

Д. Ю. Густякова

Опера в фокусе массовой культуры: парадоксы репрезентации классики Большим театром России

Выполнено по гранту Российского научного фонда № 14–18–01833

В статье на материале 240 оперного сезона Государственного академического Большого театра России анализируется проблема классического дискурса массовой культуры. Зачастую феномены массовой культуры являются результатом трансформации глубоких и многогранных образов художественной культуры в упрощенные и схематичные образные структуры, доступные массовой публике. Массовая культура способна внедряться в такой, на первый взгляд, незыблемый и «неприкосновенный» культурный пласт, как классическая опера. Реализация классического (оперного) дискурса массовой культуры происходит в сфере репрезентации оперы, одним из пространств которой является Большой театр. Влияние массовой культуры на бытование классической оперы в современной культурной ситуации реализуется посредством идеологической трансформации классического оперного текста: от смыслов, заложенных автором, до смыслов, привнесенных интерпретатором. Анализ ряда оперных постановок Большого театра позволяет выявить характерные масскультуровские «симптомы», проявляющиеся в процессе репрезентации классической оперы. По итогам оперного сезона 2015/16 можно утверждать, что в той или иной мере массовая культура затрагивает практически все современные постановки классической оперы и оказывает влияние почти на все сферы деятельности оперного театра, существующего в условиях современной культуры.

Ключевые слова: классическая опера, современная массовая культура, репрезентация, Государственный академический Большой театр России, «режиссерская опера», интерпретация.

D. Yu. Gustyakova

Opera in the Focus of Mass Culture: Paradoxes of Representation of Classics by the Bolshoi Theater of Russia

In the article on the material of the 240th opera season of the State Academic Bolshoi Theater of Russia the problem of the classical discourse of mass culture is analyzed. Often, the phenomena of mass culture are the result of the transformation of deep and multifaceted images of artistic culture into simplified and schematic figurative structures that are accessible to the mass public. Mass culture can be implemented in such an apparently unshakable and «inviolable» cultural layer as a classical opera. The realization of the classical discourse of mass culture takes place in the sphere of the representation of the opera, one of the spaces is the Bolshoi Theater. The influence of mass culture on the existence of classical opera in the contemporary cultural situation is realized through the ideological transformation of the classical operatic text: from the meanings laid down by the author to the meanings introduced by the interpreter. The analysis of opera productions examples of the Bolshoi Theater makes it possible to reveal the characteristic mass-cultural «symptoms» that are manifested in the process of the representation of the classical opera. According to the results of the opera season 2015/16, it can be argued that to some extent mass culture affects almost all modern productions of the classical opera and influences almost all spheres of the opera theater, that exists in the conditions of modern culture.

Keywords: classical opera, modern mass culture, representation, the State Academic Bolshoi Theater of Russia, «Director's Opera», interpretation.

Несмотря на «всеядность» массовой культуры, выражающуюся в конформистском умении поглощать и перерабатывать в свой продукт практически любой культурный феномен, она сильно тяготеет к полярной ей сфере «высокой» культуры и, в частности, к классическому искусству. Процесс и результат трансформации художественных ценностей в масскультуровские образы может «затянуть» в поле массовой культуры практически любое произведение, в том числе и классическую оперу. Таким образом, классический дискурс массовой культуры [4], наряду с другими искусствами, включает в себя

и музыкальное искусство в целом, и оперную классику в частности.

Реализация классического (оперного) дискурса массовой культуры происходит, в первую очередь, в сфере репрезентации оперы. Одним из знаковых и символических пространств репрезентации русской оперной классики является Государственный академический Большой театр России (ГАБТ). С точки зрения культурной традиции Большой театр может рассматриваться как своего рода «субъект», представляющий классическую оперу в поле элитарной культуры. Однако в контексте современных культурных реалий

выявляется тенденция, связанная с влияниями массовой культуры на бытование классических художественных ценностей. Своей, подчас провокационной, парадоксальностью эта тенденция не только вызывает полемику в художественных (режиссеры, дирижеры, исполнители) и околохудожественных (публика, критика) кругах [2], но и обуславливает научно-исследовательский интерес к этому остроактуальному культурологическому феномену.

