

Е. Н. Шагинская

Бенджамин Бриттен в современном (меж)культурном пространстве: тексты композитора и контексты интерпретации. К юбилею композитора

Аннотация: в статье рассмотрено оперное творчество Б. Бриттена в связи с проблемами интерпретации и восприятия текста художественного произведения в различных культурных контекстах. Глобализационные процессы в культуре сделали доступными для широкой публики многие произведения искусства, ранее менее известные в силу социокультурных, лингвистических, коммуникативных факторов. Музыкальные произведения рассматриваются как культурный текст, который, попадая в инокультурный контекст неизбежно меняет свою семантику. Сохранение баланса между «аутентичными» смыслами текста и теми, которые являются контекстуально обусловленными, во многом зависит от позиции и стратегии интерпретатора. В статье рассмотрены три постановки опер Бриттена «Альберт Херринг», «Билли Бадд» и «Сон в летнюю ночь», осуществленные английскими режиссерами, но представленные в различных контекстах – в родной стране композитора, на международном оперном фестивале и в инокультурной среде (в данном случае, в России). Статья написана в связи со столетием Б. Бриттена, которое отмечается в 2013 г.

Review: The article is devoted to opera writing by Benjamin Britten due to the problems of interpretation and perception of artwork in different cultural environments. Global cultural processes have made the artwork that was not so famous due to socio-cultural, language and communication factors, more available for general public. Music is viewed as a cultural text that inevitably changes its semantics as soon as it enters the other cultural environment. Keeping the balance between 'authentic' meaning and contextually determined mostly depend on an interpreter's position and strategy. The author of the article analyzes Britten's three plays 'Albert Herring', 'Billy Budd' and 'A Midsummer's Night Dream' staged by English producers but shown in different cultural environments: in the composer's homeland, at international opera festival and a different cultural environment (Russia in particular). The article is devoted to the 100th anniversary of Benjamin Britten celebrated in 2013.

Ключевые слова: культурология, текст и контекст, аутентичность, культура, произведение, интерпретация, опера, хронотоп, семантика, искусство.

Keywords: cultural research, text and context, authenticity, culture, creation, interpretation, opera, chronotope, semantics, art.

Глобализация культуры, несмотря на все связанные с ней проблемы, несомненно сделала культурное пространство современного человека шире и богаче, не только в области массовой культуры, но и «высокой», до недавнего времени бывшей уделом любителей, специалистов и редких счастливиц, которые могли видеть произведения искусства, находящиеся за пределами его жизненного пространства. Сегодня, в условиях небывалого доньше расширения пространства коммуникации, медиатизации культуры, роста массового туризма и доступности посещения музеев и театров разных стран многие классические жанры искусства вышли за традиционные рамки музея или театра и стали достоянием медиаккультуры, доступными повсеместно. Такие процессы можно расценивать по-разному, но несомненным их позитивным моментом является то,

что имена, о которых отечественный зритель/ читатель/ слушатель знал только понаслышке, стали общим достоянием. Одно из таких имен – замечательный английский композитор XX века Бенджамин Бриттен (1913-1976), чей юбилей отмечают сегодня во всем мире, не только музыкальном, поскольку творчество Бриттена имеет общекультурное значение.

О Бриттене написано большое количество музыковедческих работ, он является одним из наиболее востребованных композиторов XX века как у себя на родине, так и в мире. В данной статье мне хотелось бы рассмотреть некоторые современные постановки опер Бриттена с точки зрения специфики взаимодействия текста композитора с контекстом его интерпретации и восприятия в различных пространствах современной культуры. Когда произведение искусства (в данном случае опера) пере-

мещается в инокультурный контекст, смыслы ее неизбежно, приобретают новые оттенки, утрачивая то, что понятно в “аутентичной” музыкальной и лингвистической среде. С этой точки зрения мы рассмотрим несколько примеров различных сочетаний текста (в данном случае 3 опер Бриттена) и контекста (их постановки, а затем исполнения в разных странах). Поскольку отношения текста и контекста, произведения и публики медируются через интерпретатора, то важную роль играют как постановочные стратегии режиссера, так и качество исполнения. (В случае с Бриттеном это особо важно, поскольку английский является сложным языком для большинства вокалистов, привыкших, в основном, к итальянскому или французскому. То же самое можно сказать об исполнении русских опер за пределами России).

