуры, которые делают их спорными и неопределенными. Они, можно сказать, ироничны по своей природе. Другие формы письма также фигуративны и спорны, но выдают себя за непреложную истину» (Eagleton T. *Literary Theory*. Oxford, 1996. P. 156). В процессе репрезентации также происходит переоценка культурных форм с точки зрения отхода от унифицированных нарративных репрезентаций субъективности. 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, утверждая, что 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. Автор отмечает, что в своих ранних формах литература была также скорее зрелищна, чем нарративна и считает зрелищность начальной формой литературного развития. Кинематограф, с точки зрения Н. Хренова, лучше всего соответствует именно этим ранним литературным формам, что делает их сопоставление вполне возможным. «Поскольку зрелищность в какой-то степени представляет инобытие литературности, а точнее, литературности в начальных формах ее развития, кинематограф можно рассматривать в ряду литературных явлений. С этой точки зрения понятие зрелищ-

ности как бы не противостоит понятию литературности»².

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

² Подробнее об этом см.: Хренов Н. А. Кино. М.: Аграф, 2006.

нец, и является продуктом воображения, он может обладать единством действия, которого никогда не существует в потоке реальной истории» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 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» (Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. L. – NY: Routledge, 1991. P. 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 тек-

стов, 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» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 125).

Нарратив сам по себе отделяет «Я» от «Другого». В ходе нарратива мы сталкиваемся с жизненными историями Других, и то, насколько эти Другие поляризуются по отношению к «Мы» или «Я»-персонажу, во многом зависит от нашего представления о модели «другости», преобладающей как обществе, так и в теоретической рефлексии. Эта «Мы» или «Я»-позиция может быть выражена в литературном тексте различными приемами, в частности в структурирова-

нии повествования от первого лица, что является наиболее простой конструкцией, разграничивающей позицию субъекта-Авто-ра и объекта-Другого. Но и в том случае, если события подаются «объективно», как бы со стороны нейтрального наблюдателя, отношение к ним обусловлено не только личностной позицией автора, но и превалирующими в обществе ценностями. «...автор не работает в вакууме. Очевидно, в реалистических, в отличие от фантастических, историях работают сдерживающие начала, которые отражают реальную жизнь. Тем не менее, о романе нельзя думать как о чем-то, снабжающем нас правдивым отражением опыта или его искусным синопсисом. Скорее, он заставляет нас взглянуть на некоторые аспекты опыта через образ, который помогает нам развить его верное понимание» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 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 жан-

рами. 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» (Graham G. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. L. – NY.: Routledge, 1997. P. 128).

Различные художественные тексты, в которых представлены образы, почерпнутые из реальности, заключают в себе именно такие архетипичные модели, которые имеют весьма сложную связь с этой реальностью. С одной стороны, это конструкторы, 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 репрезен-

тациями и их соотношением с социокультурной реальностью. Но культурная форма в ее реификации всегда связана с субъектом – автором или интерпретатором. В области репрезентации происходит переплетение разных контекстуально обусловленных отношений – того, которое формируется у человека в его повседневности, и того, которое основано на репрезентациях, являющихся частью социокультурного пространства и в то же время субъективно обусловленных. Политика репрезентации, кроме того, может быть нацелена как на поддержание обыденных представлений, так и на их изменение, «рассеивание мифа», что зависит от того, что является в данный момент доминантой в идеологии. Эта «расплывчатость» самоидентификации связана во многом с «размыванием» границ привычных понятий, с переосмыслением устойчивых представлений и изменением аксиологических ориентаций, которые являлись основой и представлений о себе. Само понятие субъекта изменяется в зависимости от культурно-исторического контекста. В постмодернистских культурных текстах размытость понятий и представлений связана с подвижностью субъектной позиции автора, которая зачастую подрывает все традиционные бинаризмы, включая столь базовое разделение Добра и Зла. Оценить этот процесс весьма непросто, поскольку кризис формирования личностной идентичности может восприниматься не только как кризис человека в целом, но и как пересмотр тех позиций, на которых эта идентичность основыва-

лась. Этот процесс очень ярко проявляется в постановочных стратегиях, когда классический текст применяется к субъектной позиции автора вплоть до полного растворения в ней, примеры чего мы приводим в других главах.

