

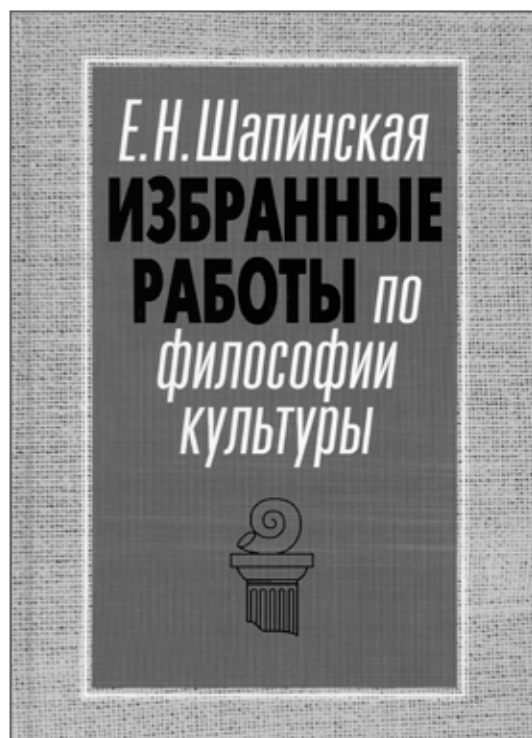
Andrey DENISOV  
Review of Ekaterina  
Shapinskaya's monograph  
*Music as a Problem Field  
of Human Being*

Андрей ДЕНИСОВ  
**Рецензия на монографию  
Е. Н. Шапинской «Музыка  
как проблемное поле  
человеческого бытия»**

*Шапинская Е.* Музыка как проблемное поле человеческого бытия // *Шапинская Е.* Избранные работы по философии культуры. — М.: Согласие; Артем, 2014. — С. 11–239.

Работа Екатерины Николаевны Шапинской «Музыка как проблемное поле человеческого бытия» охватывает комплекс актуальных, хотя и крайне сложных тем. Показательно, что они обращены к разным измерениям культуры — как в синхронном, так и диахронном ракурсах ее существования. Открывшему эту довольно объемную работу читателю предстоит перенестись в XVII и XIX века, столкнуться с причудливой мозаикой современной действительности, встретиться с культурными героями, знакомыми по бесчисленным трактовкам в художественных произведениях (среди них — Дон Жуан, Кармен, Евгений Онегин...). Впечатляет и многообразие теоретических вопросов, поднятых в монографии. В целом, они могут быть сгруппированы в следующих аспектах:

- 1) Проблемы философии музыки в целом.
- 2) Конкретная репрезентация современных социокультурных стратегий в искусстве (в первую очередь — музыкальном), в их числе — проблемы власти, гендерные проблемы.
- 3) Опера как жанр, его общая специфика, а также сценическая интерпретация оперы как репрезентант бытия культуры.



На первый взгляд, выбор именно этих аспектов может вызвать удивление. Между тем, как будет видно ниже, они органично вытекают и из постановки темы исследования, и из реальности культуры, с которой сталкивается современный человек. О первой автор в самом начале работы пишет: «исследование интерпретации философской концептосферы языком музыки». Безграничность средств этого языка, как и самой философской концептосферы, неизбежно рождает эффект стереофонии смыслов, в которой отдельные проблемные траектории образуют несущий каркас здания монографии — именно они и становятся предметом внимания автора.

В результате исследование Е. Н. Шапинской обретает несколько измерений, главы работы охвачены множеством пересекающих-

ся линий и сюжетов. Фактически все они оказываются актуальными для специалистов разных областей знания; монография является междисциплинарной не только в отношении методологии, но и предполагаемой аудитории, которой она адресована. Работа провоцирует на размышления, вызывает к дискуссии — в этом ее особая ценность. О некоторых соображениях, появившихся при ее чтении, и пойдет речь далее.

Один из вопросов, которому в монографии посвящено довольно значительное место — положение оперного жанра в современной культуре. Сам по себе этот вопрос разбивается на ряд взаимосвязанных проблем; причины интереса композиторов к опере, степень ее востребованности у аудитории и, соответственно, в театральной индустрии, наконец, ее функции в самом культурном пространстве.

В первую очередь, уместно напомнить, что во второй половине XX века опера постепенно утратила то положение, которое она занимала в культуре предшествующих эпох. Можно утверждать, что она в некоторой степени превратилась в элитарный жанр. Отчасти это связано с тем, что ее функции в современную нам эпоху стали выполняться другими формами зрелищной культуры: телевидением, массовым шоу, а в последнее десятилетие — различными формами виртуализации реальности.