Говоря о современном восприятии такого непростого композитора как Бриттен, надо учитывать, что за несколько десятилетий, прошедших со времени его смерти, произошли колоссальные сдвиги как в области оперного искусства как культурного феномена, так и в составе аудитории, которая все больше приобретает смешанный поликультурный характер.

Как культурная форма опера утверждает свою востребованность среди широкой публики, выйдя за рамки оперного театра на пространство экранной культуры. Трансляция оперных спектаклей на киноэкранах всего мира, большие экраны перед театральными зданиями, где все могут смотреть долгожданную премьеру он-лайн – обычные явления сегодняшней культурной жизни, не говоря уж об оперных фестивалях, не уступающих по масштабу футбольным матчам. Судьба различных произведений определяется многими факторами – соответствием культурным доминантам эпохи, креативной фантазией постановщика, “раскрученными” исполнителями. В этих условиях вполне понятно победное шествие таких достаточно легко воспринимаемых оперных шедевров как, к примеру, “Кармен” или “Аида”, “Травиата” или “Богема”. Но можно видеть и другую тенденцию обращения к модернизму XX века, которая проявляется в постановках очень востребованного на сегодняшний день “Воццека” А.Берга или опер Бриттена, которые также преодолели свою этнокультурную и лингвистическую ограниченность и вышли в мировое музыкальное пространство. Это, на наш взгляд, является показателем того, что не все в современной культуре является примитивным и стандартизированным в соответствии с законами “культиндустрии” (термин Т.Адорно). Мода на оперу, которая охватывает все большие группы аудитории, стремительно распространяясь

по медиапространству, является показателем неоднозначных процессов в современном социуме, являющемся полем взаимодействия гетерогенных тенденций. “Знакомая с официальной оперной жизнью, – пишет один из лучших исследователей социологии музыки Т.Адорно, – можно узнать больше об обществе, чем о жанре искусства, который пережило в нем самого себя и едва ли выстоит после следующего толчка. Со стороны искусства это состояние невозможно изменить.”¹ Время показало, что опера, как в традиционных, так и инновативных формах, пережила постулированный Адорно кризис, хотя то общество, в котором снова переживает расцвет оперное искусство, пережило глубокие трансформации. Сформированная под влиянием постмодернизма и глобализационных процессов, сегодняшняя аудитория неоднородна, и в целом массовая продукция несомненно превагирует. Тем не менее, группа публики, ориентированная не на легкость восприятия, а на серьезные размышления о судьбе человека в нашем мире, выраженные средствами искусства, вполне значительна и готова к восприятию таких произведений до-постмодернистской эпохи как оперы Бенджамина Бриттена. Несмотря на сравнительно короткий период, отделяющий наших современников от эпохи, в которую создавались произведения композитора, в социокультурной ситуации произошли весьма значительные сдвиги. Даже в том случае, если зритель/слушатель разделяет хронотоп автора, невозможно полное совмещение культурных кодов, что доказывается разноречивыми, зачастую противоположными мнениями о культурных текстах даже среди современников. В случае отдаленности во времени и пространстве или культурного разрыва между историческими «микробиодами» такое «разночтение» углубляется.

Сразу оговоримся, что постановки опер Бриттена, о которых речь пойдет ниже, рассматриваются нами как культурный текст, который может иметь разные смыслы в разное время и для разной аудитории. Понятие текста мы рассматриваем с точки зрения его полисемантичности и открытости для разных интерпретаций. Как утверждал Р. Барт, текст можно определить как последовательность знаков, но самым главным является его значение, гетерогенное и неистощимое. Оно не может быть сведено к интенции автора, в нем функционируют многие составляющие, находящиеся за пределами контроля автора.² В то же время теоретики постмодернизма считают текст постмодернистской катего-

¹ Адорно Т. В. – Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 76.