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

ясь 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 репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым» (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1988. № 2).

Массовые копии произведений искусства становятся ос-

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

Мы обратимся в данной работе к репрезентациям, носящим весьма условный характер и не связанным, как правило, с реальными референтами – к образам музыкального театра, которые, как правило, являются созданиями фантазийными, романтическими, зловещими или сказочно-прекрас-

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

ские этюды. М.: Интел, 2013. С. 207).

Глава 2

«Моцартиана»: осмысление экзистенциальных проблем в операх Моцарта

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

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

Идея о том, что власть является частью духовных структур общественного целого и, соответственно, детерминирована исторически и связана с различными телесными практиками той или иной эпохи, принадлежит М. Фуко. Власть нельзя рассматривать вне контекста ее практик, поскольку универсальные характеристики власти трудно поддаются определению. «Теория власти как основа глобального политического анализа еще не создана и все реальные проявления власти продолжают и по сей день оставаться чем-то загадочным, непознанным, даже демоническим» (Подорога В. А. Власть и познание (археологический поиск М. Фуко) // Власть. М.: «Наука», 1989. С. 206).

Жесткий бинаризм Господства/подчинения начинает рассеиваться, смягчаться в переходные эпохи, когда смена социального порядка ведет к реверсии оппозиции, и бывшие субалтерны становятся в положение «хозяев жизни». В переходные периоды, когда смена власть придержащих групп еще не легитимизирована, происходит «размывание» оппозиции, основанное на предчувствии изменения в социальном статусе как у господствующего на данный момент субъекта, так и у подчиненного объекта. Культурные тексты, описывающие такие периоды, особенно интересны с точки зрения их структур темпоральности – в период создания текста как автор, так и его персонажи еще не знают, что грядущие исторические события в корне изменят ситуацию и конфликт произведения. В то же время читатели или зрители,

живущие в эпоху осуществленного социального изменения, смотрят на то, что происходит с осознанием грядущей судьбы героев, неведомой последним, часто уверенным в 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 различным контекстам.

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

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

Сюжет оперы заимствован из комедии П. Бомарше (1732-1799) «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1781), которая представляет собой вторую часть драматической трилогии (первая часть – «Севильский цирюльник», 1773, – послужила основой одноименной оперы Д. Россини). «Как известно, Бомарше написал драматическую трилогию: “Севильский цирюльник” (1775), “Женитьба Фигаро” (1784) и “Виновная мать” (1792). Россини выбрал для своей оперы первую часть трилогии, Моцарт – вторую, третья же оказалась невостребованной, хотя на сцене шла с триумфом.

Возможно, музыкальный неуспех “Виновной матери” был связан с тем, что Фигаро с годами утратил былой блеск и остроумие, а граф Альмавива остепенился и превратился в примерного семьянина. (Езерская Б. «Свадьбе Фигаро» Моцарта – 230 лет // Чайка (Seagull magazine). № 23 (58). [Электронный ресурс] URL: <http://www.chayka.org/artide.php?id=991>)

Комедия появилась в годы, непосредственно предшествовавшие французской революции (впервые поставлена в Париже в 1784 г.), и благодаря своим протестным интонациям вызвала огромный общественный резонанс (Друскин М. Опера Моцарта «Свадьба Фигаро» [Электронный ресурс] URL: <http://www.belcanto.ru/figaro.html>). 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 отзывается о возможностях «карьерного роста»:

