

Д. Ю. Густякова

Оперная классика в горизонте культуры повседневности

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

Статья продолжает анализ репрезентации оперной классики в пространстве повседневной культуры. Рассматривается интерпретация режиссером и сценографом Д. Черняковым классической оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» (Большой театр, 2011). В результате интерпретационной деятельности в область классического искусства вводятся элементы массовой культуры и признаки современной повседневности, которые прослеживаются в визуальном компоненте постановки – режиссура, сценография, костюмы, актерская пластика и мимика. Выявляются три основных интерпретационных приема: выстраивание эпатажной режиссерской концепции, идущей вразрез с авторским замыслом, с художественными особенностями оперы, с музыкальным и вербальным текстом; «актуализация» действия и связанные с ней деформации хронотопа произведения; эстетизация и детализация зрелища, влекущая визуальную перегруженность и эклектичность спектакля. Элементы культуры повседневности воспроизводятся постановщиком осознанно и намеренно, так как переосмыслен сюжет, изменен жанр и осуществлена «актуализация» действия. В постановке возникает жанровый и стилистический конфликт, нарушается логика действия. Партия превращается в роль, что снижает качество вокального исполнения. Музыкальный материал становится вторичным по отношению к действию. Опера трансформируется в жанр массовой культуры – музыкальное шоу.

Ключевые слова: классическая опера, М. Глинка «Руслан и Людмила», современная повседневность, массовая культура, Д. Черняков, интерпретация, репрезентация, «актуализация».

D. Ju. Gustyakova

Classical Opera In The Context Of The Culture Of Everyday Life

The article continues the analysis of the representation of opera classics in the space of everyday culture. We consider the interpretation of the director and set designer Dmitry Chernyakov classical opera Michael Glinka's «Ruslan and Lyudmila» (Bolshoi Theatre, 2011). In the area of classical art are introduced elements of mass culture, the signs of modern daily life, which are the results of interpretation. Elements of mass culture, and the signs of everyday life can be traced to the visual component of the performance: set design, costumes, acting, plastic and facial expressions. Identified three main reception of Interpretation: formed startling directorial concept that contradicts the author's intention, artistic features of the opera, musical and verbal text; «actualization» of action and related deformation of space-time product; aestheticization and detailing spectacle entailing of visual redundancy and eclectic performance. Elements of the culture of everyday life are reproduced in the performance consciously and deliberately, because the plot rethought, redesigned genre action «actualized». In performance a conflict of genre and stylistic violated the logic of action. The party turns into a role that reduces the quality of vocal performance. Musical material becomes secondary to the action. Opera is transformed into a genre of popular culture – music shows.

Keywords: Classical Opera, «Ruslan and Lyudmila» by Michael Glinka, Modern Everyday Life, Mass Culture, Dmitry Chernyakov, Interpretation, Representation, «Actualization».

Настоящая статья продолжает исследование, первая часть результатов которого была опубликована ранее [1]. Нами выявлены два уровня репрезентации оперной классики, реализуемые при посредстве массовой культуры в пространстве культуры повседневности: «экспертный» и «профанный». В предыдущей статье на основе анализа информационного поля, возникшего после премьеры оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» в постановке Д. Чернякова, приуроченной к открытию Большого театра после капитального ремонта (2011 г., дирижер В. Юровский), был рассмотрен «профанный» уровень репрезентации классики в культуре повседневности, опирающийся на быденную сферу культуры.

Теперь рассмотрим реализуемый в специализированной профессиональной сфере «экспертный» уровень репрезентации оперы в пространстве повседневной культуры. Обратимся к анализу результатов интерпретационной деятельности, вводящей в область классического искусства элементы массовой культуры и актуализирующей на концептуальном уровне спектакля признаки современной повседневности, которые прослеживаются в визуальном компоненте постановки – режиссура, сценография, актерская пластика и мимика, костюмы. Мы полагаем, что постановка режиссером и сценографом Д. Черняковым оперы «Руслан и Людмила» служит ярким примером ре-

презентации классики в горизонте повседневной культуры.

