

39. Сальникова Е.В. Феномен визуальности // Обсерватория культуры. — 2012. — № 1.
40. Бельюков А.М. Визуальные символы успешности в современной массовой культуре // Вестник Кузбасского государственного технического университета. — 2009. — № 3.
41. Patel N., Vila-Lopez N., Kuster-Boluda I. Differences between American and Indian consumers' visual images // Cross Cultural Management. — 2013. — Vol. 20. — Iss. 1.
42. Моррис П., Уальдман Д. Национальная культура в рекламных метафорах: Франция, Германия, Италия, Нидерланды и США // Реклама: теория и практика. — 2012. — № 2.
43. Лапина-Кратасюк Е.Г. Образы идеальной семьи в российских глянцевого журналах и телевизионной рекламе. Вестник Российского государственного гуманитарного университета. — 2010. — № 10.
44. Rajaguru R. Motion Picture-Induced Visual, Vocal and Celebrity Effects on Tourism Motivation: Stimulus Organism Response Model // Asia Pacific Journal of Tourism Research. 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.1080/10941665.2013.764337>
45. Журкова Д.А. Репрезентация классической музыки в коммерческой рекламе // Обсерватория культуры. — 2011. — № 4.
46. Фатеев А.В. Объекты визуального цитирования в журнале «русский newsweek»: на перекрестке культур // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2012. — № 2.
47. Walden E. Reflexive mimesis in contemporary visual culture // Emotion, Space and Society Volume 4, Iss. 1, February 2011, [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/17554586/4>
48. Коненко С.А. Художественная микроминиатюра как феномен современной визуальной культуры постмодерна // Омский научный вестник. — 2008. — № 5.
49. Yuksel S. An Outlook of the Fashion Industry Through Fashion History // Procedia. — Social and Behavioral Sciences. — Vol. 51, 2012. The World Conference on Design, Arts and Education (DAE-2012), May 1—3, 2012, Antalya, Turkey [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sciencedirect.com/science/journal/18770428>
50. Slevin T. Sonia Delaunay'S robe simultanée: Modernity, fashion, and transmediality. Fashion Theory // Journal of Dress Body and Culture. — 2013. — Vol. 17, Iss. 1.
51. Конева А.В. Мода: презентация индивидуальности и коды идентификации // Международный журнал исследований культуры. — 2010. — № 1.
52. Конева А.В. Визуальные практики моды // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — Т. 1. — № 3.
53. Сатарова Е.В. Мультимедийное пространство гламура // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. — 2010. — Т. 16. — № 1.
54. Ним Е.Г. О социологах, телеведущих, рыцарях и чучелах: деконструкция медиадискурса социальных проблем // Журнал исследований социальной политики. — 2010. — Т. 8. — № 1.
55. Rees-Roberts N. Boys keep swinging: The fashion iconography of Hedi Slimane. Journal: Fashion Theory — Journal of Dress Body and Culture. — 2013. — Vol. 17, Iss. 1.

[...явление]...

УДК 782.1; 7.011
ББК 71; 85.3

И.М. ВЕТЛИЦЫНА

ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматривается эстетическая трансформация статуса оперы на рубеже XX—XXI веков, которая повлекла за собой изменение функционирования этого феномена музыкальной истории. Опера во многих своих проявлениях начала жить по законам современного шоу-бизнеса, предполагающего целый спектр маркетинговых ходов, направленных на активизацию, удовлетворение и поддержание массового интереса к опере.

Ключевые слова: опера, массовая культура, шоу-бизнес, оперные звезды, кроссовер, оперный туризм, современная оперная режиссура.

О феноменологии оперы в истории культуры сказано и написано достаточно много: о ее синтетичности как жанра, о парадоксальности и дуалистичности ее развития. Огромный пласт музыковедческой литературы посвящен, как известно, конкретным операм, оперному

творчеству отдельных композиторов, оперным певцам и другим аспектам оперного искусства. Иными словами, проблемы, связанные с исследованием собственно материи оперы и ее содержания, освещены на сегодняшний день достаточно полно.