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

Фигаро. С умом, и вдруг – продвигаться? 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 прислушиваться к тому, что слышно всем; главное – прикидываться, что ты можешь превзойти самого себя; частот делать великую тайну из того, что никакой тайны не составляет... и казаться глубокомысленным, когда в голове у тебя. ветер гуляет» (Бомарше П. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1966. С. 265). В либретто эти высказывания отсутствуют, что обусловлено и музыкальной формой, и политическими соображениями. «Да Понте был профессионалом. Он проникся замыслом Моцарта и, подавив собственные амбиции, неукоснительно следовал его требованиям. Но в одном он был тверд. Прекрасно зная придворную конъюнктуру, он вырезал из текста всю политическую сатиру, изменил острый финал пьесы, закончив раскаянием графа и примирением супругов, таким образом привнес в сюжет столь необходимый для «прохождения» оперы элемент морализаторства. После столь вольного обращения с оригиналом да Понте счел нужным заявить, что делал не столько перевод, сколько адаптацию пьесы Бомарше. Моцарт получил либретто в августе, а к концу года опера была практически готова. Несмотря на все ухищрения да Понте, в ней все еще осталось достаточно крамолы» (Езерская Б. «Свадьбе Фигаро» Моцарта – 230 лет // Чайка (Seagull magazine). № 23 (58). [Электронный ресурс] URL: <http://>

К сочинению музыки Моцарт приступил в декабре 1785 года, закончил его через пять месяцев. Премьера была назначена на 4 января 1786 года, но в это время в Вене проходил фестиваль Глюка, и Моцарт вынужден был отпустить своих музыкантов. Кроме того, он должен был принять участие в торжествах по случаю визита высочайших гостей: сестры императора Марии Кристины и ее супруга Альберта. Моцарт был рад отсрочке. Ему не хватало времени, и теперь он мог перевести дыхание и отшлифовать свое детище до блеска. Еще одна генеральная репетиция прошла 29 апреля в присутствии императора. Премьера состоялась 1 мая 1786 года. По свидетельству современников, успех был такой, что многие номера пришлось повторять по два раза, отчего опера шла вдвое дольше. А ведь она и так идет четыре часа! Император Йозеф отдал распоряжение: повторять на бис только отдельные арии, а не целые номера. «Только гений Моцарта мог превратить громоздкий и запутанный сюжет Бомарше в легкое, оживленное, плотно подогнанное, непрерывное действие, где преобладают ансамбли, а музыкальные характеристики точно ложатся на индивидуальность персонажей. По сути, он создал на основе итальянской комедии-буффы новый жанр – комическую оперу» (Езерская Б. «Свадьбе Фигаро» Моцарта – 230 лет // Чайка (Seagull magazine). № 23 (58). [Электронный ресурс] URL: <http://www.chayka.org/artide.php?id=991>). 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» (Einstein A. Mozart. His Character. His Work. NY: Oxford University Press, 1966. P. 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» (Einstein A. Mozart.

His Character. His Work. NY: Oxford University Press, 1966. P. 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 (Друскин М. Опера Моцарта «Свадьба Фигаро» [Электронный ресурс] URL: <http://www.belcanto.ru/figaro.html>). Но более широкий взгляд на оперу как на культурный текст убеждает нас в том, что это превосходство – вопрос политики репрезентации, и в различные культурно-исторические периоды с различными культурными доминантами отношения героев пьесы могут меняться с точки зрения отношений власти вплоть до реверсии. В эпоху создания оперы она имела как социальное значение, связанное с ее литературным первоисточником, так и художественное, поскольку в ней были показаны новые возможности старой формы. «Историческое значение *Свадьбы Фигаро* заключается в том, что благодаря мастерству да Понте и величю 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» (Einstein A. Mozart. His Character. His Work. NY: Oxford University Press, 1966. P. 432). Фиксированные маски уступа-