В современном гуманитарном знании повседневность трактуется как «процесс жизнедеятельности индивидов, развертывающийся в привычных общеизвестных ситуациях на базе самоочевидных ожиданий» [4]. Культурное поле повседневности включает привычные будничные действия, предполагает следование установленному жизненному порядку и непосредственно связано с телесностью человека. В отечественной культурной традиции до недавнего времени классическая опера по отношению к повседневности мыслилась иной смысловой сферой, областью «высокой» культуры. Однако в последние десятилетия, во времена пост-культуры и нонклассики (термин В. Бычкова), сложилась парадоксальная ситуация: жанр «высокого» искусства, основным свойством которого была художественность, активно при-сваивается повседневной культурой.

Надо отметить, что классическая опера все же остается иной сферой опыта, чем «обычная» жизнь повседневных деятелей, но механизмы массовой культуры функционируют и здесь, актуализируя характерные признаки культуры повседневности в элитарном музыкальном жанре. Опера демократизируется, привлекает внимание массовой аудитории: премьеры сопровождается громкий информационный шум, фестивали становятся массовыми зрелищами, суперзвезды собирают огромные концертные площадки, сценическое пространство оснащается специальными техническими средствами, позволяющими преобразовать оперный спектакль или концерт в эффектное зрелище. Все эти тенденции обусловлены действием механизмов массовой культуры, которая не только обращает оперную классику в свою пользу, делая из нее привлекательный продукт массового потребления, но и вводит ее, благодаря современным техническим средствам ретрансляции, в культурное поле повседневности. Телевидение, радио, интернет, бытовая аудио- и видеоаппаратура дают возможность академической музыке, наравне с легкой музыкой, бытовать в жизненной среде современного человека.

Помимо условий репрезентации классической оперы, влиянию культуры повседневности подвергается и художественно-концептуальная, главным образом зрительная, сторона оперного произведения: «Визуальные образы насколько важны в современной “посткультуре”, сформировавшейся в условиях все расширяющейся сферы массовой культуры и культурной индустрии, что в этом

“царстве картинки” уже трудно представить себе неиллюстрированный образ» [6]. Характерно, что при исследовании различных постановок, осуществляемых в русле современных интерпретационных тенденций, выявляется ряд схожих приемов, которые лежат в основе проявления в репрезентациях оперной классики как дискурса массовой культуры, так и «симптомов» культуры повседневности.

В анализируемой постановке оперы «Руслан и Людмила» работает ряд интерпретационных приемов, которые можно свести к трем основным. Во-первых, выстраивание эпатажной режиссерской концепции, идущей вразрез с авторским замыслом, с художественными (образными, драматургическими, жанровыми) особенностями оперы, с музыкальным и вербальным текстом произведения. Во-вторых, «актуализация» действия и связанные с ней деформации хронотопа произведения. В-третьих, эстетизация и детализация зрелища, влекущая визуальную перегруженность и эклектичность спектакля.

Несмотря на первичную жанровую характеристику «Руслана и Людмилы» («большая волшебная опера» – см., например, издание А. Гутхейля 1885 г.), в отечественном музыкознании превалирует мнение, впервые озвученное В. Стасовым, поддержанное Б. Асафьевым и закрепившееся в советской музыковедческой традиции (О. Левашова, Т. Ливанова, Е. Майбурова, В. Проппопов), что опера «Руслан и Людмила» – произведение эпического жанра. Однако мы склонны согласиться с современными исследователями, относящими эту оперу М. Глинки к сказочному жанру [2]. Опираясь на исследования В. Проппа [5], действительно, можно утверждать, что композиционная структура оперы соответствует сказке: «здешний» мир (1 и 5 действия), «переход» (2 действие), «потусторонний» мир (3 и 4 действия). Типичными сказочными функциями (по В. Проппу) наделены действующие лица оперы: Руслан – Герой, Людмила – Царевна, Черномор – Антагонист (вредитель), Светозар – Отправитель (и отец), Финн – Волшебный помощник, Голова – Даритель волшебного предмета (меч), Фарлаф – Ложный герой. Кроме того, самого Руслана нельзя рассматривать как былинного богатыря, героя эпоса, так как заслуга Руслана «не в силе, отваге, моральной и физической мощи, характерных для эпического героя», а «в обладании волшебными средствами (меч, кольцо) и помощниками (Финн, Голова)» [2], именно в этом качестве раскрывается его суть подлинного сказочного