² См.: Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. М., 1989.

рией, которая вытесняет более раннее понятие произведения.³ Текст – это «объект-событие», который в процессе копирования, фрагментации, повторения выходит из под контроля своего производителя

Следуя за Р. Бартом, мы не будем останавливаться на специфических моментах биографии английского композитора, которые, как может показаться, проясняют смысл ряда моментов его работ. «Биография автора является, в конце концов, еще одним текстом, которому не стоит приписывать какие-то особые привилегии: этот текст также может быть деконструирован.» – В тексте говорит не автор, «...а его бесконечный полисемический плюрализм».⁴ Репродуцируемое материальное существование текста не зависит от воли его создателя, поскольку «как только текст выходит за пределы одного экземпляра, работа автора выходит в мир и за пределы авторского контроля».⁵ Несомненно, сегодняшний зритель/слушатель открывает в полисемии бриттеновских опер то, что важно «здесь-и-сейчас», и именно это и ставит его произведения в разряд тех, о которых говорится: искусство «на все времена». В то же время без понимания некоторых особенностей личности композитора, время жизни которого не столь удалено от нашего, что позволяет создать достаточно наглядное представление о социокультурном контексте его творчества, восприятие его произведений будет слишком субъективным. По мнению известного музыковеда Е.Цодокова, «... можно говорить о некоем эстетическом надломе личностного плана, который заложен в его оперном творчестве, включая и музыкальный язык, тонкая лирика которого окрашена, подчас, в весьма мрачные тона, придающие ей дополнительный двойственный смысл. Самое главное здесь для нас то, в этом разломе появляются возможности для увеличения «степеней свободы» трактовки его опер и определенной интерпретационной направленности постановщика.»⁶ Что касается контекста восприятия, состав публики, пришедшей на оперный спектакль сегодня, весьма отличается от того, который был типичен еще полвека назад. Аудитория стала, несомненно, гораздо более плюралистичной с точки зрения этнокультурного состава, а также интенции при посещении оперного театра или фестиваля. Во многом на этот процесс повлиял массовый «культурный» туризм, который предполагает

посещение оперного театра, наряду с музеями и выставками, обязательной частью программы в той или иной (по преимуществу европейской) стране. Таким образом, среди посетителей театра или фестивальных площадок можно увидеть как любителей искусства, специально приезжающих послушать любимого певца или дирижера, так и туриста, посетившего, к примеру, миланский Ла Скала или Венскую оперу или Большой театр как необходимую часть «культурной программы». Конечно, для такой публики большее удовольствие доставляют «шлягеры» музыкальной сцены, но, тем не менее, произведения композиторов XX века или наших современников тоже востребованы. Возможно, к этому феномену применимы рассуждения Т. Адорно по поводу успеха оперы А. Берга «Воццек»: «Контакт между такой оперой и публикой основан на особом моменте, который в ней запечатлен и его нельзя истолковать как возобновление целого жанра.... Публика почувствовала особую констелляцию, существующую между текстом и музыкой, некий глубокий и символический мотив в отношении музыки к своей поэтической основе. Впрочем, надо заметить, что общественное воздействие и авторитет любой музыки совсем не непосредственно зависит от того понимания, которое эта музыка находит.»⁷ Каждое произведение предстает, таким образом, одновременно как ограниченное своей темпоральностью и универсальное с точки зрения наличия в нем итерации, способности к переходу из одного текста в другой, не зависящей ни от условий производства, ни от исторического прочтения.