ют 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 ха-

ракти 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 схоже со структурой семьи, что делает его более устойчивым и прочным, чем другие виды господства. Третьим типом, выделяемым Вебером, является «харизматическое господство», которое представляет собой полную противоположность «традиционному». Он основан на аффективном типе социального действия. Вебер подчеркивает авторитарный характер харизматического господства, так как авторитет харизматика базируется на его силе – только не на грубой физической (во всяком случае, не 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 по-

становщиков, в то время как Фигаро, которому отказано и в первом, и втором типе господства, может стать доминантной фигурой, только имея качества харизматика. «Вельможе Альмавиве противопоставлен простолюдин Фигаро, «наиболее смысленный человек нации». Однако здесь – не простое противопоставление, как в «Севильском цирюльнике», где плебей своим умом и жизнедеятельностью лишь выгодно отличался от аристократа. Здесь плебей и аристократ – враги. Между ними ожесточенная война» (Артамонов С. Д. Комедийный театр Бомарше. [Текст] // Бомарше П. Избранные произведения. Т. 1. Театр. М.: Художественная литература, 1966. С. 19). Время действия оперы – время назревающих перемен, причем дух свободы уже носился в воздухе, что и придает вызову, который бросает слуга своему господину окраску ощущения ветра перемен. В то же время положение графа Альмавивы также неоднозначно – он уверен в своем праве феодала, представляя Фигуру Власти для своих подчиненных, но в то же время постоянно идет на уступки, как бы ощущая неустойчивость своего положения. «Речитатив и ария графа (*Vedro, mentr'io sospiro*, № 17) – взрыв страсти при мысли о том, что слуга будет наслаждаться счастьем, в котором отказано ему, аристократу» (Артамонов С. Д. Комедийный театр Бомарше. [Текст] // Бомарше П. Избранные произведения. Т. 1. Театр. М.: Художественная литература, 1966. С. 19). Многие исследователи склонны видеть в Фигаро олицетворение будущей демократизации общества, «че-

ловека нового времени». «Главный герой Фигаро (баритон) показан в опере очень разнообразно. Арии Фигаро и ансамбли, в которых он участвует, раскрывают различные стороны его характера: находчивость, лукавство, остроумие... Остроумие и смелость Фигаро запечатлены в каватине «Если захочет барин попрыгать», ирония которой подчеркнута танцевальным ритмом. Первый и третий раздел каватины выдержаны в жанре галантного менуэта – это мысленное учтиво-предупредительное обращение Фигаро к своему барину. А вот средняя часть каватины рисует подлинный, без маски, портрет самого Фигаро – смелого, напористого, энергичного. Ещё более выпукло музыкальный портрет героя очерчен в его арии, завершающей первое действие. Чеканная маршевая музыка с характерными возгласами труб и ударами литавр образно передаёт картину походной солдатской жизни. Ария написана в форме рондо. Основная маршевая тема повторяется трижды с одними и теми же словами («Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый»), а в заключение звучит у всего оркестра forte. В эпизодах появляется то лёгкая, изящная музыка, то фанфарная». (В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро» [Электронный ресурс] URL: <http://arsl.ru/?page=40>) 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 осо-

бо 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 XVIII века, затерянного в тесных улочках старой Вены, появляется эмпатическое ощущение содержащегося в этой музыке вызова, который требовал и определенной смелости, и доли риска. Нежелание слуги подчиниться веками сформированной традиции (в данном случае «права первой ночи», которым граф хочет воспользоваться в отношении невесты своего камердинера) не агрессивно, но скорее рационально оправдано. Он составляет план, который собирается исполнять «тихо» («piano-

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» (Гобби Т. Мир итальянской оперы. М.: Радуга, 1989. С. 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» (Гобби Т. Мир итальянской оперы.