Современный композитор, отважившийся написать оперу, во многом совершает творческий подвиг. Оперные театры далеко не всегда готовы пойти на риск весьма значительных затрат и представить публике нечто абсолютно новое и незнакомое. Нет никакой гарантии, что коммерческая часть проекта будет возмещена, и публика с восторгом будет посещать спектакль, собирая каждый раз полные залы. В отличие от превратившихся в массовом сознании в сборники шлягеров «Риголетто» и «Травиаты» Дж. Верди, «Фауста» Ш. Гуно и «Кармен» Ж. Бизе (что отнюдь не мешает им оставаться подлинными шедеврами), *новые* оперы часто могут вызвать лишь временный интерес. По этой причине в России их появление — все-таки большая редкость, и исполнения «Видений Иоанна Грозного», «Антигоны» С. Слонимского, или «Очарованного странника», «Боярыни Морозовой», «Левши» Р. Щедрина остаются исключениями из правил.

Вместе с тем, оказывается очевидным, что опера именно в традиционной, сценической версии своего существования (ее бытие в виртуальной среде Интернета — отдельная проблема) продолжает выполнять функцию формирования ирреального пространства, где в результате сложного взаимодействия разных искусств рождается особое смысловое целое. Причем рождается в акте непосредственного действия, эффект которого не в состоянии передать никакая, даже самая совершенная видеозапись. Не случайно исследователи неоднократно подчеркивали близость оперы ритуальным формам театра, а также связывали ее рождение с концепциями неоплатоников [см., напр.: 2; 3]. Е. Н. Шапинская в седьмой главе работы (имеющей, кстати, более

чем выразительное название: «Опера как пространство эскапизма») пишет о новой волне успеха, которую переживает опера. С чем же он связан? Причины оказываются весьма разнообразными. Это и явная усталость от современного массового искусства, и ретроспективный взгляд в Прошлое культуры, которое внезапно оказывается созвучным современной действительности.

Как представляется, одна из важнейших причин заключается еще и в том, что художественный язык оперы в состоянии передать смыслы, неподвластные другим жанрам, включая современный кинематограф с изощренными 3-D эффектами и компьютерной графикой. В первую очередь, организующие закономерности оперы как жанра определяются ее музыкальным планом, именно он является главным «режиссером» всех происходящих событий. Сложноорганизованная, имеющая иерархическую структуру драматургия оперы — одно из величайших достижений европейской культуры Нового времени. В то же время опера как синтетический тип искусства аккумулирует в себе возможности слова, визуального ряда, пластики, вступающих в сложные взаимоотношения с музыкальным рядом, подчиняющим себе немзыкальные компоненты, хотя и преодолевающим их постоянное сопротивление. По этой причине конкретное исполнительское воплощение оперы неизбежно будет вариативным, ее уникальное свойство в том и заключается, что она живет в неизменности и постоянной изменчивости, с сохранением семантических основ и их переосмыслением в процессе сценической реализации.

Возможно, этим объясняется и то обстоятельство, что один из наиболее важных сюжетов монографии Е. Н. Шапинской связан с проблемами *интерпретации* оперного жанра. Действительно, именно она оказывается особенно чутким индикатором общественной жизни, социокультурной ситуации, действующих приоритетов и эстетических установок. Отметим, что фактически эти проблемы связаны с герменевтикой художественного текста, его прочтения сквозь призму системы контекстов, неизбежной для самого бытия оперного жанра. Детальные разборы различных интерпретаций, реконструкция этих контекстов занимает ощутимую часть работы. Они изложены в живой, остроумной форме, читаются с большим интересом, покоряя эмоциональным тоном, а подчас и парадоксальностью суждений.

Характерно, что сценические интерпретации даже наиболее известных произведений оперного репертуара отличаются крайней пестротой и плюрализмом. Е. Н. Шапинская подробно рассматривает многие из них, показывая кричаще пестрое разнообразие режиссерских позиций. Подчас возникает впечатление, что первоисточник оказывается для интерпретаторов лишь поводом для их собственного самовыражения, бесконечно далекого от оригинала.