Мы остановимся на трех операх Бриттена в разных постановках, осуществленных в разных местах. На этих примерах можно видеть, как связь между текстом и контекстом определяет, во многом, сценическую судьбу произведения, а также как «экстратекстуальные» факторы могут влиять на его восприятие.⁸ Во всех трех случаях постановка была осуществлена английскими режиссерами, то есть интерпретация текста может претендовать на этнокультурную «аутентичность», хотя, несомненно, с темпоральной точки зрения интерпретационные стратегии несут отпечатки культурных тенденций сегодняшнего дня. Что касается контекста презентации этих постановок и, соответственно, восприятия аудиторией, они различны: в одном случае («Билли Бадд») можно говорить о совпадении текста и контекста, поскольку речь идет о лондонской постановке оперы. Другой пример («Альберт Хер-

³ Jameson F. Postmodernism. L.-NY, 1995. P. XYII.

⁴ Eagleton T. Literary Theory. An Introduction. – Oxford: Blackwell, 1996, P. 138.

⁵ Said E. Op.cit. P. 32.

⁶ Цодоков Е. Разбор полётов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. – <http://www.operanews.ru/12061701.html>

⁷ Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 74.

⁸ Автор основывается в своем анализе как на документальных источниках, так и на личном восприятии двух из рассмотренных постановок опер Бриттена – «Сна в летнюю ночь» и «Альберта Херринга».

ринг») показывает практику оперных постановок на фестивалях, то есть в поликультурной среде. И, наконец, последний рассмотренный нами спектакль («Сон в летнюю ночь») показывает пересечение текста в инокультурную среду.

Следуя хронологии творчества композитора, начнем с оперы «Альберт Херринг», написанной в 1947 г., следуя принесшей Бриттену большой успех «Питеру Граймсу». Мы обратимся к постановке этой очень «экономичной» в музыкальном отношении оперы (рассчитанной на камерный оркестр и не предполагающей присутствия хора) английской оперной труппы «Opera North», а контекстом реализации этой постановки является оперный фестиваль Бригитта, с успехом проходящий уже несколько лет в Таллинне.

Лето 2013 г., юбилея Бриттена, было ознаменовано «Альбертом Херрингом» (режиссер Джайлс Хэвергелл), встретившим теплый прием у разнородной публики, посещавший Таллинн летом (немцы и финны, русские и американцы). «Альберт Херринг» – первая комическая опера, написанная Бриттеном на сюжет рассказа Мопассана. Либреттист Эрик Крозье доказал, как легко действие может быть перенесено из Франции в Англию. По его словам, он придерживался трех основных требований к тексту – «быть простым, быть благоразумным и быть удобным для пения».⁹ Сценическое воплощение этих принципов заставляет смотреть спектакль на одном дыхании, легко включаясь в перипетии нарратива и проблемы героев. Недаром Святослав Рихтер назвал «Альберта Херринга» лучшей комической оперой XX века – коллизии сюжета и типажи, представленные в ней несут универсальный, общечеловеческий смысл, приближая к зрителю вне зависимости от времени и пространства.

«Альберт Херринг», хотя и написанный в до-постмодернистскую эпоху, содержит одну из примет постмодернистского культурного текста – «двойное кодирование», то есть восприятие и понимание текста на разных уровнях посвященным и непосвященным зрителем, читателем или слушателем. Другой приметой постмодернизма в искусстве принято считать цитирование, которое иногда занимает большую часть текста. Но как цитирование (в том числе самоцитирование), так и двойное кодирование нередко встречаются в классической музыке, достаточно вспомнить знаменитый пример ироничного использования музыки из «Свадьбы Фигаро» в «Доне Джованни». Такого же рода прием использован и в «Альберте Херринге», где несколько раз применяется отсылка к «Тристану и Изольде» Вагнера, что, несомненно, замечено и оценено, лишь небольшой частью аудитории, особенно в фестивальном

пространстве, где большую часть зрителей составляли туристы, дополнявшим свои впечатления от Старого города встречей с искусством на Пирите. Но в целом обычная жизненная история молодого человека, пытающегося начать самостоятельную жизнь, освободившись от влияния доминирующей матери, типажи, встречающиеся и поныне в любом провинциальном (и не только городке), смешные и грустные повороты истории молодого Альберта отвечают ожиданиям самой разнородной аудитории и обеспечивают зрительский успех.

