

Е. Н. Шапинская

**Фигуры власти в русском искусстве: игры с историей на российской оперной сцене**

Работа выполнена при поддержке РГНФ. Грант № 12–03–00095

Проблемы власти и властных отношений во многом связаны с их репрезентацией в различных видах художественной культуры и массмедиа. Эти репрезентации определяются отношением к истории, которое в эпоху постмодернизма характеризуется фрагментарностью и утратой чувства исторического времени, что, в свою очередь, ведет к многочисленным экспериментам с историческими образами власти в искусстве, в данном случае, в опере. Выделено три возможных типа времени, связанных с историческим временем сюжета, временем автора (композитора) и временем зрителя/слушателя. Соответственно проанализированы три вида трактовки сюжета русской истории на современной российской оперной сцене: модернизация, универсализация, воссоздание аутентичности. Приведены примеры из театральной практики наших дней, показывающие неоднозначность постмодернистского подхода к образам власти в русской истории и тенденцию к аутентичности, проявляющуюся в наши дни.

**Ключевые слова:** власть, культура, история, искусство, опера, модернизация, аутентичность, постмодернизм, фрагментарность, медиатизация, репрезентация, глобализация.

Е. N. Shapinskaya

**Power Figures in the Russian Art: Games with History on the Russian Opera Scene**

The problems of power and power relations are closely connected with their representations in different artistic fields and mass media. These representations are connected with the attitude towards history which in postmodern era has become fragmented, the feeling of historic time has been lost, which leads to various experiments with historic figures in art, in our case, in opera. Three types of temporality have been singled out – the time of the historic plot, the time of the author (composer) and the time of the spectator. Accordingly, three strategies of staging operas based on Russian history have been examined – modernization, universalization, reconstruction of authenticity. Examples are given from theatre practice of our time showing the ambiguity of the postmodernist approach to the images of power in Russian history and the trend to authenticity nowadays.

**Keywords:** power, culture, history, art, opera, modernization, authenticity, postmodernism, fragmentariness, mediatization, representation, globalization.

Формы власти в культуре и обществе многообразны, от прямого принуждения и насилия до внешне свободного выбора в различных жизненных ситуациях, в основе которого лежат скрытые властные стратегии манипулирования. 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» [3, с. 2].

Для современного общества (во всяком случае, западного, и, в значительной степени, российско-

го), провозглашающего идеалы демократии и равноправия, власть часто становится «социально невидимой», рассеивается по социальным институтам и культурным пространствам, осуществляется на макро- и микроуровнях. Отношение к власти формируется во многом на основе ее репрезентаций, которые рассеяны по всему культурному пространству, начиная от растиражированных медийных образов и заканчивая классическим искусством. Именно многочисленные репрезентации в самых разных видах текстов культуры – литературных, визуальных, экранных – формируют представления о власти в сознании массовой аудитории. Такое преобладание репрезентации обусловливается во многом медиатизированным характером (пост)современной культуры, где реальный мир зачастую подменяется медиаобразами.

Из многочисленных пространств художественной репрезентации мы выбрали русскую опе-

ру, где образы власти занимают значительное место как в историческом, так и в условно-сказочном ракурсе. «Исторические», то есть соотнесенные с конкретной исторической эпохой и персонажем образы власти привлекали русских композиторов своей масштабностью и возможностью выразить через них взгляд на русскую историю, который всегда был болезненным вопросом для русской интеллигенции. Наиболее известным примером репрезентации властных отношений и исторических образов власти является, безусловно, «Борис Годунов» М. Мусоргского, но образ Ивана Грозного из «Псковитянки» и, частично, из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова также может многое сказать об отношении русских деятелей культуры к проблемам власти. С другой стороны, в русской опере представлены и сказочные образы – царь Берендей, царь Салтан, Кощей, которые дают возможность иронизировать над фигурами власти без опасности репрессий со стороны цензуры. В данной работе нас больше интересуют «исторические» фигуры власти, так как через их интерпретации можно проследить отношение не только к власти, но и к русской истории, которая в последние годы все больше попадает под влияние постмодернистских тенденций к фрагментации и смешению всех эпох и культур в один неструктурированный коллаж [6].