героя. На основании вышесказанного можно заключить, что «Руслан и Людмила» принадлежит жанру оперы-сказки.

Постановочная концепция Д. Чернякова не нацелена на воспроизведение в спектакле хронотопа сказки, но, скорее, реализует классическое триединство *место – время – действие*, что влечет за собой стилистический конфликт – романтизм волшебной сказки не вписывается в рациональное пространство классицистической драматургии. Кроме того, «актуализированный» сюжет оперы «Руслан и Людмила» версии 2011 г. вписан в хронотоп современной повседневности. Время: все действие разворачивается в реальном времени, в течение одного вечера. Пространство: события происходят в помещении, напоминающем современный дорогой отель с банкетным залом, SPA-салонами и комнатами-номерами. В предложенном режиссером решении мы видим пример «расколдовывания» и «обытовления» сказки. Создается парадоксальное ощущение – если это пространство сказки, тем более сказочной оперы, тогда восприятие изначально не критично: зрители склонны принимать происходящее на веру, делать допущения, соглашаться. Здесь же режиссер пытается все волшебные события рационально объяснить в категориях «здравого смысла», то есть с точки зрения повседневности. Но материал «сопротивляется»: чем больше режиссер старается свести к минимуму оперную условность, тем сильнее усугубляется противоречие между происходящим на сцене и здравым смыслом. Подчеркнем, что зачастую прием «актуализации» влечет за собой жанровую трансформацию, которая при переносе сюжета волшебной сказки в условия современной реальности с признаками повседневности, превращает сказку в фарс с элементами комедии. В данном случае режиссер, стремясь избавиться от оперной условности, практически вплотную приближает сказочную оперу к абсурдистской драме с присущей ей непоследовательностью действий и образов.

Помимо отказа от сказочных мотивов, в основе концептуального решения постановки лежит уже упомянутый выше прием «актуализации». Осовремененный хронотоп обнаруживается с момента открытия занавеса. Вниманию зрителей предложена роскошная современная свадьба, специально *стилизованная* даже не в древнерусском, а скорее, в «сказочном» духе или «по мотивам» сказки: *костюмированная свадьба* «а-ля рюсс» как результат креативной деятельности современ-

ного *event-агентства, предоставившего услугу по ее организации*.

В 1 действии воспроизводится эклектика современной свадьбы. Тамада Баян с бутафорскими гусями (он же, как выяснится впоследствии, Финн) развлекает гостей песнями и «тостами». Каватина Людмилы – это номер, снимаемый для свадебного видео и транслируемый на большие экраны. «Молодых», следуя свадебным традициям, закрепившимся в современной массовой культуре, осыпают лепестками роз и рисом. Наконец, видимо, чтобы окончательно разрушить надежды на традиционную трактовку и подчеркнуть современность происходящего, взрываются золотым серпантином хлопушки. В ходе свадебной игры «похищение невесты» Людмила исчезает. Казалось бы, свадьба, как ритуал перехода, является праздником, а не повседневным актом, но в данном случае, контекст массовой культуры, вопреки размаху и роскоши, делает это событие стандартным и банальным.