Однако во всем этом весьма полезном массиве литературы можно крайне редко встретить работы, уделяющие внимание всей системе бытия оперы, то есть ее существованию как явления не только духовного и художественного, но социокультурного и социально-психологического. Этот аспект бытования жанра совсем недавно начал интересовать исследователей, ставящих своей целью «перейти от привычного <...> анализа оперы как искусства к рассмотрению оперной культуры общества как целостной динамичной системы, ядром которой является оперный театр, ибо именно в театре и через театр реализуется социальная функция оперного искусства» [1, с. 233]. Всю большую актуальность приобретают вопросы, связанные как с процессом трансформации сценической жизни оперы в исторической перспективе, так и проблемы «законов восприятия оперы в различных социальных группах и на разных исторических этапах». Такой подход позволяет понять одну «из целеполагающих сущностей жанра»: функцию отражения одновременно и культурно-эстетических, и общественных процессов, а иногда и своеобразного их катализатора [2, с. 75].

Именно опера в комплексе всех ее слагаемых — синтетичности, зрелищности, демократичности, способности реагировать на социальные процессы и потрясения, смену художественных приоритетов — более чем какой-либо другой музыкальный жанр требует осмысления ее существования с точки зрения общественно-исторического контекста¹. Особенно это важно сегодня, ибо очевидно, что опера как синоним оперного спектакля и, шире — оперного театра, начиная со второй половины XX века, обретает некое новое качество.

Тот факт, что данный процесс происходит именно с этим жанром, сам по себе не удивителен. Вся 400-летняя судьба оперы — свидетельство того, насколько точно и органично, она адаптировалась к разным культурно-историческим измерениям, меняясь в зависимости от господствующих потребностей и запросов как элитарного, так и массового слушателя².

В основе такой приспособляемости оперы ко всем временам и форматам, думается, лежит имманентно заложенная в ней, как в наиболее демократичном из всех академических музыкальных жанров, адекватность законам зрительско-слушательского восприятия. На самом деле, оперный театр способен дать людям то, что не под силу никакому другому виду музыкального искусства — эстетическое удовольствие особого рода — наслаждение. Опера манит публику, в первую очередь, страстностью жизненных коллизий, переживаемых на сцене ее героями, а вместе с ними — и самой публикой. Они поданы, к тому же, в сжатом до нескольких часов пространственно-временном континууме с помощью всего вокально-инструментально-

го великолепия музыки, литературного слова (либретто), художественно яркого образного ряда, подкрепленного сценографией, разнообразных сценических эффектов и собственно театрального действия. Именно такое уникальное сочетание выразительных средств, способное воздействовать практически на все зоны чувственного восприятия присутствующего на оперном спектакле, дало основание А. Тихомирову говорить об опере как о наименее интеллектуальном виде академического музыкального искусства.

Однако в том-то и заключается один из свойственных этому жанру парадоксов. Как справедливо отмечает тот же автор, «с точки зрения сочинения, опера <...> самый сложный музыкальный жанр, требующий от композитора (а не от слушателя) незаурядного профессионализма и весьма изощренного творческого интеллекта», предполагающего знание всех законов оперного жанра, умение написать удобные для исполнения и приятные для восприятия арии и дуэты, ансамбли, хоры и не только. Композитор должен овладеть еще более глубокими слоями оперного творчества, главный из которых — «способность говорить со слушателем языком музыки, говорить увлекательно, ярко, эмоционально, в своем неповторимом стиле, но при этом так, чтобы эта “речь” была понятной практически любому человеку, обладающему среднестатистическим слуховым музыкальным опытом. <...> Это совершенно особый, редкий <...> композиторский дар. И именно он <...> является мерилком композиторского таланта <...>» [3].

Вместо этого опера в XXI веке окончательно стала «объектом художественного эксперимента» для «посвященных», предполагающим в первую очередь использование новых технических приемов или некоей внемузыкальной философской идеи. Представители авангарда, отказавшись от пения в опере как синонима якобы чуждой современности чувственной красоты, выступили с отрицанием самой природы оперного жанра. Современная опера как «музыкальная драма» «утратила главное, что позволяло ей в течение длительного времени быть примадонной музыкального театра — мелодичный язык, представлявший уникальный сплав “академического” и “бытового” начал»³. И вопрос, захотят ли и, главное, сумеют ли композиторы не столько чисто технически, сколько психологически преодолеть разрыв между искусством «высоким» и «низким» и, в конечном итоге, создать некую новую целостность, остается открытым [4].