Несомненно, такая тенденция в трактовке исторических образов власти существует в различных видах искусства, в том числе и массового, но мы обратились к опере как по причине яркости ее образов и их тесной связи с русской литературой, так и в связи с тем, что опера в наши дни не является ограниченной узким кружком любителей. Как мировая, так и российская практика показывает, что оперные спектакли пользуются спросом не только меломанов, но и широкой аудитории, свидетельство чему – многочисленные оперные фестивали и концерты под открытым небом, мировые трансляции премьер в кинотеатрах, многообразие интернет-сайтов, посвященных оперному искусству. Эта ситуация в корне отличается от той, которую описывал Т. Адорно полвека назад: «Непрекращающийся кризис оперы сказался уже и в кризисе самих возможностей оперной постановки. Режиссеру приходится постоянно выбирать между скукой, заплесневелостью старого, жалкой и ничтожной актуальностью – обычно десятым тиражом тенденций живописи и пластики – и мучительным и неловким подновлением старья, с помощью притянутых за

волосы режиссерских идей» [1, с. 72]. Кризис оперы, о котором писал Т. Адорно, миновал, но явления, происходящие на оперной сцене, весьма сходны с теми, которые описывает немецкий философ, противоречивы и во многом отражают неоднозначность современной культуры в целом.

Мы не говорим сейчас об опере как о музыкальном искусстве по преимуществу – в этой ипостаси она остается в сфере «высокой» культуры, которая вовсе не прекратила своего существования в эпоху тотальной массовизации и продолжает находить анклавы в культурном пространстве, пример чему – концертные исполнения опер, пользующиеся большим спросом у любителей музыки, записи на CD, восстановление старых записей выдающихся исполнителей. Но, исследуя более широкое культурное пространство, мы сосредоточимся только на так называемой «режопере» и попытаемся проанализировать только одну тему из всей обширной проблематики, касающейся слияния высокой и массовой культуры, визуализации в «обществе спектакля», глобализации и медиатизации.

Это тема репрезентации власти в ее историческом ракурсе, которую можно назвать игрой с историей в эпоху «постистории», где многие смыслы культурных текстов изменились по сравнению с эпохой Адорно. 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.

Постмодернистские тенденции культуры, в которых история предстает как множество фрагментов, где авторы играют по своему усмотрению, изменила и понятие истории применительно к опере. Вернее было бы сказать, изменила понятие времени, которое на оперной сцене можно разделить на 3 вида:

– *Время действия, которое в опере часто условно.* Перенос действия в далекие эпохи или

экзотические страны дает возможность изображать страсти и эмоции в некоем условном контексте, создающем специфическую оперную эстетику, или выражать архетипические модели через мифологические сюжеты. Тем не менее, имеет место и соотношение с реальными историческими событиями и личностями (Иван Сусанин, Борис Годунов).

– *Время композитора.* Каким бы ни было время действия оперы, в эпоху, современную композитору, в условном или историческом прошлом, его репрезентация будет обусловлена стилистическими особенностями эпохи композитора. Во многом этот процесс сродни исторической теме в литературе, которая часто служит предлогом поговорить о насущных проблемах современности. Композитор всегда обусловлен своим временем, с каким бы историческим периодом ни соотносил он свой сюжет. Когда мы говорим о «музыке на все времена», все же это и музыка определенной эпохи.

– *Время зрителя/слушателя* выдвигает свои требования к оперному действию, о некоторых я писала в статье, посвященной оперному эскапизму [7]. Весьма распространенной практикой в наши дни стало перенесение сюжета в современность. Это нередко объясняется стремлением привлечь молодежь в оперу, что, на наш взгляд, не совсем удачно, так как молодежь далеко не всегда хочет видеть на сцене, тем более оперной, своих современников. (Достаточно представить себе круг литературных и кинематографических предпочтений сегодняшнего молодого поколения, в который входят разнообразные фантазийные образы, вампирские саги, истории о пришельцах и монстрах, чтобы понять, что реализм не входит в число приоритетов молодого зрителя).

В соответствии с этими видами отношения ко времени можно выделить следующие основные стратегии оперных постановок по отношению ко времени, которые мы обозначим следующим образом: *модернизация, универсализация, воссоздание аутентичности.* Эти выделенные мной виды трактовки времени, или «историзма», очень близки к типологии оперной режиссуры, которую предложил известный современный аналитик, критик и исследователь Е. Цодоков в своей статье «Опера – уходящая натура» [5]. Выделенные им возможности прочтения оперы на современной сцене обозначены как натурализм, или тотальный аутентизм, исторический реализм, постмодернистская современная режиссура и музыкально-поэтический символизм. Если говорить

о трендах сегодняшнего дня, постмодернистская игра соседствует с возрождением исторической «подлинности», которая, во многом, стала реакцией на тотальный хаос представлений об истории в постмодернизме. Тем не менее, такая игра продолжает занимать видное место в музыкально-театральной жизни как в мировом масштабе, так и в России.