Подчеркнем, что классический дискурс массовой культуры, выявляющийся в различных сферах функционирования Большого театра, не означает трансформации постановок музыкальной классики в массовое зрелище. Демонстративная скандальность, эффектность, дороговизна постановок, ориентация на известные имена, телевизионные показы спектаклей, трансляции спектаклей в интернете или на уличном экране, различные формы рекламы – все эти масскультовские практики если и включают классическую оперу в сферу интереса массовой аудитории, то очень ненадолго. При этом интерес массовой аудитории вызывает не сам спектакль, а скандал, связанный с этим спектаклем. В Большом театре так случилось, например, с вызвавшей политический скандал постмодернистской оперой «Дети Розенталя» Л. Десятникова – В. Сорокина (2005, режиссер Э. Някрошюс, дирижер А. Ведерников) или с оперой М. Глинки «Руслан и Людмила» в провокационно-эпатажной постановке режиссера Д. Черныкова, приуроченной к торжественному открытию театра после реконструкции (2011, дирижер В. Юровский). Поэтому, с точки зрения влияния массовой культуры на бытование классической оперы в современной культурной ситуации, нужно говорить о масскультовском дискурсе как о парадигме, обуславливающей, в первую очередь, идеологическую трансформацию классического оперного текста: от смыслов, заложенных автором, до смыслов, «вчитанных» (по У. Эко) интерпретатором. Анализ ряда постановок, реализованных Большим театром, позволяет выявить характерные масскультовские «симптомы», проявляющиеся в процессе репрезентации классической оперы.

В контексте исследования классического дискурса массовой культуры интересен сезон 2015/16, представленный Большим театром как дважды юбилейный: 240 лет со дня открытия и 5 лет с окончания работ по реставрации и реконструкции исторического здания театра. В своем 240-м сезоне Большой театр предложил вниманию публики 7 оперных премьер. На стра-

ницах Большого театра в соцсетях Facebook и «ВКонтакте» размещен рекламный текст, в котором дана следующая характеристика премьерным спектаклям: «покоряющие юных зрителей по выходным “Байки о Лисе, Утенке и Балде” Дмитрия Белянушкина; трогательная “Иоланта” от Сергея Женовача; поставленная совместно с Английской национальной оперой “Роделинда” от Кристофера Мулдса и Ричарда Джонса; страстная и мощная “Катерина Измайлова” от Тугана Сохиева и Римаса Туминаса; готичный “Каменный гость” от Антона Гришанина и Дмитрия Белянушкина; современный и ироничный “Дон Паскуале” от Михала Клаузы и Тимофея Кулябина; масштабное и захватывающее “Осуждение Фауста” от Тугана Сохиева и Петера Штайна» [11].

С точки зрения обозначенной проблемы приведенный текст сам по себе интересен как предмет анализа, ведь интернет является одним из важнейших пространств коммуникации классики (в том числе, оперной) и массовой культуры. Кроме того, в содержании и стилистике текста обнаруживаются характерные масскультовские «следы». Во-первых, акцент на целевой аудитории в описании первого спектакля – дети с родителями (специально подчеркнуто, что спектакль идет по выходным дням). Во-вторых, выдвигание на первый план факта сотрудничества Большого театра с Английской национальной оперой, что, вероятно, должно привлечь публику на спектакль предполагаемым высоким качеством постановки и нетрадиционной («скандальной», «европейской») трактовкой оперы Г. Ф. Генделя. В-третьих, яркие и эмоционально окрашенные характеристики остальных «взрослых» спектаклей, сделанные в духе «здесь каждый найдет для себя» и, таким образом, охватывающие разнообразные пласты целевой аудитории. В-четвертых, фиксация внимания аудитории на именах узнаваемых (модных) режиссеров и, реже, дирижеров, при отсутствии упоминаний имен композиторов; на наш взгляд, этот факт вряд ли исходит из классического «sapienti sat» Т. М. Плавта, зато точно вписывается в постмодернистский постулат Р. Барта о «смерти автора». Также примечателен и использованный в тексте фразеологический оборот: постановка «от», как принято говорить именно в сфере массовой культуры, в том числе в фэшн-бизнесе или медиа-бизнесе, в отличие от традиционного в театре «постановка такого-то», «дирижер такой-то». Таким образом, уже этот небольшой текст своим стилем и содержанием, а также местом публикации выводит классику из простран-

ства элитарной культуры в поле массовой культуры.