В целом, если попытаться обобщить существующие формы интерпретации оперы, то они образуют две ясно различимые группы. Первая — *аутентичные*

постановки, ставящие своей целью максимально точное соответствие решения историческому контексту первоисточника. Очевидно, что в известной степени эта цель представляет собой утопию. Вместе с тем, существующие опыты подобных постановок (например, «Ипполит и Арисия» Ж. Рамо, поставленная в Национальной парижской опере в 2013 году) образуют довольно устойчивую линию развития оперной режиссуры последних лет. Можно предположить, что она отображает усилившуюся ретроспективную тенденцию современной культуры, как будто утомленной от бесконечных поисков и блужданий в лабиринтах деформированных и искаженных смыслов.

Именно они довольно часто предстают во второй группе постановок, которую можно, по словам Е. Н. Шапинской, условно обозначить как *экспериментальную*. В ней нередкой оказывается ситуация модернизации, когда сюжет (и соответственно постановочное решение) переносятся в современную действительность (или же в иную, более близкую к современности по сравнению с оригиналом историческую эпоху). И в этом случае на сцене Тристан и Изольда ходят с мобильными телефонами, Кармен и Хозе оказываются представителями мафиозных группировок, и т. д.

Отметим, что в большинстве случаев подобные интерпретации имеют довольно спорный характер<sup>1</sup>, вызывая вполне законное недоумение. Идея, лежащая в их основе, в сущности своей довольно проста — переживания героев и сюжетные ситуации актуальны для разных времен, представая лишь в разном внешнем облике. В действительности однозначность подобной идеи уже сама по себе вызывает вопросы. И в первую очередь необходимо напомнить, что модернизация постановочного решения будет в подавляющем большинстве случаев вступать в смысловой конфликт с музыкальным планом оперы, который вряд ли можно обосновать.

Подвижность и изменчивость в восприятии художественного произведения оказывается не только зависимой от конкретного историко-культурного контекста. Он может подчас приводить к кардинальным искажениям в понимании текста, вплоть до прочтения в нем смысла, который изначально автором вовсе не предполагался. Примеры более чем многочисленны. Опера «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в советскую эпоху трактовалась как политическая сатира, в которой Николай II был выставлен в более чем неприглядном свете, как и весь «царский режим». Между тем, в последние десятилетия исследования убедительно доказали, что для самого композитора в этой опере была актуальна связь с карнавалом-смеховыми формами культуры, в том числе фольклорной [1]. Элементы же сатиры для него имели явно второстепенный характер (если вообще играли какую-то роль). Аналогичным образом

пытались прочитать политические подтексты в «Свадьбе Фигаро» В. Моцарта. В то же время самого композитора политические вопросы фактически вовсе не интересовали. Таким образом, особенно важным оказывается вопрос не только адекватной интерпретации любого текста, но и расшифровки ее особенностей, обусловленных *внешними* обстоятельствами, диктующими появление новых смысловых акцентов и ракурсов.

В связи с этим уместно обратиться к еще одному важному вопросу, затронутому на страницах монографии — проблеме *мифологизации культуры*. Этот процесс действовал в разные эпохи, но в XX–XXI веках его проявления стали особенно яркими, а подчас властными и агрессивными. В советскую эпоху это была мифологизация личностей политиков, истории и эпохи в целом, внедрявшаяся в массовое сознание всеми компонентами культуры — от средств массовой информации до искусства (во всех его измерениях: популярные песни в кинофильмах, оперы, оратории). В современную нам эпоху — это мифологизация личностей поп-«звезд», нередко обретающая характер массового гипноза. Так, например, создается образ «вечно молодой и прекрасной», обладающей «совершенным голосом и внешностью» певицы (или певца), в действительности не обладающей ничем из вышеперечисленного.

Можно сказать, что в известной степени вся наша современная эпоха пронизана виртуализацией реальности, когда человек начинает верить в подлинность призрачного, несуществующего в действительности явления, когда фантом, псевдообъект захватывает сознание, подменяя подлинную реальность. Тогда Интернет-коммуникация, виртуальное пространство кинематографа и телевидения начинают диктовать свои законы, имеющие уже отнюдь не иллюзорное, а подчас угрожающее деструктивное воздействие.

Конечно, подобные законы отнюдь не были открыты XX веком. Достаточно вспомнить о мифологизации личностей поэтов, писателей, композиторов, происходившей в самые разные исторические периоды. Один из выразительных примеров — миф об отравлении В. Моцарта А. Сальери, усиленный благодаря маленькой трагедии А. Пушкина, а затем пьесой П. Шеффера и знаменитому фильму М. Формана. Вряд ли надо специально напоминать о том, что в этих произведениях почти все события, как и трактовка самих персонажей, представляют откровенный вымысел.