Перенос действия в наши дни объясняется авторами постановок как стремление выделить основные проблемы, касающиеся власти, ее отношений с народом, этических проблем. Именно на это делают акцент постановщики очередной версии «Бориса Годунова» в Геликон-опере (2012, режиссер Д. Бертман): «Все герои Мусоргского ведут себя как самозванцы... Во времена русской Смуты самозванство – это единственно возможный способ прийти к власти. Притворяться и выдавать себя не за того, кто ты есть, – самый короткий и верный путь к успеху в России. Обратная сторона этого – раздвоение личности, ментальная болезнь самозванцев», – говорится в премьерном буклете. Символом власти выступает царская мантия, выставленная в начале спектакля, подобно музейному экспонату, вокруг которой сужается круг действующих лиц, а десятки шапок Мономаха примеряют по очереди разные персонажи.

Насколько такого рода эксперименты могут помочь разобраться в универсальных механизмах власти, сказать сложно, но то, что русской истории они наносят явный вред, несомненно. В. И. Самохвалова, исследуя проблему эстетики современных сценических репрезентаций исторических образов на примере того же «Бориса Годунова» (правда, в этом случае, пьесы Пушкина, поставленной британским режиссером У. Донованом), подчеркивает, что для русского классика – это «размышление над проблемами добра, зла, нравственности, исторической и человеческой ответственности» [4, с. 272]. Русские классики, обращаясь к истории, несомненно, стремились понять и проблемы своего времени, но для глубокого осмысления судеб страны, народа, культуры вовсе нет необходимости «приближать» исторические события к современнику – это неизбежно ведет к примитивизации и, в конечном итоге, к полному забвению истории, что и выражено в постмодернистском понятии «постистории». Возвращаясь к классике, необходимо помнить: то, что является классикой сегодня, было в свое время актуальным, востребованным, даже модным, это, однако, не означало вульгарного упрощения, на-

против, история оживала в присущих ей образах. Анализируя историзм Пушкина, Т. Кузнецова пишет: «История утрачивает для А. С. Пушкина значение давно прошедшего, показывающего дистанцию по отношению к современности... Поэт обращается к истории в поисках выражения современной ему эпохи. Впервые единство прошлого и настоящего, преемственность времен, вера в будущее получили художественное выражение в литературе. А это важнейший аспект принципа историзма» [2, с. 157].

Более оправданными представляются эксперименты в трактовке образов власти, принадлежащих «условному» прошлому – сказке или легенде, в которых Властитель может быть не только грозным, но и трогательно-заботливым (царь Берендей из «Снегурочки»), пассивно-бездейственным, подобно царю Салтану, или даже откровенно комичным (царь Додон из «Золотого петушка», указаны герои опер Н. Римского-Корсакова). Не будучи детерминированы историческим контекстом, эти персонажи выражают разнородные чувства автора литературного первоисточника, композитора, а затем и постановщика по отношению к абстрактной в данном случае Власти и во многом «принимают» ее пафос. С одной стороны, власть приобретает человеческое лицо, как в случае с благодным царем Берендеем, который воспевает полную чудес природу и восстанавливает справедливость в любовных отношениях своих подчиненных. (В музыкальном плане Берендей также является отступлением от традиционного образа Власти, так как его партия написана для лирического тенора, в отличие от большинства фигур правителей, как в русской, так и западной традиции, которые предназначены для низкого мужского голоса.) В утопическом Берендеевом царстве нет места предательству и обману, а сам царь – поклонник красоты, идеальный образ Правителя, который является последней инстанцией в восстановлении мировой гармонии, что не слишком привлекательно для экспериментаторов нашего времени, откуда малая востребованность этого сказочно-поэтического образа, да и произведения в целом, которое помещено в разряд «детских». Видимо, сказочно-поэтический мир, который создают Островский, а вслед за ним Римский-Корсаков, не дает возможности для упражнений в эпатаже, а фигура царя Берендея не заключает в себе модных противоречий разорванной личности с множественной идентичностью, необходимых для успешной модернизации.

Другой сказочный персонаж Царь Додон из «Сказки о Золотом Петушке» оказался более подходящим объектом для режиссерских размышлений об универсальных механизмах власти и предстал в интерпретации К. Серебренникова как «вальяжный национальный лидер с манерами генсека» [8]. Будучи изначально пародией на самодержавие, «Золотой петушок» как нельзя лучше подошел для выражения идеи о несостоятельности и порочности власти во все времена. Несмотря на то, что критики и публика были весьма противоречивы в своих оценках спектакля, на наш взгляд, экспериментация в данном случае гораздо более приемлема и уместна, чем в случае осовременивания (и, как правило, вульгаризации) конкретных исторических персонажей.