Контекст современной повседневности утверждается также поведением персонажей. Данный аспект проявляется, например, в решении ролей Людмилы (1 действие, каватина «Грустно мне, родитель дорогой») и Фарлафа (2 действие, 2 картина, рондо «Близок уж час торжества моего»). В постановке Д. Чернякова Людмила репрезентирует поведенческий код, приближенный к современной повседневности: кокетничает, играет, шалит, то рыдает, то смеется, с размаху усаживается Светозару на колени, демонстрирует экзальтированное (почти истеричное) поведение, непосредственную детскую мимику и эмоциональную лабильность. Личность Фарлафа также представлена с точки зрения повседневного восприятия, но в контексте оперы читается как очевидная провокация: танцы с раздеванием на столе, вульгарная пластика, вызывающее поведение. Такая демонстрация современного текста поведения влечет последствия, негативные для художественной стороны произведения: «спрямление» решения и вульгаризацию сцены, но одновременно соответствует представлению массового зрителя о возможном поведении отрицательного героя в актуальной социокультурной среде.

Подчеркнем, что концептуальные новации, привносимые режиссером-сценографом Д. Черняковым в классический текст М. Глинки, не совсем первичны. В постановочной истории оперы «Руслан и Людмила» были примеры отказа от сказочной природы этого текста. В частности, спектакли Большого театра 1931 (режиссер

Н. Смолич) и 1972 (режиссер Б. Покровский), концептуально основывались не на композиционных закономерностях сказки, а на условных обобщенно-мифологических образах языческого свадебного обряда, связанного с годовым календарным циклом. Д. Черняков также демонстрирует свадебный ритуал, но современный и, в отличие от Н. Смолича и Б. Покровского, в чьих спектаклях нет быта, актуализирующий признаки повседневности.

Дальше от сказочного сюжета уходит А. Титель в постановке 1993 г. (театр им. К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко). Режиссер переносит действие в конкретное время – в начало XIX в. (пушкинская эпоха), драматизирует сказку – выводит на первый план чувства персонажей, а не их сказочные функции. Решение Д. Чернякова с творением А. Тителя связывает «снижение» пафоса – сказочного, оперного, классического. Причем истинная новация Д. Чернякова в том, что он «снижает» пафос не через комическое начало, как А. Титель, а через бытовые детали, обыденные характеристики и «актуализацию», включающую оперу в повседневный контекст. Важно отметить, что все вышеназванные спектакли воплощают различные режиссерские решения оперы «Руслан и Людмила» и утверждают право режиссерского театра на поступок, на интерпретацию классического текста М. Глинки, что, на уровне подхода, также роднит их с нетрадиционной постановкой Д. Чернякова. Но если первые интерпретаторы стремились «войти (внедриться, “присвоить”) в традицию, став ее частью, звеном в цепи», то режиссер, чья работа анализируется в данной статье, адресует массовой публике «поступок-провокацию, поступок-кульбит, поступок-выпад, поступок-отрицание» – «Я» режиссера становится и образом, и поступком [3, с. 89–90].

Еще один пример отказа от сказки – постановка «Руслана и Людмилы» 1904 г. в Мариинском театре (Санкт-Петербург, дирижер Э. Направник, режиссер О. Палечек). Здесь была сделана попытка «прочитать» оперу через эстетизацию визуального образа, чему немало способствовал тот факт, что над оформлением постановки работали художники А. Головин и К. Коровин. С одной стороны, художественные решения А. Головина и К. Коровина совершенно не апеллируют к культуре повседневности рубежа XIX–XX вв., но нацелены, скорее, на поиск мистического, сакрального в тексте М. Глинки, что характерно для этого времени в контексте символизма, модерна, деятель-

ности объединения «Мир искусства». С другой стороны, хотя спектакль Мариинского театра реализует классическую постановочную традицию, решение Д. Чернякова концептуально близко версии начала XX в. переносом акцента на визуальную часть, на зрелище, а также отказом от передачи жанровых особенностей волшебной сказки.