Обращаясь непосредственно к оперным премьерам Большого театра сезона 2015/16, выделим две постановки русской классической оперы, в которых признаки вмешательства творческой фантазии режиссера в авторский замысел произведения оказались минимальны. Это «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (режиссер Р. Туминас, дирижер Т. Сохийев, премьера 18.02.2016) и «Каменный гость» А. Даргомыжского (режиссер Д. Белянушкин, дирижер А. Гришанин, премьера 11.03.2016). В названных спектаклях сюжет не переписан, действие не подверглось временной «актуализации», концепции персонажей в целом сохранены, в этом смысле постановки можно назвать «традиционными».

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича – это оперный дебют в России художественного руководителя Вахтанговского театра Р. Туминаса. Режиссер так выразил свой замысел: «Я хочу всех оправдать: и Бориса, и Зиновия, и даже Сергея. Здесь нет плохих, злых, есть несчастные» [3], в целом, режиссер следует этой идее, избегая банального треша, вульгарного физиологизма, хоррора и дешевых эффектов. На наш взгляд, самая яркая особенность этого спектакля в том, что театральные режиссеры работают с целостным – музыкальным и вербальным – текстом оперы, как оперный режиссер, учитывая музыкальную составляющую произведения. Выстроенные мизансцены не разрушают звукового баланса оркестра и голосов, хористы размещены так, что им видно дирижера, а вокалистов во время исполнения номеров не заставляют ложиться на живот, становится вверх ногами или поворачиваться спиной к зрительному залу. Следует подчеркнуть, что данная постановка, по сравнению с остальными премьерными сезона, в наименьшей степени испытывает влияния массовой культуры и наиболее «оперно-качественная», музыкальная, корректная по отношению к композиторскому тексту. Спектакль не отрицает законы жанра, в том числе оперную условность, стремление преодолеть и визуально «объяснить» которую уже стало «общим местом» для многих современных режиссеров.

Примечательно, а для сегодняшнего оперного театра почти необычно, что режиссер «Каменного гостя» Д. Белянушкин, по его собственному признанию, выстраивал визуальный ряд спектакля, следуя за музыкальной мыслью Даргомыжского, как вокальной, так и оркестровой. Поэтому работа режиссера и дирижера (А. Гришанин)

с певцами началась еще на этапе разучивания партий с концертмейстером, тогда как обычно режиссер подключается к работе над произведением только на этапе мизансценических репетиций. Вместе с тем приходится отметить характерную жанровую трансформацию произведения. Как признался сам режиссер Д. Белянушкин: «У нас получается такой средневековый детектив. Даже триллер, наверно» [8]. В «средневековом триллере» от Д. Белянушкина есть заговор против Дон Жуана, убийства Лепорелло и Лауры и постельная сцена Донны Анны с Дон Жуаном – то, что можно увидеть скорее в остросюжетном фильме, чем в классической опере. Таким образом, можно утверждать, что в этой трактовке оперы А. Даргомыжского влияние массовой культуры определило стилистические особенности постановки, связанные с внесюжетными трансформациями и постановочным домысливанием, направленным на развлечение публики и, главное, предложение ей привычных атрибутов сценического или кинематографического действия, а именно – секс и насилие/убийство.