Одной из важнейших черт постмодернистской культуры является изменение отношения к истории, связанное с распадом традиционных типов идентичности и формированием новой субъективности. На место напряженного чувства прошлого, свойственного модернизму, приходит утрата чувства истории как памяти и возникают суррогаты темпорального, выражающиеся в ретро-стилях и образах. Именно такими образами «играют» режиссеры этого направления, выражая, с одной стороны, крайний субъективизм, с другой – явно делая ставку на коммерческий успех. Но, как всякая игра, эта игра тоже приедается, и новым трендом становится воссоздание аутентичности. Большое количество экспериментов с оперной классикой не означает отказа от традиционных постановок – напротив, аутентичность становится все более востребованной на сцене.

Вопрос заключается в том, что понимать под аутентичностью – воссоздание времени действия, эпохи композитора или автора литературного первоисточника? Сам термин «аутентичность» многозначен и понимается по-разному в разных направлениях исследований культуры. В обобщенном смысле под аутентичностью можно понимать «комплекс представлений социокультурных групп о подлинности, истинности и неподдельности традиционных культурных черт, на основании которых осуществляется репрезентация и воспроизводство их идентичности» [5, с. 27]. В данном случае речь может идти как о подлинности эпохи автора произведения (то, что Е. Цодоков называет тотальным аутентизмом), так и о тщательном воспроизведении реалий изображаемой эпохи («исторический реализм»). Востребованным на сегодняшний день является

именно последний вид аутентичности, причем следует принимать во внимание, что наш взгляд на прошлое всегда обусловлен нашим собственным временем, системой ценностей, культурными доминантами и т. д. Для того чтобы показать современный взгляд на проблему власти и соотносить ее с животрепещущими темами наших дней, вовсе не обязательно одевать царей и бояр в деловые костюмы или в форму спецназа – даже при самом «достоверном» оформлении талантливое произведение всегда обращено к зрителю, который присутствует «здесь и сейчас» и вполне способен провести определенные параллели и сделать соответствующие выводы.

Изображение истории в опере всегда было условным и передавало не столько репрезентацию аутентичного контекста, сколько представление о нем зрителя. Для «постсовременного» слушателя/зрителя, для которого история представляется в виде множества фрагментов, вполне убедительными предстают стилизованные образы, как бы подсмотренные нашим современником в тайное окно, раскрытое в некое отдаленное и романтизированное прошлое. Это условное историческое прошлое продолжает представлять на оперной сцене в самом экзотическом виде, несмотря на все открытия историков, массу документальных программ на исторические темы и т. д. Если речь идет о такой животрепещущей теме, как отношение к власти, ее репрезентации в русской литературной и музыкальной культуре дают большое поле для интерпретаций создателями спектакля своего представления о той или иной исторической эпохе. Интересна с этой точки зрения постановка «Князя Игоря» в театре «Новая опера» (2011 год, режиссер Ю. Александров). В своей трактовке древнего сюжета режиссер, несомненно, обращается к проблемам современной России, его интересует, «что происходит в России, какова ее историческая роль, какая она сейчас и какая будет завтра. Спектакль в Новой Опере – это была, правда, то, что я вижу вокруг себя» [10]. Мы выбрали этот спектакль, поскольку в нем сочетается размышление о природе власти, о кризисе, к которому может привести правителя и его народ поспешное, основанное на личностных амбициях, решение, и, в то же время, воссоздание образов исторического прошлого в том виде, в каком они представляются режиссеру.

Убедительность этих образов может показаться спорной (в особенности условно-восточный колорит сцен в стане половцев), но сценография вполне соответствует стереотипам массового со-

знания, которые складывались на протяжении столетий, о «русскости» и «Востоке». Столкновение двух образов власти – Игоря и Кончака – является также столкновением двух цивилизаций, двух религий, двух культур, что подчеркивается как в музыкальной ткани оперы, так и во внешнем облике героев. Воссоздав, хотя бы и в условной форме, колорит Древней Руси, авторы спектакля смогли выразить свои идеи о природе власти, об ответственности, о роли народа в исторических событиях, даже внести гендерную проблематику, усилив образ Ярославны как воплощения стойкости и верности.