Таким оказался итог 400-летнего существования оперы, в течение которых оперный жанр обретал все большую элитарность, и одновременно, как следствие, шел поиск иных форм музыкального спектакля, способных удовлетворить вкусы менее искусственного массового слушателя. В XX веке этот процесс достиг своего апогея, и определенной компенсацией оперного интеллектуализма оказалось

¹ В этом оперный театр можно сопоставить только с театром драматическим.

² Именно это свойство жанра дало основание украинскому исследователю Л. Кияновской сделать вывод о так называемом хамелеонстве оперы [2].

³ Пример такого сплава в XX столетии дал Дж. Гершвин, показав всем, «где находится выход из тупика, в котором к моменту создания “Порги и Бесс” опера уже практически оказалась» [3].

появление новых и гораздо более демократичных музыкально-сценических жанров: в XIX столетии таковым была оперетта, в XX — мюзикл, а за ним — рок-опера.

Подобное расслоение, разумеется, не могло не отразиться на судьбе всего оперного наследия и оперы как таковой, в очередной раз доказавшей свою уникальную приспособляемость к исторической ситуации. Начиная со второй половины XX столетия, в социокультурном дискурсе современной цивилизации с ее культом развлечения и увеличения роли массовой культуры, классическая опера неуклонно, так или иначе, встраивалась в его систему. К настоящему моменту она уже приобрела значение одного из самых дорогих и изысканных его сегментов. Однако для того, чтобы завоевать столь высокое положение, ей пришлось принять определенные требования, одним из которых и, пожалуй, главным стало требование — быть опере развлечением.

Подобная эстетическая трансформация статуса оперы, этого феномена музыкальной истории, с точки зрения диалектики происходящего двойственна.

Поскольку практически бо́льшая часть написанных в XX столетии опер массового слушателя-зрителя так и не приобрела, музыкальные театры сегодня отдают предпочтение главным образом опере, созданной в диапазоне от XVII до первой половины XX века, то есть классике, способной вызвать у слушателя тот самый специфический восторг, который зовется наслаждением. Во многом именно поэтому возникло стремление сохранить оперный жанр как историко-культурное наследие: оказался поднят (в том числе и из архивов) и сценически воплощен и записан в аудио- и видеоформате огромный массив оперного репертуара.

В то же время, всё это богатство, поставленное на службу развлечению, неизбежно меняет образ жизни. Опера, во многих своих проявлениях, начинает функционировать по законам современного шоу-бизнеса, эксплуатирующего её согласно своим правилам в режиме *презентаций и акций* с помощью хорошо известных механизмов арт-менеджмента: рекламы и антирекламы, учета потребностей слушателей, формирования спроса и т. д.

В наши дни в художественной жизни большинства стран с развитой культурой оперного театра реализуется полный спектр так называемых маркетинговых ходов, направленных на активизацию, удовлетворение и поддержание массового интереса к оперному представлению и опере как жанру. Всё с большим вниманием к этим ходам относятся и в России.

Опера сегодня — это модно, дорого, престижно. Посещение оперного спектакля свидетельствует о достаточном высоком социальном статусе тех, кто пришел на оперную премьеру в театр, и приравнивается в определенном слое общества к модным брендам автомобилей, одежды, обуви, аксессуаров, ювелирных украшений и прочим *материальным* признакам богатства.

Но, оказавшись модной забавой, опера начинает тут же обрывать приметами массовой культуры. Весьма по-

пулярным становится раскручивание брендов наиболее известных опер или всемирно известных оперных певцов, которые с удовольствием появляются в телевизионной и уличной рекламе, в массовых телешоу. Да и само слово «опера» сегодня определяет не только собственно музыкально-сценический жанр; такое название может носить, например, элитный ночной клуб, не имеющий никакого отношения к музыкальному театру.

Более того, как известно, в шоу-бизнесе с подозрением относятся к безупречным репутациям исполнителей. Здесь считается, что для успешной карьеры вокруг артиста обязательно должна быть некая, сотканная из разного рода историй, сплетен, скандалов, атмосфера. Слухи мгновенно предаются гласности, причем, этому охотно помогают сами оперные звезды. В многочисленных интервью они обличают конкурентов, режиссеров и дирижеров. Молодые певцы, чьи имена нет смысла упоминать по причине их широкой известности, бравируют своей физической выносливостью, рассказывая о ночах, проведенных на дискотеках, прогулках под дождем и т. д. (правда, потом оказывается, что им приходится отменять концерты или спектакли по причине нездоровья). Иными словами, они с упоением повествуют о своей частной жизни, изобилующей разного рода подробностями. На первом месте, конечно, оказывается тема секса: поскольку у певцов в этой сфере существует целая система табу, журналистам и широкой публике непременно хочется приоткрыть завесу над этой тайной [5].