Характерный прием Д. Чернякова-сценографа – ограничение пространства сцены павильонными декорациями, выстраивание закрытого внутреннего локуса. Скорее всего, по причине технической сложности сценограф отказывается от традиционной для сказочной оперы чистой перемены декораций. Имитируется интерьер, некое внутреннее помещение, а внешнее пространство представлено лишь намеком: стеклянный плафон и высокие окна ресторанный зала, полукруглое окно в «салоне» Наины, окно в зимний сад в «чертогах» Черномора. В бутафорском «роскошном» сказочном интерьере сценографического решения Д. Черняковым 1 и 5 действий «Руслана и Людмилы» размах и цельность подхода А. Головина и К. Коровина к декорированию этой оперы объединяется с эклектичной детализацией в современном постмодернистском (или маскультурном) духе. Стильный эстетизм модерна начала XX в. и обобщенная декоративность импрессионистической живописи К. А. Коровина и А. Я. Головина сменилась броской избыточностью массовой культуры и «нонклассикой» пост-культуры. Сценографическое решение Д. Чернякова утверждает актуально-повседневную природу происходящего.

Д. Черняков «играет», точнее, «заигрывает» со зрителями-любителями традиционных постановок классики. В 1 и 5 действиях, когда открывается занавес, «любитель» видит отвечающую его ожиданиям и, на первый взгляд, узнаваемую «картинку»: княжеские палаты, стилизованные костюмы. Но удовлетворен также и запрос «развлекающегося» (термин Т. Адорно) зрителя, который в оперном спектакле ищет не композиторские смыслы, а увеселительное зрелище: его вниманию предложена яркая, эффектная, дорогая картинка, «богатые» костюмы, роскошные интерьеры. В этом решении усматривается следование одному из принципов коммерциализированной массовой культуры – чем шире целевая аудитория, тем больше покупателей продукта. Таким образом, сценография 1 и 5 действий спектакля – это и реверанс постановочной традиции, и, одновременно, отторжение классики через пародийность, китчевость и бутафорность.

Маскультурная вторичность визуального решения утверждается в костюмах персонажей (художник по костюмам – Е. Зайцева). Дорогая и качественная выделка сарафанов, кафтанов и головных уборов, золотой двуглавый орел на костюмах Руслана и некоторых гостей: костюмы 1 и 5 действий оперы являются почти буквальным воспроизведением нарядов императорского костюмированного бала 1903 г. в честь 290-летия царствования Дома Романовых (стилизация боярских и дворянских одеяний XVIII в. – начала правления Романовых). Еще один пример вторичного решения – использование в 4 действии стеклянной арфы: музыкант на сцене играет на бокалах с водой. Подчеркнем, что стеклянная гармоника, которую позже сменила челеста, изначально была предусмотрена композитором в партитуре. Но вряд ли этот ход Д. Чернякова является приближением к авторскому замыслу, ведь в этом случае он заведомо идет по пути противоречия аутентизма музыкальной составляющей и оригинальности режиссерской концепции. Скорее всего, режиссер здесь использует «находку» из более ранней версии «Руслана и Людмилы». В 2003 г. в Большом театре дирижером А. Ведерниковым была осуществлена аутентичная постановка оперы «Руслан и Людмила» по оригинальной партитуре оперы, максимально соответствующей исходному тексту М. Глинки. В оркестре тогда, за неимением стеклянной гармоники, были использованы стеклянная арфа и стеклянный орган (веррофон).

Помимо режиссерских и сценографических интерпретаций классического текста М. Глинки, Д. Черняков сочиняет собственную сюжетную линию и реализует ее, насильственно внедряя в событийный ряд и увязывая с действием оперы. Подчеркнем, что текст оперы (ни музыкальный, ни вербальный), почти не подвергается изменениям, за исключением нескольких сокращений, которые не редкость в постановках этой оперы, передачи партии Ратмира контртенору (изначально – контральто), а также переноса 2-й песни Баяна из 1 в 5 действие. Придуманная режиссером новая сюжетная линия связана с расширением драматургической функции пары Финн-Наина. «Конфликт» волшебников, изначально присутствующих в сюжете оперы, выводится на первый план и начинает играть несвойственную ему ранее определяющую роль в композиции произведения. Во время длительных перемен декораций режиссер вводит немые (с субтитрами) «диалоги» Финна и Наины, текст которых придуман для данной постановки. Большой экран – это распространенный

современный сценографический прием. Здесь в качестве экрана выступает занавес. На закрытом занавесе зритель видит две «говорящие головы» – огромные видеопроекции Финна и Наины. Из субтитров публика понимает суть интриги – спор о существовании любви. Финн и Наина, заключившие пари, вершат судьбы героев, и все события, происходящие далее, – проверка чувств Руслана и Людмилы.