Тема власти связана с размышлениями об истории очень тесно, и раскрытие ее через исторические образы неизбежно привлекает и будет привлекать к себе интеллектуалов и художников. Хотелось бы, чтобы в своем стремлении приблизить прошлое к настоящему, создать живой интерес к давно ушедшим образам и героям, авторы культурных текстов (литературных, визуальных или музыкальных) не теряли уважения к истории, стремясь увлечь и развлечь публику, поскольку только в этом случае мы сможем эту историю правильно осмыслить и извлечь соответствующие уроки. Искусство, в частности искусство музыкального театра, дает широчайшие возможности для интерпретации и воплощения столь непростой темы, как властные отношения, и постмодернистские игры не всегда могут вызвать рефлексию и эмоциональный отклик, необходимый для человека наших дней, который всегда стоит перед лицом выбора и вызова нашей эпохи.

#### Библиографический список

1. Адорно, Т. Введение в социологию [Текст] / Т. Адорно ; пер. с немецкого А. Михайлова. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 435 с.
2. Кузнецова, Т. Ф. Культурная картина мира: теоретические проблемы [Текст] / Т. Ф. Кузнецова. – М.: Гитр, 2012. – 265 с.
3. Подорога, В. А. Власть и познание (археологический поиск М. Фуко) [Текст] / В. А. Подорога // Власть. Очерки современной политической философии Запада ; под ред. В. В. Мшвенирадзе. – М.: Наука, 1989. – С. 206–256.
4. Самохвалова, В. И. Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире. II издание, расширенное и дополненное [Текст] / В. И. Самохвалова. – М.: Брис-М, 2012. – 592 с.
5. Соловьева, А. Н. Этничность и культура: проблемы дискурс-анализа [Текст] / А. Н. Соловьева; Федеральное агентство по образованию, Гос. образоват.

учреждение высш. проф. образования «Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова». – Архангельск: КИРА, 2009. – 231 с.

6. Шапинская, Е. Н. Образы прошлого в культуре постмодернизма: репрезентация или пастиш? [Текст] / Е. Н. Шапинская // Культура и искусство. – 2012. – № 3 (9). – С. 58–64

7. Шапинская Е. Н. Опера как пространство эскапизма [Текст] / Е. Н. Шапинская // Полигнозис. – 2012. – № 1–4. – С. 120–133.

8. [operanews.ru/history/54-6.html](http://operanews.ru/history/54-6.html)

9. [http://www.smotr.ru/2010/2010\\_bolshoi\\_gold.htm](http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm)

10. [www.novayaopera.ru/?repertoire=prince\\_igor](http://www.novayaopera.ru/?repertoire=prince_igor)

#### **Bibliograficheskiy spisok**

1. Adorno, T. Vvedeniye v sotsiologiyu [Tekst] / T. Adorno ; per. s nemetskogo A. Mikhaylova. – M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 1999. – 435 s.

2. Kuznetsova, T. F. Kul'turnaya kartina mira: teoreticheskiye problemy [Tekst] / T. F. Kuznetsova. – M.: Gitr, 2012. – 265 s.

3. Podoroga, V. A. Vlast' i poznaniye (arkheologicheskiy poisk M. Fuko) [Tekst] / V. A. Podoroga // Vlast'. Ocherki sovremennoy politicheskoy filosofii Zapada ; pod red. V. V. Mshveniradze. – M.; Nauka, 1989. – S. 206–256.

4. Samokhvalova, V. I. Bezobraznoye: razmyshleniya o yego prirode, sushchnosti i meste v mire. II izdaniye, rasshirennoye i dopolnennoye [Tekst] / V. I. Samokhvalova. – M.: Bris-M, 2012. – 592 s.

5. Solov'yeva, A. N. Etnichnost' i kul'tura: problemy diskursanaliza [Tekst] / A. N. Solov'yeva; Federal'noye agentstvo po obrazovaniyu, Gos. obrazovat. uchrezhdeniye vyssh. prof. obrazovaniya «Pomorskiy gos. un-t im. M. V. Lomonosova». – Arkhangel'sk: KIRA, 2009. – 231 s.

6. Shapinskaya, Ye. N. Obrazy proshlogo v kul'ture postmodernizma: reprezentatsiya ili pastish? [Tekst] / Ye. N. Shapinskaya // Kul'tura i iskusstvo. – 2012. – № 3 (9). – S. 58–64

7. Shapinskaya Ye. N. Opera kak prostranstvo eskapizma [Tekst] / Ye. N. Shapinskaya // Polignozis. – 2012. – № 1–4. – S. 120–133.

8. [operanews.ru/history/54-6.html](http://operanews.ru/history/54-6.html)

9. [http://www.smotr.ru/2010/2010\\_bolshoi\\_gold.htm](http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm)

10. [www.novayaopera.ru/?repertoire=prince\\_igor](http://www.novayaopera.ru/?repertoire=prince_igor)