Сложный состав аудитории является показательным для любой фестивальной постановки, и обращение к проверенной классике бывает более безопасной стратегией. Но «Opera North» обратилась к опере Бриттена, которая как нельзя больше подошла к возможностям фестивальных постановок, не располагающих масштабными декорациями и спецэффектами. Камерный тон и минимальное количество исполнителей помогли труппе показать свои лучшие стороны как коллективу, взявшему на себя миссию популяризации классической музыки. «Opera North привносит дыхание новой жизни в искусств севера Англии, вдохновляя аудитории, привлекая различные сообщества, представляя образовательные программы и мастерские, давая возможность людям из разных слоев общества проявить свою креативность».¹⁰ Артисты английской компании замечательно представили окружение, в котором молодой и наивный герой (Александр Спрейг) проходит процесс личностного становления. Неуклюжий и трогательный, стеснительный, но внутренне протестующий Альберт постепенно завоевывает симпатии аудитории, все более активно реагирующей на повороты в судьбе Альберта, что привело к закономерному успеху оперы, несмотря на лингвистические трудности части аудитории (спектакль шел с титрами на английском и эстонском языках).

Другая постановка, к которой мы обратимся, – опера Бриттена «Билли Бадд» в постановке Английской национальной оперы (ENO). Театр рассматривал этот спектакль «как лучшее приветствие великому британскому шедевру».¹¹ Сюжет «Билли Бада», хоть и связан с определенными историческими событиями (англо-французскими военными действиями в конце XVIII века) представляет собой, прежде всего, рассказ о судьбе молодого человека в мире, полном непонимания и противоречий, в чем можно увидеть некоторое тематическое сходство с «Альбертом Херрингом». Эта тема является одной из главных для творчества Бриттена.

¹⁰ URL www.brigitta.ee

¹¹ <http://www.eno.org/whats-on/whats-on.php?id=44&season=current>

⁹ URL www.brigitta.ee

“Нравственные испытания подростка перед лицом жестокостей взрослой жизни – таков в общих чертах ее смысл. Какую из опер Бриттена ни возьми, она почти везде есть. Несчастный сирота Джон, угнетаемый своим хозяином и в результате погибающий («Питер Граймс»), маленький Майлс, находящийся в психологическом плену у призрака Питера Куина («Поворот винта»), молодой матрос Билли, павший невинной жертвой ненавидевшего его старшины Клаггарта («Билли Бадд»), несчастный изгой семьи, пацифист Оуэн («Оуэн Уингрейв»)¹². Та же тема присутствует и в «Альберте Херринге», но если в нем драматизм взросления героя и сложности вступления в жизнь поданы с мягким юмором, то Билли, не ориентируясь в проблемах взаимоотношений с окружающим миром, приходит к трагическому концу. Моральный конфликт, лежащий в основе «Билли Бада», связан также и с темой ответственности одного человека за судьбу другого, что воплощено в образе капитана Вера, на склоне лет размышляющего о возможности спасти жизнь Билли, которой он не воспользовался. Эта опера весьма сложна для восприятия, поскольку не соответствует традиционным ожиданиям любовной коллизии как необходимого элемента оперного действия – персонажи оперы исключительно мужчины. Тем не менее, конфликт в межличностных отношениях, проблема вины и наказания настолько заострены, что публика вовлечена в эмпатическое восприятие коллизий сюжета как экзистенциально важных моментов в человеческой судьбе. Лондонская критика отмечает акцент постановки (режиссер Нэйл Армфилд) на конфликте противостоящих персонажей (Билли Бадда и Клаггарта) и их психологизм, воспроизведенный прекрасным составом исполнителей:» В Лондоне исполнителями были Саймон Кинлисайд и Джон Томлинсон: это великолепные исполнители, хотя их отношения не имеют явно сексуального оттенка, а метафизика стала мрачной. Кинлисайд показывает ранимого, атлетического ангела, едва касающегося палубы и постоянно влезającego вверх по лестницам и свисающего с Томлинсон – тяжеловесный..... демон, порождающий невыразимое ощущение зла, где бы он ни появлялся. Оба они, по сути дела, сражаются за душу Вера в исполнении Тимоти Робинсона, который представляет прекрасно оцененный портрет человека, чье благородство с трудом уживается с моральной слабостью и несовершенным восприятием реальности.»¹³.