По нашему мнению, самая противоречивая интерпретация русской классической оперы, впервые представленная Большим театром в 240-м сезоне, – «Иоланта» П. Чайковского (режиссер С. Женовач, дирижер А. Гришанин, премьера 28.10.2015). На первый взгляд, «Иоланта», как и спектакли, рассмотренные выше, трактована в духе традиционной оперной постановки, в ней нет демонстративных временных смещений, умышленных жанровых и сюжетных модуляций, вольных вариаций с персонажами оперы. Однако в ходе анализа визуальной составляющей данной сценической версии оперы обнаруживаются признаки влияния массовой культуры, влекущие за собой трансформацию авторской концепции произведения.

«Иоланту» в отечественном музыкознании принято считать лирической оперой [1], и это мнение базируется не только на определении ее жанра композитором. В пользу такой жанровой классификации свидетельствуют и возвышенная поэтичность художественного образа при камерности сюжета и формы, и поэтизация психологического интимного мира героя, и концентрация в произведении скрытых смыслов и подтекстов, обусловленная, в частности, увлечением П. Чайковского философией Спинозы в период создания оперы. В семантике «Иоланты» угадывается образ прекрасного сада, «подобного раю», в котором живет зачарованная принцесса (или идеал куртуазной рыцарской культуры – Пре-

красная Дама), читаются символы единства противоположностей – бога и природы, идеального и материального: зрение духовное и физическое, слепота и прозрение, свет и мрак, белая и красная розы.

Скорее всего, именно жанровая специфика этой, как написано в программе спектакля, «последней и самой загадочной» оперы П. Чайковского, в которой «ищут скрытые шифры, угадывают аллюзии на музыкальные и литературные произведения, спорят о философских подтекстах» [6], и определила визуальный ряд постановки драматического режиссера С. Женовача и художника А. Боровского. Двойственность (даже непоследовательность) интерпретационного подхода читается в самом обосновании режиссерской трактовки произведения. С. Женовач, по его собственным словам, стремился уйти «от бытового натуралистического существования» в истории, не привязанной «к конкретному времени или месту», при этом парадоксальным образом постановщик основной своей целью ставил поиск в поэтических образах оперы реальной человеческой истории, стремился «найти образное пространственное выражение поэтического языка оперы» [6]. Столь противоречивый интерпретационный подход не способствовал выявлению смысловых пластов классического произведения, но обострил столкновение оперной условности, имплицитно присутствующей в тексте П. Чайковского, с визуальной предметностью и очевидностью, привнесенными постановщиками спектакля.

Музыка «Иоланты» наполнена контрастами инструментальных тембров, динамических оттенков, интонационных колоритов, психологических характеристик, сопровождающих эволюцию образа главной героини и развитие сюжета произведения. Дирижер спектакля – молодой, но вполне опытный дирижер А. Гришанин, сменивший отказавшегося от участия в этом проекте именитого В. Федосеева, – по мере возможности и не без технических (ансамблевых) проблем, старался сохранить образный строй музыкального текста П. Чайковского. Однако постановочное решение исключало контрасты, динамику, развитие образов, намеки, символы, подтексты, заменив их иллюстрацией режиссерской трактовки: «Иоланту вырастили в парнике, как растение. Она не знает, что такое свет, что такое жизнь, какой она может быть прекрасной, а какой может быть жесткой» [6]. Вместо «прекрасного сада» на сцене выстроен напоминающий парник треугольный павильон, разделенный на две половины: темную – пристанище одинокой в своей сле-

поте Иоланты, и светлую, где обитают (а по сути, толпятся, не покидая сцены до конца действия) все остальные персонажи. Художник избегает цвета, есть только редкие акценты: красные розы, яркие фрукты. На женщинах однотипные белые одежды типа дезабилье (сорочки, корсеты, нижние юбки), на мужчинах свободные костюмы, напоминающие пижамы, мягкие сапоги, бесформенные и по-домашнему уютные детали одежды из трикотажа крупной вязки. В целом, все сценографическое решение оставляет ощущение вторичности визуального ряда и буквально-иллюстративного следования замыслу: надо уйти от быта и добавить символизма – разделили сцену на черное и белое, надо поэтизировать и возвысить действие – разместили на сцене музыкантов, нужна «светлая и наивная» история – артисты все в белом. Можно сделать вывод, что постановка иллюстрирует смыслы, заложенные не столько в музыке, сколько в вербальном тексте, делает их явными, наглядными. На наш взгляд, подобное следование тенденции буквальная визуализации образа четко вписывается в контекст влияний массовой культуры.