Подтверждением вставания оперы в систему шоу-бизнеса становятся оперные шоу для многотысячной аудитории, проводимые при обязательном участии оперных звезд на огромных нетрадиционных площадках, — стадионах, летних концертных эстрадах, городских площадях. Их программа, как правило, составляется из шлягерных фрагментов опер XIX века; а манера поведения на сцене год от года все больше раскрепощается, обрстая приметами масскульта. Рост невероятной популярности таких концертов начался, как известно, в 1990 году, когда в разгар чемпионата мира по футболу три тенора — Пласидо Доминго, Хосе Каррерас и Лучано Паваротти — дали свой знаменитый совместный концерт в Термах Каракаллы. О том, какой взлет популярности этих певцов последовал после данного события, в подробностях описал Норман Лебрехт в своей книге «Кто убил классическую музыку». Стоит, тем не менее, напомнить, что, просуществовав 15 лет, проект стал самым прибыльным в истории академической музыки: на 34 концертах великой тройки за это время побывало более 1,5 млрд слушателей.

Идея концертов оперных звезд, обращенных к широкой публике, с легкой руки трех теноров впоследствии получила продолжение не только в классическом варианте, но и в формате кроссовера, когда в одном концерте начали совместно выступать оперные певцы и представители шоу-бизнеса: Монсеррат Кабалье и лидер группы Queen Фредди Меркьюри, Пласидо Доминго и Дайана Росс, Пласидо Доминго, Хосе Каррерас и Натали Коул. Но

особую любовь к такого рода концертам проявил Лучано Паваротти. В историю музыкальной жизни XX века войдут его совместные концерты с Элтоном Джоном и Стингом, Патрисией Каас и Брайном Адамсом. С 1992 года тенор участвовал в благотворительных концертах «Паваротти и друзья», получивших колоссальную известность благодаря участию в них таких музыкантов как Брайан Мэй и Роджер Тейлор (*Queen*), Эрик Клептон, Джон Бон Джови, Селин Дион, группа Cranberries. Альбомы, записанные проектом «Паваротти и друзья», стали сенсацией на рынке популярной музыки.

Подобные кроссоверы, несомненно, послужили популяризации оперы и ее исполнителей. На концерты Паваротти публики собиралось не меньше, чем на выступления знаменитых рок-групп. Его сольные концерты на открытых площадках в Лондоне, Нью-Йорке и Париже собирали многотысячную аудиторию, доходившую до 500 тыс. человек; а миллионы телезрителей смотрели эти трансляции по телевидению. Выступления в совместных концертах звезд шоу-бизнеса и оперы по-своему повлияли и на поп-музыку. Не вдаваясь в детали, стоит только напомнить, что группа *Queen*, назвала один из своих лучших альбомов *A Night at the Opera* [6].

Вообще под сочетанием слов «ночь» и «опера» сегодня можно обнаружить прелюбопытные творческие акции и проекты. Так, 15 июня 2012 года в Москве, в Клубе джазмена Алексея Козлова впервые в России стартовал эксклюзивный проект *Opera Night*, концерты которого предполагается записывать и обязательно издавать [7; 8].

Что же касается «ночи в опере» или, точнее, «оперных ночей» как явления музыкально-театральной жизни, то сегодня это уже определенная традиция, популярность которой растет год от года. По сути, это тоже своего рода массовое шоу. В ряде европейских оперных театров теперь принято в конце сезона устраивать концерт из отрывков тех спектаклей, которые предполагаются к постановке в сезоне следующем. Такие концерты нередко проходят на больших открытых площадках, собирая многотысячную аудиторию, в том числе и тех слушателей, которые специально приезжают из других городов и даже стран, становясь оперными туристами. Оперный туризм активно приобретает черты настоящей отрасли туристической индустрии. Его можно было бы без преувеличения назвать порождением не только подобных оперных ночей, но и необычайного обилия в мире оперных фестивалей. Сегодня все большее число меломанов считают своим долгом побывать в Байройте и Зальцбурге, в Глайндборне, Савонлинне и Санкт-Петербурге, перечисление фестивальных оперных центров можно было бы продолжить.