¹² Цодоков Е. Разбор полётов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. – <http://www.operanews.ru/12061701.html>

¹³ URL <http://www.guardian.co.uk/arts/reviews/story/0,,1657584,00.html>

Морскую оперу» Бриттена часто рассматривают «как портрет жестокого истэблшмента, сокрушающего невинного».¹⁴ Этот упрощенный подход преодолен в постановке Нэйла Армфилда, в которой центральной темой является не конфликт между невинностью и пороком, а моральная дилемма капитана Верра, которая не сводится просто к выбору между добром и злом, но «предполагает более сложную дилемму – конфликт между справедливостью закона и справедливостью сердца».¹⁵ Как и предполагает название оперы, в центре ее стоит герой со сложной судьбой (что типично для Бриттена). В интерпретации роли молодого человека, чья судьба складывается трагически помимо его воли, нашедшего в себе силы перед смертью примириться со всеми несправедливостями мира, что отражено в знаменитой арии *Through the port comes the moon-shine astray*, которую герой поет перед своей казнью, заключается залог успеха постановки. Исполнитель должен передать особенности характера героя, которые, несмотря на его добрые намерения, приводят молодого человека к трагическому финалу, что и достигнуто в полной мере Саймоном Кинлисайдом, который, несмотря на возрастное несоответствие, передает сложности характера Билли не только вокальными, но и динамическими средствами. “Представление его (Билли. – прим. авт.) Бриттеном несомненно отражает занимающую композитора тему невинности, разрушенной враждебностью окружения, и этот певец знает, как передать это в каждом нюансе.

<http://www.musicweb.uk.net/SandH/2005/Jul-Dec05/buddo212.htm>

“Simon Keenlyside is a natural for the role of Billy: Forster wrote of Melville’s creation that he has ‘the goodness of the glowing aggressive sort which cannot exist until it has evil to consume’ (Aspects of the Novel) and Keenlyside caught this perfectly: Britten’s presentation of him of course reflects the composer’s preoccupation with innocence destroyed by the hostility of its surroundings, and this singer knows just how to convey that in every nuance. Superbly graceful in his actions, his physical beauty (quite different from the more ‘rugged’ Christopher Maltman, who sang the part with WNO when this production was first seen) renders his predicament all the more poignant, and his singing left little to be desired: ‘Billy in the darbies’ pierced the soul, with the break in the tone at ‘But look: and the understated fervour of the final lament achieving the kind of stillness and completeness which one so rarely hears.”

Billy Budd is not a lyrical work, it’s a cruel and terrible work with moments of lyricism and it shouldn’t

¹⁴ URL <http://news.ft.com/cms/s/da2739c8-6533-11da-8cff-000779e2340.html>

¹⁵ Там же.

sound romanticised at all. The attack of the different sections and the solo instruments must be much more ferocious, more incisive and less rounded than the way in which the ever-efficient Andrew Litton conducted it, although his efficiency didn't serve him here, where more is needed.