Трактовка драматической легенды Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (режиссер П. Штайн, дирижер Т. Сохиев, премьера 22.06.2016), на первый взгляд, выдержана в духе традиционных оперных постановок: ораториальная смена номеров произведения поддерживается режиссерскими зарисовками в стиле условного оперного театра XIX в. Однако романтизм Г. Берлиоза привносит в историю о Фаусте множество фантастических существ – гномы, силфы, черти, демоны, блуждающие огоньки. Режиссер же подходит к интерпретации этого сказочного калейдоскопа с долей иронии и большим количеством эффектных решений, балансирующих на грани китча, в которых явно прослеживаются «следы» массовой культуры: гигантские розы Фауста и миленький «пряничный домик» Маргариты, жутковатый краснолицый Мефистофель и адские существа с рогами и крыльями, скелеты и черепа, ручьи крови и языки пламени, буквальное «падение в ад» Фауста и «вознесение в рай» – на тропках под самые колосники – бутафорской куклы Маргариты, сложнейшая машинерия и 20 смен картин. Однако стремление режиссера воплотить на сцене романтическую иронию вкупе с педантичной аккуратностью трактовки музыкального текста сыграли с произведением Г. Берлиоза злую шутку: академически-строгое исполнение музыки под руководством дирижера Т. Сохиева вступало в концептуальный конфликт

и стилистически диссонировало с суетливым, калейдоскопически пестрым и поверхностным визуальным решением спектакля.

Примеры так называемой «режиссерской оперы» – преднамеренно радикальной, вызывающе провокационной и демонстративно оригинальной интерпретации, – связаны с постановками двух образцов европейской классической музыки. Это барочная опера seria Г. Ф. Генделя «Роделинда» (1725) в постановке режиссера Р. Джонса и дирижера К. Мулдса (преьера 13.12.2015) и классическая опера buffa Г. Доницетти «Дон Паскуале» (1842) в трактовке режиссера Т. Кулябина и дирижера М. Клауза (преьера 19.04.2016). Характерно и показательно, что обе оперы – признанные шедевры, созданные композиторами в период их творческого расцвета: массовая культура не случайно выбирает лучшие образцы.

Деятели массовой культуры обращаются к классике, чтобы создать более успешный (востребованный, продаваемый) продукт: классика – это «качественно, дорого и престижно», приближение и прикосновение к классическим образцам поднимает социальный статус зрителя и работает на имидж интерпретатора. Классическое произведение известно публике, его не нужно «продвигать», одно его название – уже реклама. Высочайшее качество лучших образцов классической оперы способствует повышению значимости того, что делает интерпретатор. Режиссер-постановщик – профессионал, работающий с классикой. Он может «войти <...> в традицию, став ее частью, звеном в цепи», а может совершить по отношению к классике «поступок-кульбит, поступок-выпад, поступок-отрицание», адресованный массовой аудитории. То есть совершить провокацию, возводящую «поступок <...> в эстетически завершенный образ»; провокацию, убеждающую самого режиссера и публику «в позитивном качестве разрушительных действий» по отношению к классике [5]; провокацию, позволяющую успешно самоутвердиться на общепризнанном образце «высокой» художественной культуры.

В постановке «Роделинды» востребованный (более 50 оперных постановок) и признанный (множество наград, в том числе 7 Премий Лоренса Оливье) британский режиссер Ричард Джонс следует распространенной в настоящее время тенденции временной «актуализации» классического оперного материала. Действие оперы перенесено в Италию 40-х гг. XX в. и разворачивается в подвале-бункера, состоящего из множества тесных обветшалых