Активное участие в просвещении и насыщении оперой массового зрителя принимают и различные СМИ. Это и прямые телетрансляции на весь мир спектаклей из Ла Скала и Метрополитен-опера, и регулярная передача «Шедевры мирового музыкального театра» на канале

«Культура», и прошедший в 2011 г. и 2013 г. с небывалым рейтингом на том же канале телеконкурс «Большая опера», и трансляции различных международных оперных конкурсов. От телевидения не отстают радио с его регулярными оперными программами не только на радиостанции «Орфей», но и на «Радио России», «Радио Культура» и «Эхо Москвы». Интернет же в лице канала ParaClassics доставляет оперные и балетные премьеры из ряда ведущих российских музыкальных театров прямо на экран компьютера своим подписчикам.

Отдельный и чрезвычайно популярный ныне сегмент мирового оперного шоу — прямые трансляции спектаклей из крупнейших оперных театров мира и с международных оперных фестивалей в режиме on-line в столичных кинотеатрах, побывать на которых становится столь же престижно, как и на «живом» оперном спектакле. Демонстрация в кинотеатрах крупных российских городов записей спектаклей известных мировых оперных театров — сегодня тоже нередкое явление.

В связи с этим Санкт-Петербургская компания «Невафильм» выступила со специальным проектом *CinemaEmotion*, в рамках которого предполагается осуществлять прокат записей классических опер и балетов ведущих мировых театров и записей концертов в кинотеатрах России. И в стремлении поддержать моду на оперу «Невафильм» на этом не останавливается. Летом 2012 года компания объявила конкурс на лучшую статью о проекте *CinemaEmotion*. Для участия в конкурсе желающим нужно было написать статью в произвольной форме на тему «Опера в кинотеатре», опубликовать ее в газете, журнале или на сайте электронного СМИ и прислать ее на адрес компании. «С вашей помощью, — написано на сайте компании, — мы хотим донести до широкого (курсив мой. — И.В.) круга общественности информацию об этой новой возможности культурного времяпрепровождения. Также мы надеемся, что эта статья послужит хорошим стимулом к тому, чтобы и в вашем городе в скором времени появилась возможность смотреть новейшие оперные постановки на большом экране, если сейчас такой возможности нет»⁴. По итогам конкурса было названо три победителя (точнее победительницы) из разных регионов России, чьи статьи, опубликованные в региональной прессе и на сайте местных кинотеатров, были признаны лучшими [9].

Надо отметить, что оперные представления сегодня как никогда широко освещаются в массовых периодических изданиях, по радио, телевидению и в Интернете. В специальных программах принимают участие маститые теоретики, историки и критики оперного жанра. Премьеры анонсируются или анализируются в интересной и нередко очень интригующей форме. Возникает ощущение,

⁴ Победителям конкурса компания «Невафильм» обещала подарить увлекательную поездку в Санкт-Петербург, «где их ждет богатая культурно-развлекательная программа: посещение студии «Невафильм», международного форума «Кино Экспо 2012», экскурсии по городу, ценные призы и многое другое» [9].

что с подачи журналистов газеты преднамеренно сталкивают противоположные мнения по поводу предстоящей или только что состоявшейся премьеры, словно приглашая прийти на спектакль и составить о нем собственное мнение.

Иногда дело доходит и до откровенных скандалов, подобных тому, что сопутствовал премьере оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

Шум вокруг этого спектакля, вызванный анонимкой и не имевший ничего общего с его художественной и содержательной сторонами, достиг такого накала, что какое-то время сценическая судьба спектакля была под вопросом. Не менее громким было и освещение в прессе премьеры «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки в Большом театре. Критические баталии тогда были нешуточные, достигнув своего апогея в споре Петра Поспелова и Алексея Парина на OpenSpasace.ru [10]. Одним из наиболее обсуждаемых событий фестиваля «Звезды белых ночей 2012» стала полная смысловых противоречий и стилистических нестыковок постановка оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» в режиссуре Грэма Вика [11].