<http://www.operayre.com.ar/>

Последняя опера Бриттена, к которой мы сегодня обратимся – “Сон в летнюю ночь”, показанная в московском театре им. Станиславского и Немировича-Данченко. Хронологически интерпретация шекспировской комедии (либретто самого Бриттена и Питера Пирса) принадлежит к позднему периоду творчества композитора (1960 г.). старинной музыки и остроумная пародия в сценах ремесленников делают “Сон в летнюю ночь” одной из самых красочных оперных партитур XX столетия. Несомненно, одна из лучших опер не только Бриттена, но и XX века в целом, была представлена в Москве в 2012 г. после исполнения на год раньше Английской национальной оперой. Постановочная группа спектакля во главе с режиссером Кристофером Олденом “перенесла” спектакль на московскую сцену, где исполнить оперу предстояло артистам и оркестру театра под руководством английского дирижера Уильяма Лейси.

Эта постановка представляет особый интерес, поскольку взаимодействие текста, написанного английским композитором на сюжет английского же классика, в интерпретации английского оперного театра была представлена в контексте московской музыкальной жизни, причем в театре, который не собирает мультикультурную туристическую публику, а является излюбленным местом столичных любителей оперы. С одной стороны, “Сон в летнюю ночь” как текст, вмещающий в себя всю квинтэссенцию “английскости” должен был привлечь публику, знакомую как с первоисточником, так и с творчеством Бриттена и не имеющую особых лингвистических затруднений. С другой, премьера оперы создала конфликт с более широким социальным контекстом жизни российской столицы, занявшей по отношению как к спектаклю, так и его автору позицию отторжения Другого. “Другость” бриттеновского “Сна” оказалась слишком многомерной, чтобы не пробудить у многих сообществ образ Врага, что и вылилось в информационную кампанию, развязанную против постановки неоднозначного спектакля.¹⁶ На наш взгляд, такая реакция весьма симптоматична для противоречивого отношения к Другому – этнокультурному, гендерному, субкультурному – в «посткультуре». С одной стороны, Другой обретает голос, получает право на утверждение

собственной идентичности, с другой – стереотипы отношения к Другому как к врагу весьма устойчивы. Причины этого отношения связаны с проблемами самоидентификации человека в сложном мире культурного плюрализма. «Определение себя самого, определение своей самости по отношению к другому по мере достижения статуса другого уничтожает собственное основание. Тогда – именно в ситуации неразличимости – начинается насильственная эскалация отличия. Оно предельно концентрируется в создании образа *врага*, в отношении которого оправдано насилие...».¹⁷ По мере того, как к тому или иному типу Другого отношение враждебности сменяется пониманием, толерантностью или установлением диалога возникают новые устрашающие образы, показывающие, что человек нуждается во враждебном Другом, чтобы ощутить в себе силу борьбы с тем, что представляет угрозу стабильности его существования.

Такой образ враждебной Другости и был сконструирован вокруг постановки «Сна в летнюю ночь в Москве», приобретшей характер скандального ажиотажа. Но премьера спектакля показала, что «другость» сама по себе не является критерием эстетической оценки, а московская публика (конечно, в данном случае, речь идет о подготовленной публике) руководствуется не стереотипами популярной культуры, а художественными критериями предложенной интерпретации текста Бриттена. «И вот премьера состоялась. Явь оказалась не такой, как предполагали. Переполненный зал, который при всем желании трудно заподозрить в ангажированности (билеты-то были раскуплены давно), устроил овацию авторам спектакля.»¹⁸ Успех оперы Бриттена в Москве является ответом на многие вопросы, касающиеся не только оперного искусства, в данном случае, Бенджамин Бриттена, а гораздо более широких процессов, происходящих в (интер)текстуальном пространстве современной культуры. В этом смысле опера Бриттена является сама по себе интертекстуальным пространством, будучи основана на классическом литературном источнике. Поскольку такая трансляция одной культурной формы в другую очень типична для нашей эпохи преобладания интерпретаций, важно понять, какой элемент бриттеновского текста оказался преобладающим. По мнению музыкального критика Е.Цодокова, это, прежде всего, музыка. «Она дополнительно диктует только ей и эпохе ее создания свойственные художественные смыслы. Тот,