Таким образом, сконструированный сюжетно-сценографический ряд решает сразу две технические задачи. Во-первых, длительные паузы для смены декораций, «оживленные» изображением, – это гарантия того, что публика не заскучает, не убежит в буфет (видимо, предполагается, что нетерпеливого современного зрителя удержать на месте можно только «картинкой»). Во-вторых, публике доходчиво объясняется «реалистическая» концепция спектакля: ничего «чудесного» не происходит. Все «искушения»: и «квест» Руслана, и соблазнение-наваждение Ратмира, и предательство Фарлафа, и «волшебный сон» с «чудесным пробуждением» Людмилы – это лишь ловкие манипуляции одних людей другими. Режиссер рассказывает все, не оставляя места для зрительского воображения, эллиптичность, как стилистический прием и жанровое свойство сказки, исключается. Но массовой культуре и повседневному «здравому смыслу» свойственно «называть вещи своими именами», объяснять, договаривать, «показывать все, что скрыто».

Аутентичный глинкинскому тексту «сказочный» Руслан должен реализовать свои функции, то есть совершить ряд действий, предписанных «правилами» жанра и пройти свой «сказочный» путь в соответствии с предсказаниями Баяна. В концепции Д. Чернякова события, которые происходят с Русланом, тоже заранее «срежиссированы», но не предсказателями и провидцами, а людьми, манипулирующими главными героями, – Финном и Наиной. То есть, Руслан – это обычный человек (повседневный деятель), по воле третьих лиц попадающий в «проблемные» ситуации. Концепция не нова и вызывает ряд реминисценций, начиная от спора бога и дьявола (ветхозаветный сюжет об Иове, «Пролог на небе» из «Фауста» И. Гете, заканчивая такими историями о манипуляциях человеческими чувствами, как роман Ш. де Лакло «Опасные связи» и даже советская киносказка «Чародеи» на сюжет братьев Стругацких.

Помимо популярного кино, в анализируемой постановке усматриваются параллели с другими

формами массовой культуры, также глубоко внедренными в современную повседневность. Например, ряд подобных ассоциаций вызывает решение 3 картины 2 действия – Руслан на поле битвы. Вместо декораций, изображающих поле, на сцене «выстроен» склон горы, покрытый множеством искалеченных солдатских тел в камуфляжной форме с автоматами. «Картинка» в духе современных новостных или документальных телепрограмм напоминает ставший частью современной повседневности репортаж из «горячей точки», вероятнее всего – с Северного Кавказа (Чечня, Дагестан). Когда освещение становится ярче, мы видим, что «горы» находятся в замкнутом помещении, куда партикулярно одетый Руслан попадает через маленькую дверь под потолком, которая резко за ним закрывается. Здесь возникает еще одна актуальная ассоциация: в контексте режиссерской концепции происходящее напоминает задание из популярного приключенческого телешоу «Форт Боярд». Руслан, как ключ от форта Боярд, ищет волшебный меч под телами солдат, переворачивая трупы, и встречается с Головой – компьютерная видеопроекция на мультимедийном экране. За экраном Руслан находит меч, задание выполнено, дверь открывается, он уходит с «поля». Актеры миманса, изображавшие «мертвые тела», встают и отряхиваются, еще раз свидетельствуя, что все происходящее лишь игра, симуляция, а не чудо. Видимо, в «расколдованном мире» (термин М. Вебера) сказки быть не может даже в волшебной опере, остаются только прагматизм массовой культуры и «здоровый смысл» современной повседневности.