Подобные острые ситуации в современной жизни оперного искусства становятся, как показывает практика, типичными. И причина здесь все та же. Сам институт оперного театра, как и оперные исполнители, все больше обретает черты шоу-бизнеса с его неперменным спутником — скандалом, этим двигателем популярности. Пищу же для подобных скандалов в изобилии дает современная оперная режиссура. «Вызывая противоречивые чувства критиков и зрителей, она, по сути, оказывается своеобразной “антирекламой”, которая может привлечь публику в оперный театр даже активнее, чем какое-либо по-настоящему серьезное художественное явление» [2, с. 77].

И вот здесь стóбит коснуться (хотя бы кратко) уже не только вопросов *функционирования* оперного искусства в контексте массовой культуры и эстетики развлечения. Ибо внешнее (т. е. функционирование) всегда, как известно, имеет глубинные, внутренние причины. Эстетическая трансформация статуса оперы — этого феномена музыкальной истории — неизбежно повлекла за собой новшества и в сценическом решении оперных спектаклей, зачастую меняя их смысл, то есть вторгаясь в самую суть оперы как жанра.

Оперные режиссеры новой генерации, ориентированные на вкусы своего поколения, взяли на вооружение многое из приемов современного драматического театра с его культом игры в игру, с «эстетикой безобразия», гипертрофией агрессии, секса, насилия, эпатажа, со стремлением сделать сценическое действие, в первую очередь, актуально-интеллектуальным, а не захватывающе-прекрасным.

Современные молодые режиссеры, стремясь понравиться как можно большему кругу зрителей, вовсю заигрывают с массовой культурой, тем более, что господствующий сегодня постмодернизм позволяет делать любой

микст, нисколько не заботясь о целостности представления. При этом, кажется, что постановщики забывают, что они имеют дело с оперой как особым, *музыкально-сценическим* жанром, привнося в оперные спектакли то, «чего там и близко нет — ни в историческом плане, ни эстетическом, ни музыкальном. Все шиворот-навыворот — эпохи, мирочувствование, стиль» [12].

Нередко можно встретить мнение весьма солидных и авторитетных лиц оперного мира, что подобный облик оперный спектакль приобретает с целью «противостоять назойливой конкуренции телевидения и кинематографа, калейдоскопической пестроте информационных потоков» и всей прочей продукции шоу-бизнеса, «перепрограммировать» современного зрителя на восприятие других, так сказать, высоких жанров [13].

При всей спорности подобного аргумента нельзя, однако, не отметить, что мотив человека, приходящего сегодня на оперный спектакль, действительно, отчасти изменился, как изменился и сам человек эры электроники и информатики, воспитанный боевиками, триллерами и шлягерами Майкла Джексона и Мадонны [14]. Став более прагматичным, слушатель в массе своей уже, образно говоря, не ждет с замиранием сердца, как любимый тенор возьмет верхнее *до*.

Чутко уловив эту перемену, современный оперный театр в лице молодых режиссеров также перестает апеллировать только к эмоциям людей. Всей создаваемой ими концепцией они сознательно стремятся воздействовать на разные зоны зрительского восприятия, искусно будоража их особой зрелищностью спектакля, актуализацией сюжета и прочими постановочными приемами. Более того, они также просчитывают, какой должна быть зрительская реакция на то, что создано в их режиссерской лаборатории. При этом неважно, будет ли эта реакция со знаком плюс или минус. Главное, удивить зрителя, вызвать у него любопытство, наконец, шокировать его (неважно чем), а в конечном итоге, добиться любой ценой резонанса постановки (опять-таки неважно какого). «Так возникает своеобразный жанровый феномен: условно его можно назвать спектаклем-акцией, — пишет А. Бояринцева. — Поскольку целью такого спектакля является прежде всего привлечение внимания широкой публики к конкретному театру, проекту, отдельным персонам, его внутренние формы более тяготеют к эффективным пиар-технологиям, нежели к сфере художественной коммуникации», апеллирующей «к гораздо более глубоким уровням сознания, нежели это происходит в случае со спектаклем-акцией» [15].

Подобную эстетическую «модуляцию» оперного спектакля «в тональность» массовой культуры ее приверженцы нередко объясняют якобы желанием спасти само искусство оперы. Но вопрос: спасают ли они его и от чего спасают? Стремясь угодить публике, не «перепрограммируется» ли или, если угодно, «перереформируется» в первую очередь само оперное искусство?