Конечно, Автор, следуя в первую очередь художественным законам, не обязан соблюдать точное соответствие истории в своем произведении. Но он обязан отдавать себе отчет о возможных *последствиях*, а именно, трансформации восприятия реальной истории в массовом сознании, которая может произойти благодаря его произведению. В этом заключается один из парадоксов

<sup>1</sup> Среди редких удачных примеров модернизации — постановка «Платей» Ж. Ф. Рамо в Национальной опере Рейна в Страсбурге (2010), решенная в подчеркнуто пародийно-гротескной манере.

как музыкального, так и театрального искусства; с одной стороны, как уже было сказано выше, они неотделимы от конкретной формы воплощения, интерпретации, *живут* в их вещественно-смысловой форме. С другой, она сама по себе оказывается источником новых смыслов, нередко порождаемых внехудожественной реальностью и вступающих в конфликт с исходными смыслами, предполагавшимися автором первоисточника.

Как видно, вопросы, обсуждаемые в монографии Е. Н. Шапинской, имеют принципиально открытый характер, их решение подчас зависит от той системы координат, в которой находится читатель. В зависимости от зрительного ракурса смысловые перспективы работы неизбежно будут меняться, одновременно показывая и новые горизонты — подобно тому, как неисчерпаемым оказывается и то искусство, о котором в ней идет речь.

#### Литература

1. Горячих В. «Золотой петушок» Римского-Корсакова — «Небылица в лицах» (К проблеме жанра и стиля) // Пушкин в русской опере. СПб.: Композитор, 1998. С. 247–398.
2. Кириллина Л. Орфизм и опера // Музыкальная Академия. 1992. № 4. С. 83–94.
3. Donington R. The Rise of Opera. London & Boston, Faber a Faber, 1981. 399 p.

Tatiana ISUPOVA

## A dialogue with musical quotations: On timeliness of Andrey Denisov's 'Reference book'

Татьяна ИСУПОВА

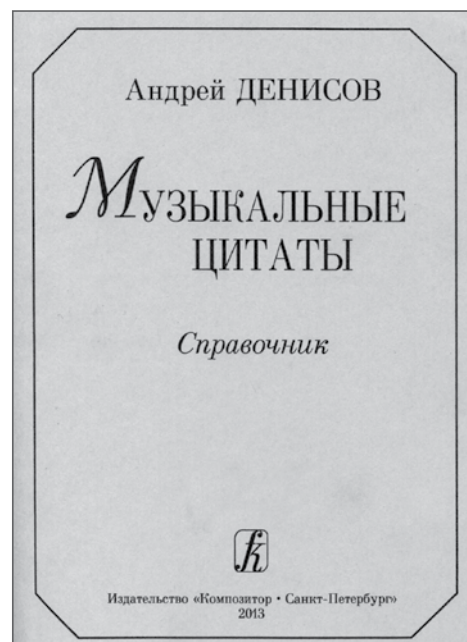
## Диалог с музыкальной цитатой: о своевременности «Справочника» А. Денисова

Денисов А. Музыкальные цитаты. Справочник. — СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2013. — 222 с.

Уже более двух лет отечественное музыкознание располагает справочником «Музыкальные цитаты», подготовленным к изданию А. В. Денисовым. Насколько же своевременной и необходимой оказалась эта работа для музыкальной науки в целом и для пытливого читателя в частности?

Информационная насыщенность современной эпохи формирует особый механизм коммуникации, благодаря которому изолированность культуры различных стран и народов перестает быть данностью. Поэтому во всех сферах активности человека диалог как форма

коммуникации приобретает неоспоримую актуальность. Если же обратить свой взор в прошлое и попытаться охватить всю панораму истории, то следует признать, что феномен диалога был и остается одним из важнейших в самых различных сферах жизнедеятельности человека — в искусстве, образовании, политике, повседневной жизни. А собственно цитата и цитирование как художественный прием, выполняя диалогическую функцию, тем самым раскрывают коммуникативные отношения между эпохами, странами, культурами, различными видами искусств<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Одним из возможных проявлений «взаимодействия искусств» представляется введение музыкального и живописного претекстов в поэтический текст Р. Браунинга, где основными приемами являются «аллюзии и цитаты, выполняющие функции знаков отдельных произведений, творчества определенного автора или национальной художественной культуры в целом» [3, с. 6].