«Потусторонний» мир, рисуемый М. Глинкой в 3 и 4 действиях оперы, в анализируемой постановке также «обытовлен» и «расколдован». Главная режиссерская модификация в данных картинах касается танцевальных сцен. В первоисточнике именно танец очерчивает сферу «волшебства», однако в решении Д. Чернякова танцевальных (балетных) сцен нет, зато есть трансформация, точнее, искажение авторского замысла, связанное с влиянием массовой культуры и следами современной повседневности в визуальной трактовке классического текста.

Волшебный замок Наины (3 действие) в концепции Д. Чернякова представлен подобием публичного дома, в котором «волшебные девы легкого поведения» развлекают гостей, предлагая им вместо танцев номера художественной самодеятельности. Это торжество дилетантизма «озвучено» музыкой М. Глинки, отношение к которой не

предполагает пиетета: на ее фоне постоянно слышны посторонние звуки – возгласы, смех, топот. Решение апеллирует к профанации классической музыки в культуре повседневности в духе анекдота «Моцарт – композитор, сочинявший для мобильных телефонов». Очевидно, претендующее на скандальность решение с борделем Наины может быть обусловлено двумя мотивами: во-первых, стремлением показать то, что еще может приятно «взбодоражить» воображение современного зрителя, а значит не оставит равнодушным; во-вторых, отказом от волшебства и тяготением к актуальности и достоверности сцены.

С нашей точки зрения, кульминацией режиссерского решения является сцена в волшебных садах Черномора. Вероятно, сцена соблазнения Людмилы была изначально задумана Д. Черняковым максимально провокационной, чем и обусловлено ее решение. Людмилу незатейливо «искушают» не «элитарным» балетом, а повседневными удовольствиями из сферы развлечений и бытового обслуживания, то есть тем, что в сознании современного человека ассоциируется с гедонистическим образом жизни: ювелирные украшения, парфюмерия, парикмахерские услуги, массаж, гастрономические изыски, алкоголь, цирковое шоу и даже полуобнаженный атлет (стриптизер? массажист?) с мощным мускулистым торсом, «украшенным» татуировками.

Апофеозом сцены становится появление двойника Руслана в окружении обнаженных девушек, что вызывает у Людмилы неистовую ревность, почему-то приведшую к шоковому состоянию. Тот факт, что данный эпизод был воспринят публикой как наиболее скандальный, можно объяснить спецификой восприятия наготы в культуре повседневности. Если нагота представлена в пространстве искусства, то она допустима для публичного показа. Но если обнаженное тело предъясняется в контексте повседневности, вне художественной (в данном случае, оперной) условности, она воспринимается как провокация и даже оскорбление общественной нравственности. Однако ответ на вопрос, какая именно, не сказочная, а реальная, причина вызвала у Людмилы состояние транса, режиссер оставляет без ответа. В любом случае, в «летаргии» Людмилы нет ничего чудесного, именно поэтому в финале оперы Финн-Баян приводит ее в чувство с помощью укола, а не волшебного перстня.

Думается, что основная проблема режиссерского реалистически-прагматического решения волшебных сцен оперы возникает не столько на

концептуальном, сколько на эстетическом уровне. Классическую оперу – сложнейший вид искусства, относящийся к «высоким» сферам, – очень сложно в рамках одного произведения органично объединить с пусть и художественной, но самостоятельностью, априори находящейся на более примитивной ступени художественного творчества. При попытке объединить данные формы деятельности возникает эстетический диссонанс, как при созерцании куска щебня, обрамленного изящной золотой оправой. Ситуация усугубляется, если в пространство классической оперы вводятся элементы исторически и культурно чуждой ей повседневности и массовой культуры.