Не имея оперных новинок, способных привлечь массовую публику, театры по всему миру занимаются

по большей части перетолкованием классики. Режиссеры-постановщики наперебой соревнуются в осовременивании динамичных и совершенных в музыкально-драматургическом отношении опер Верди и Бизе, Пуччини и Чайковского, Мусоргского и Глинки. Делая это, они зачастую забывают, что «осовременивание» в угоду моде, как самоцель не омолаживает классическую оперу, а, напротив, безнадежно старит ее, создавая эффект анахронизма, как старит и искажает пластическая операция некогда прекрасное лицо. Вот и появляются на оперной сцене, как написал один из блогеров, Иоанна с автоматом Калашникова, наркоманка Брунгильда с лазерным ружьем на мотоцикле, Хаген, наряженный Гитлером, Игорь, возвращающийся в Путивль на танке, Пимен с ноутбуком... [16]. Подобные примеры можно еще долго продолжать.

Более того, перенесение действия в другую эпоху разрывает тонкие эмоционально-образные связи между зримой частью оперы, воплощаемой на сцене, в спектакле, и ее основной составляющей, ее подлинным телом и душой — музыкой, которая, как в высшей степени емко и точно в свое время определил Б.В. Асафьев, есть «искусство интонируемого смысла». При таком раскладе, музыка (не говоря уже о детально выписанном в партитуре авторском замысле композитора и либреттиста) перестает быть главным действующим лицом оперы и становится чем-то вроде звукового сопровождения к действию на сцене [3]. Гармония спектакля разрушается, целостность жанра деформируется, подобно тому, как искажается отражение предмета в разбитом зеркале.

Итак, опера сегодня примеряет разные наряды. Принимая во многом не свойственные ей ранее облики, она, порой, сама не замечает, как становится чем-то совершенно другим в своей сущности. К лицу ли ей это? Если говорить об опере в ее возвышенно-классическом варианте, то вряд ли.

Список литературы

1. Левин И. Американский оперный театр 1970—1980-х годов: проблемы и решения // Музыкальный театр. События. Проблемы. Сб. статей / ред.-сост. М.Д. Сабина. — М.: Музыка, 1990.
2. Кияновская Л. Опера как рынок: спектакль как маркетинговый ход // Музыкальная академия. — 2008. — №4.
3. Тихомиров А. Диалоги об опере. Часть 1 // Opera news. — 11. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12111107.html>
4. Тихомиров А., Файницкая О. Об оперной скуке // Opera news. 19.08.2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: operanews.ru/12081905.html
5. Тимофеев Ю. Пикантная тайна голоса // Новые известия. — 14. — 09. — 2007 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: newizv.ru/...2007-09-14...pikantnaja-tajna-golosa.html
6. Баяхунова Л. Классический кроссовер в культурном пространстве России // Культура в современном мире. 2012. № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/_sitenav/root_frm.htm
7. Opera Night [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=6816.0>
8. Только у нас — «Opera Night», или Ночь Вокала! / Беседа Д. Филатова с продюсером проекта Opera Night в клубе Алексея Козлова А. Григорьяном [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artbeat.ru/2012/05/21/tolko-u-nas-opera-night-ili-noch-vokala/>
9. Cinema Emotion.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://cinemaemotion.ru/?id=7_33_2
10. «Руслан и Людмила» в Большом театре. Продолжение темы. Спор Алексея Парина и Петра Поспелова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: OpenSpace.ru
11. Курмачёв А. КультБесПросвет: «Борис Годунов» Грэма Вика в Мариинском театре // Opera news. — 27. — 05. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: operanews.ru/12052701.html
12. Цодоков Е. Разбор полетов во «Сне» и наяву. «Сон в летнюю ночь» Бриттена в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко // Opera news. — 17. — 06. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: operanews.ru/12061701.html
13. Интендант на переправе. Интервью с директором Нидерландской оперы Хайном Мулдерсом / беседовал Александр Курмачёв // Opera news. — 22. — 04. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: operanews.ru/12042204.html
14. Березовчук Л. Опера: режиссер и композитор // Оперная режиссура: история и современность. — Санкт-Петербург, 2000.
15. Бояринцева А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // Opera news. — 04. — 11. — 2012 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://operanews.ru/12110403.html>
16. Так какая же «правда» нам нужна сегодня в оперном театре [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.classicalforum.ru/index.php?board=43.0>