М.: Радуга, 1989. С. 51). Граф Альмавива, как он представлен в «Свадьбе Фигаро», осознавая свое право распоряжаться судьбой подвластной ему Сюзанны (а именно, использовать в отношении нее «право первой ночи»), тем не менее не использует силу принуждения – скорее, он обходителен с девушкой и хочет, чтобы она разделила его удовольствие, что вполне соответствует гедонистическому характе-

ру 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» (Luhman N. *Love as Passion. The Codification of Intimacy*. Cambridge: Polity Press, 1986. P. 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 векам в целом. Вклад режиссера Жан-Пьера Поннеля (1932–1988) «... в создание кинооперы весьма значителен, и в его творчестве исключительно наглядно воплотился тот хрупкий мост, который опере прихо-

дится преодолевать по пути со сцены на экран» (Орешенкова С. Жан-Пьер Поннель: мастер неживых картинок [Электронный ресурс] URL: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/266-327_oreshenkova.pdf).

Постановки Поннеля показывают, как «складываются реальные судьбы реальных людей, что основано на музыке, а не на своевольной концепции режиссера» (Le Nozze di Figaro [Электронный ресурс] URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-opera/nozze-di-figaro-mozart-count-almaviva/2007-01-vienna-nozze-di-figaro/>).

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» (Мозарт. «Свадьба Фигаро» [Электронный ресурс] URL: <http://www.memocast.com/media.aspx?id=119156426>).

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 Прейя 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 Прейя – кристальная искренность и невозможное личное обаяние» (Орешенкова С. Жан-Пьер Поннель: мастер неживых картинок [Электронный ресурс] URL: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/266-327_oreschenkova.pdf).

Несомненно, большая роль в общем восприятии «Свадьбы Фигаро» Поннеля принадлежит музыкальной составляющей, которая является основой оперного жанра, несмотря на важность сценографии и режиссуры (о чем нередко забывают adeпты современной «режоперы»). «Венский филармонический оркестр на пике своей формы, во главе с опытным знатоком Моцарта Карлом Бёмом, дирижирующим этой стильной и стремительной постановкой. Это, без сомнения,

лучшая постановка «Фигаро», доступная на видео. Состав исполнителей идеален, даже в сравнении с теми, кто успешно исполняет эту оперу и сегодня» (Моцарт. «Свадьба Фигаро» [Электронный ресурс] URL: <http://www.memocast.com/media.aspx?id=119156426>).

Если граф Альмавива представляет собой фигуру Власти благодаря, прежде всего, своему положению, то Фигаро, который по социальным критериям, занимает позицию подчиненного, также может быть представлен как доминирующая фигура по двум причинам. Во-первых, благодаря своему уму и ловкости, которые ранее помогли графу соединиться с любимой Розиной. Эти качества слуги являются вполне традиционными в комедии, где жизнеспособность и смекалка «подчиненного» становятся решающими в проблемах его господина. Но сила Фигаро – не только в его личных качествах. Он – человек переходной эпохи – уже провозвестник грядущего века, где положение в обществе определяется далеко не только и не столько правом рождения, сколько деловыми качествами, ведущими к социальному и личностному успеху. Из комедии Бомарше мы узнаем о жизненном пути Фигаро, который был исполнен приключений, смены деятельности и некоторого авантюризма. «Жизнь Фигаро – постоянная, незатихающая, напряженная и ожесточенная борьба простолюдина за свое существование. Ни минуты покоя, ни дня отдыха – всегда и везде дамоклов меч нужды, угроза остаться на улице без крова. Он перепробовал все профес-

сии – 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» (Артамонов С. Д. Комедийный театр Бомарше // Бомарше П. Избранные произведения. Т. 1. Театр. М.: Художественная литература, 1966. С. 19). В пьесе Фигаро сам рассказывает о перипетиях своей судьбы в известном монологе 5 акта:

«Какая, однако, у меня необыкновенная судьба. Неизвестно чей сын, украденный разбойниками, воспитанный в их понятиях, я вдруг почувствовал к ним отвращение и решил идти честным путем, и всюду меня оттесняли» (Бомарше П. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1966. С. 313).

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.