комнат-отсеков (сценографию Дж. Герберта нельзя назвать уникальной или новаторской). Как в визуальном плане, так и в концептуальной составляющей постановки вполне очевидны аллюзии на кинематограф итальянского неореализма: так, например, режиссеру (вполне в духе и постмодернистских, и маскультовских тенденций) удастся «вчитать» в классический сюжет барочной оперы тему антифашистского Сопротивления. «Актуализацию» действия сопровождают столь характерные для массовой культуры (появляющиеся иногда по незнанию, а иногда в силу желания послать публике понятный и привычный «меседж») анахронизмы, к которым можно отнести наличие видеокамер и телеэкранов или, например, скорее современное, чем характерное для середины прошлого века, желание сделать татуировку имени возлюбленного на своем теле. Режиссер осуществляет также жанровую трансформацию оперы, создавая психологический триллер с элементами черной комедии: видео-слежение, камера пыток с гротескно большими и подчеркнута бутафорскими ножами, мотив кровной мести, тема садомазохизма. На столь мрачном фоне сюрреалистическим диссонансом звучат чарующие арии Г. Ф. Генделя. Все вышеназванные признаки – «актуализация» сюжета, анахронизмы, отсылки к кинематографу, жанровые смещения, концептуальное противоречие визуальной и музыкальной составляющих спектакля – свидетельствуют о существенном маскультовском дискурсе данного спектакля.

Массовая культура оказала значительное влияние и на оперу «Дон Паскуале» в версии режиссера Т. Кулябина (автора скандальной постановки «Тангейзера» в Новосибирске). Главная особенность спектакля – «актуализация» действия: в программе указано, что действие буффонады «происходит в Римском университете Святого Иеронима в наши дни», такая же формальная актуализация была предпринята и в упомянутом «Тангейзере», где действие происходило во время кинофестиваля, а не турнира миннезингеров. Сам режиссер отмечал, что в своем спектакле «стремился к тому, чтобы сюжет перестал быть абстрактной театральной шуткой, чтобы все герои обрели плоть и кровь сегодняшних людей, пытался найти им точные прототипы в современной действительности. Поэтому пришлось придумать каждому профессию, социальный статус, биографию» [7]. Естественно, что в предложенной трактовке грустная ирония стареющего композитора, отсылки к комедии дель арте с ее условностью и символичностью, кото-

рые заложены в музыкальных характеристиках персонажей Г. Доницетти, оказываются практически утраченными. Таким образом, мы опять констатируем конфликт музыки и действия: классическое бельканто Г. Доницетти вместе с авторскими трагическими подтекстами (одиночество старости, эгоизм молодости) тонет в кураже «режиссерской оперы», как в омуте масскультовых комедий с глуповатыми гэггами и дискотек с задорными аниматорами.

Музыкальное представление «Байки о Лисе, Утенке и Балде» (режиссер Д. Белянушкин, дирижер А. Гришанин, премьера 10.10.2015) стоит особняком в ряду оперных премьер сезона. Причин тому несколько: во-первых, этот детский спектакль объединяет оперу, балет и кукольный театр; во-вторых, это триптих, состоящий из нескольких самостоятельных произведений; в-третьих, здесь объединены две музыкальные сказки композиторов-классиков – «Гадкий утенок» С. Прокофьева (1914) и «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского (1916) – с хоровой оперой современного композитора А. Праведникова «Сказка о попе и его работнике Балде» (2001). Таким образом, этот «коллаж» не может быть атрибутирован как постановка классического оперного произведения, а потому малорепрезентативен в контексте заявленной исследовательской проблемы.

240-й сезон Большого театра отмечен не только оперными премьерными, шкала провала-успешности которых имела первоочередное значение для оценки профессионалами и публикой качества юбилейного театрального сезона в прошлые эпохи, но и целым рядом новых или относительно новых траекторий движения классического оперного театра к массовой аудитории, характерных для современной культурной ситуации. Основными «площадками», представляющими классическое оперное искусство массовой аудитории, наряду с традиционными театральными подмостками, становятся кино, телевидение, интернет и даже просто городские пространства – площадь, парк. В связи с этим к актуальным путям движения оперной классики к публике, предпринимаемым Большим театром, можно отнести различные трансляции и псевдотрансляции спектаклей, телевизионные презентации, представления театральных событий в средствах массовой информации, а также в интернете, включающие как обсуждения их в социальных сетях, так и разнообразные рекламные акции.