В заключение необходимо подчеркнуть, что элементы культуры повседневности в анализируемом спектакле воспроизводятся постановщиком осознанно и намеренно, так как переосмыслен сюжет, изменен жанр и осуществлена «актуализация» действия. При этом интерпретационное внедрение в классический текст влечет за собой ощутимые последствия. Во-первых, возникает жанровый и стилистический конфликт: волшебная сказка гораздо легче существует в пространстве романтической оперной условности, чем среди демифологизированных повседневных образов и симулякров постмодернистского гиперреализма. Во-вторых, выстроенные перпендикуляры к музыкальной партитуре и тексту либретто обуславливают нарушения логики действия. В-третьих, если режиссер не учитывает специфику исполнения оперной партии, тогда она становится ролью, которая начинает доминировать над партией, что снижает качество вокального исполнения, музыкальный материал становится вторичным по отношению к действию, и оперное произведение трансформируется в музыкальное шоу, то есть превращается в жанр массовой культуры.

Библиографический список

1. 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.
2. Дербенева, А. А. Обрядово-мифологическая семантика оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и ее сценические трансформации [Электронный ресурс] : автореф. ... дис. канд. искусствоведения / А. А. Дербенева; Рос. ин-т истории искусств. – 2000. – 26 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/obryadovo-mifologicheskaya-semantika-opery-m-i-glinki-ruslan-i-lyudmila-i-ee-stsenicheskie-t>, свободный. Проверено 23.08.2015.

3. Злотникова, Т. С. Образ поступка – парадигма массовой культуры [Текст] / Т. С. Злотникова // Вопросы культурологии : Научно-практический и методический журнал. – 2015. – № 4. – М. : Панорама, 2015. – С. 87–94.

4. Повседневность [Электронный ресурс] // Энциклопедия культурологии. – Академик. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/586/ПОВСЕДНЕВНОСТЬ, свободный. Проверено 17.08.2015.

5. Пропп, В. Я. Собрание трудов [Текст] : Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

6. Шапинская, Е. Н. Опера как пространство эскапизма [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская // Полигнозис. – 1–4(43), 2012. – С. 120–133. – Режим доступа: <http://culturalnet.ru/main/getfile/2100>, свободный. Проверено 19.08.2015.

Bibliograficheskij spisok

1. Gustiakova, D. Iu. Rerezentatsiia russkoi opernoi klassiki v kul'turnom pole povsednevnosti [Tekst] / D. Iu. Gustiakova // Voprosy kul'turologii : Nauchno-prakticheskii i metodicheskii zhurnal. – 2013. – № 7. – М. : Panorama, 2013. – С. 19–24.

2. Dербенева, А. А. Обрядово-мифологическая семантика оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» и ее стсенические трансформации [Elektronnyi resurs] : avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniia / А. А. Dербенева ; Ros. in-t istorii iskusstv. – 2000. – 26 s. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/obryadovo-mifologicheskaya-semantika-opery-m-i-glinki-ruslan-i-lyudmila-i-ee-stsenicheskie-t>, svobodnyi. Provereno 23.08.2015.

3. Zlotnikova, T. S. Obraz postupka – paradigma massovoi kul'tury [Tekst] / T. S. Zlotnikova // Voprosy kul'turologii : Nauchno-prakticheskii i metodicheskii zhurnal. – 2015. – № 4. – М. : Panorama, 2015. – С. 87–94.

4. Povsednevnost' [Elektronnyi resurs] // Entsiklopediia kul'turologii. – Akademik. – Rezhim dostupa: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/586/POVSEДНЕВНОСТ", svobodnyi. Provereno 17.08.2015.

5. Propp, V. Ia. Sbranie trudov [Tekst] : Morfologiia volshebnoi skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki / V. Ia. Propp. – М. : Labirint, 1998. – 512 s.

6. Shapinskaia, E. N. Opera kak prostranstvo eskapizma [Elektronnyi resurs] / E. N. Shapinskaia // Polignozis. – 1–4(43), 2012. – С. 120–133. – Rezhim dostupa: <http://culturalnet.ru/main/getfile/2100>, svobodnyi. Provereno 19.08.2015.