¹⁷ Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. С.74

¹⁸ Е. Цодоков. Разбор полётов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. – <http://www.operanews.ru/12061701.html>

¹⁶ <http://www.rg.ru/2012/06/11/son-site.html>, <http://www.timeout.ru/theatre/event/271265/1>

кто этого не понимает, никогда не поймет и сути оперного искусства.»¹⁹ Поскольку шекспировский текст сокращен композитором и Питером Пирсом, важные моменты сюжета были отобраны именно с точки зрения соответствия оперной форме, а не верности первоисточнику. Такой процесс происходит в культуре повсеместно, и автору (если можно в данном случае говорить об авторстве) нового текста необходимо принимать во внимание требования того жанра, в котором он работает. В случае с оперой Бриттена первичность музыкальной составляющей была главной причиной успеха оперы как торжества музыки замечательного английского композитора. В данном случае контекст постановки отличался от предыдущих двух приведенных нами примеров тем, что отечественным исполнителям пришлось осваивать не слишком известную музыкальную традицию, петь на английском языке, что само по себе трудно для не-англоязычных исполнителей и работать с английской постановочной группой, осваивая новую стилистику как в музыкальном, так и в сценическом планах. Эта совместная работа представителей различных музыкальных и постановочных школ, по достоинству оцененная как публикой, так и критиками – еще один пример тенденции к формированию динамичного культурного пространства, где взаимодействие различных школ, языков, направлений может приводить к обогащению культуры в целом.

Общество — это совокупность всех людей, как слушающих, так и не слушающих музыку, но все же именно объективные структурные свойства музыки определяют реакции слушателей. И потому канон, который руководит конструированием типов, соотносится не только, как в случае субъективно направленных эмпирических выборов, со вкусом, симпатиями и антипатиями и привычками слушателей. Напротив, в его основе лежит сообразность или несообразность слушания услышанному. Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности. Типология стремится к тому (впрочем, не слишком связывая себя этим и не претендуя на полноту), чтобы описать, очертить область, простирающуюся от слушания вполне адекватного, соответствующего развитому сознанию наиболее передовых профессиональных музыкантов, до полного непонимания и полной индифферентности в отношении материала, что нельзя все же смешивать с музыкальной невосприимчивостью. Однако эти типы располагаются не в одномерном пространстве; под разным углом зрения то один, то другой тип может оказываться ближе к объекту. Выделить характерные типы отношения, характерные модусы реакции важнее логической корректности классификации.

Список литературы:

1. Адорно.Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
2. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. М.. 1989.
3. Цодоков Е. Разбор полётов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.-<http://www.operanews.ru/12061701.html>
4. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М.: Академический проект, 2007.
5. Eagleton T. Literary Theory. An Introduction.-Oxford: Blackwell, 1996.
6. Jameson F. Postmodernism. L.-NY, 1995. P. XYII
7. Said E. The World, the Text and the Critic. Cambridge, Mass., 1983.

References (transliteration):

1. Adorno.T. Izbrannoe: Sociologija muzyki. M.; SPb.: Universitetskaja kniga, 1999.
2. Bart R. Ot proizvedenija k tekstu // Bart R. Izbrannye raboty. M.. 1989.
3. Codokov E. Razbor poljotov vo «Sne» i najavu. «Son v letnjuju noch'» Brittena v Muzykal'nom teatre imeni Stanislavskogo i Nemirovicha-Danchenko.-<http://www.operanews.ru/12061701.html>
4. Shemanov A.Ju. Samoidentifikacija cheloveka i kul'tura. M.: Akademicheskij proekt, 2007.
5. Eagleton T. Literary Theory. An Introduction.-Oxford: Blackwell, 1996.
6. Jameson F. Postmodernism. L.-NY, 1995. P. XYII
7. Said E. The World, the Text and the Critic. Cambridge, Mass., 1983.

¹⁹ Е. Цодоков. Разбор полётов во «Сне» и наяву.