Оперный сезон 2015/16 примечателен несколькими подобными событиями. Во-первых,

акция «Оперный день Большого» (16 февраля 2016) – трехчасовая прямая трансляция на канале в YouTube оперного «закулисья». Во-вторых, запуск официального видеоканала Большого театра (5 мая 2016) для видеотрансляций в интернете премьерных спектаклей, фестивальных показов, исторических записей. В-третьих, прямая трансляция на уличном экране, размещенном на фасаде театра, оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» (1 и 2 июля 2016, режиссер Ю. Певзнер). В-четвертых, показы спектаклей Большого театра на телевидении, например, на французском музыкальном телеканале «Mezzo». Подобные практики неоднозначны и оставляют вопросы о границах «популяризация классического искусства», о стирании черты «между искусством и рекреацией», о том, чтобы сохранилась «аура, необходимая часть произведения высокого искусства» [9]. Также подчеркнем, что все указанные практики активно работают на включение классического искусства в контекст массовой культуры.

Современная массовая культура проникает практически во все области человеческого опыта: «Мир, в котором мы живем, и есть массовая культура. И мы все живем по законам массовой культуры. В какой-то ее части мы ее потребители, а в какой-то – ее представители, репрезентаторы» [10]. Зачастую феномены массовой культуры являются результатом трансформации глубоких и многогранных образов художественной культуры в упрощенные и схематичные образные структуры, доступные массовой публике. Поэтому массовая культура способна внедряться и в такой, на первый взгляд, незыблемый и «неприкосновенный» культурный пласт, как классическая опера. На примере рассмотренного оперного сезона Большого театра становится очевидным, что, в той или иной мере, явно или скрыто, намеренно или случайно, массовая культура затрагивает все, за редким исключением, современные постановки классической оперы и оказывает влияние почти на все сферы деятельности оперного театра, существующего в условиях современной культуры.

Библиографический список

1. Асафьев, Б. В. Об опере [Текст]: избр. ст. / Б. В. Асафьев; сост. Л. А. Павлова-Арбенина. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
2. Густякова, Д. Ю. Репрезентация русской оперной классики в культурном поле повседневности [Текст] / Д. Ю. Густякова // Вопросы культурологии: научно-практический и методический журнал. – 2013. – № 7. – М.: Панорама, 2013. – С. 19–24.
3. «Екатерина Львовна – женщина умная, талант-

ливая и интересная» [Электронный ресурс] : О спектакле // Репертуар Большого театра. – Режим доступа: www.bolshoi.ru/performances/913/details/, проверено 23.04.2017.

4. Ерохина, Т. И. Сферы и уровни массовой культуры: российский дискурс [Текст] / Т. И. Ерохина, Н. Н. Летина, Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. – № 5. – С. 255–264.

5. Злотникова, Т. С. Образ поступка – парадигма массовой культуры [Текст] / Т. С. Злотникова // Вопросы культурологии. – 2015. – № 4. – С. 87–94.

6. «Иоланта» плюс «Щелкунчик» [Электронный ресурс] : О спектакле // Репертуар Большого театра. – Режим доступа: www.bolshoi.ru/performances/903/details/, проверено 23.04.2017.

7. Он не тот, кем кажется! [Электронный ресурс] : О спектакле // Репертуар Большого театра. – Режим доступа: www.bolshoi.ru/performances/914/details/, проверено 23.04.2017.

8. Средневековый триллер о настоящей любви. Интервью с Дмитрием Белянушкиным [Электронный ресурс] / Александра Береза // О театре. Пресс-служба. – Режим доступа: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/5043/>, проверено 23.04.2017.

9. Судьбы театра, поэзии, вечных ценностей в век массовой культуры. Интервью с Евгением Князевым [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Культура культуры: электронный журнал. – 2014. – Режим доступа: www.cult-cult.ru/sudiby-teatra-poezii-vechnyh-cennostej-v-vek-massovoj-kul'tury-interviyu-s-evgen, проверено 23.04.2017.

10. Театр и массовая культура. Интервью с Андреем Архангельским [Электронный ресурс] / Елена Ерохина, Ольга Бигильдинская // РАМТограф: Газета о Российском академическом Молодежном театре. – Выпуск № 5. – Февраль 2010 г. – Режим доступа: www.ramtograf.ru/february2010/tema.html, проверено 23.04.2017.

11. 240-й сезон в Большом подошел к концу – подводим итоги! [Электронный ресурс] // Bolshoi Theatre of Russia / Большой театр России. – Режим доступа: https://vk.com/wall-52257710_3833, проверено 23.04.2017.

Bibliograficheskij spisok

1. Asaf'ev, V. V. Ob opere [Tekst] : izbr. st. / V. V. Asaf'ev ; sost. L. A. Pavlova-Arbenina. – L. : Muzyka, 1976. – 336 s.

2. Gustjakova, D. Ju. Reprezentacija russkoj opernoj klassiki v kul'turnom pole povsednevnosti [Tekst] /

D. Ju. Gustjakova // Voprosy kul'turologii : nauchno-prakticheskij i metodicheskij zhurnal. – 2013. – № 7. – M. : Panorama, 2013. – S. 19–24.

3. «Ekaterina L'vovna – zhenshhina umnaja, talantlivaja i interesnaja» [Jelektronnyj resurs] : O spektakle // Repertuar Bol'shogo teatra. – Rezhim dostupa: www.bolshoi.ru/performances/913/details/, проверено 23.04.2017.

4. Erohina, T. I. Sfery i urovni massovoj kul'tury: rossijskij diskurs [Tekst] / T. I. Erohina, N. N. Letina, T. S. Zlotnikova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2016. – № 5. – S. 255–264.

5. Zlotnikova, T. S. Obraz postupka – paradihma massovoj kul'tury [Tekst] / T. S. Zlotnikova // Voprosy kul'turologii. – 2015. – № 4. – S. 87–94.

6. «Iolanta» pljus «Shhelkunchik» [Jelektronnyj resurs] : O spektakle // Repertuar Bol'shogo teatra. – Rezhim dostupa: www.bolshoi.ru/performances/903/details/, проверено 23.04.2017.

7. On ne tot, kem kazhetsja! [Jelektronnyj resurs] : O spektakle // Repertuar Bol'shogo teatra. – Rezhim dostupa: www.bolshoi.ru/performances/914/details/, проверено 23.04.2017.

8. Srednevekovyj triller o nastojashhej ljubvi. Interv'ju s Dmitriem Beljanushkinym [Jelektronnyj resurs] / Aleksandra Bereza // O teatre. Press-sluzhba. – Rezhim dostupa: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/5043/>, проверено 23.04.2017.

9. Sud'by teatra, poezii, vechnyh cennostej v vek massovoj kul'tury. Interv'ju s Evgeniem Knjazevym [Jelektronnyj resurs] / E. N. Shapinskaja // Kul'tura kul'tury: jelektronnyj zhurnal. – 2014. – Rezhim dostupa: www.cult-cult.ru/sudiby-teatra-poezii-vechnyh-cennostej-v-vek-massovoj-kul'tury-interviyu-s-evgen, проверено 23.04.2017.

10. Teatr i massovaja kul'tura. Interv'ju s Andreem Arhangel'skim [Jelektronnyj resurs] / Elena Erohina, Ol'ga Bigil'dinskaja // RAMTograf: Gazeta o Rossijskom akademicheskom Molodezhnom teatre. – Vypusk № 5. – Fevral' 2010 g. – Rezhim dostupa: www.ramtograf.ru/february2010/tema.html, проверено 23.04.2017.

11. 240-j sezon v Bol'shom podoshel k koncu – podvodim itogi! [Jelektronnyj resurs] // Bolshoi Theatre of Russia / Bol'shoj teatr Rossii. – Rezhim dostupa: https://vk.com/wall-52257710_3833, проверено 23.04.2017.