Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Попов Илья Олегович

**Режиссёрский оперный театр**

**как территория культурного трансфера**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Музыкальная критика»

Научный руководитель: Ходорковская Елена Семёновна,

доцент, к. исск.

Санкт–Петербург

2017

СОДЕРЖАНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc483414790)

[культурный трансфер: теория и практика 6](#_Toc483414791)

[1.1. Что такое культурный трансфер? 6](#_Toc483414792)

[1.2. Фазы культурного трансфера и область применения 9](#_Toc483414793)

[1.3. Музыка и театр в исследованиях культурного трансфера 11](#_Toc483414794)

[1.4. Опера и культурный трансфер 14](#_Toc483414795)

[Русская опера: объект и агент трансфера 17](#_Toc483414796)

[2.1. 1860-е – 1910-e: сложение рецептивного канона 17](#_Toc483414797)

[2.2. 1917 – 1990-е: трансфер продолжается 24](#_Toc483414798)

[Культурный трансфер в режиссёрском оперном театре 33](#_Toc483414799)

[3.1 Предварительные положения 33](#_Toc483414800)

[3.1.1 Режиссёрский оперный театр 33](#_Toc483414801)

[3.1.2 Объект/агент: развитие методологии 34](#_Toc483414802)

[3.1.3 Этапы распространения культуры: концепция Гаспарова 36](#_Toc483414803)

[3.2 Критерии принадлежности постановки к культурному трансферу 38](#_Toc483414804)

[3.3 Опера как объект трансфера в постановках Д. Чернякова 48](#_Toc483414805)

[3.3.1 Дмитрий Черняков как медиатор русской оперы на Западе 48](#_Toc483414806)

[3.3.2 «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 2012 53](#_Toc483414807)

[Заключение 66](#_Toc483414808)

# ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию механизмов культурного трансфера на материале современного режиссёрского оперного театра.

Понятие культурного трансфера, предложенное в 1980-е годы французскими историками культуры Мишелем Эспанем и Михаэлем Вернером, ныне уверенно вошло в гуманитарный обиход. Сферы его применения весьма широки, а цели вполне определённы: продемонстрировать динамику взаимодействия культур, которые не столько обладают «сущностью», сколько пребывают в постоянном процессе присвоения и отдачи, ассимиляции и ре-интерпретации. Научная традиция, сложившаяся в практике применения категории культурного трансфера, предполагает, таким образом, особое внимание к смысловым трансформациям, сопровождающим переход элементов культуры из одного контекста в другой, причём под элементами понимаются объекты разной природы – художественные тексты и практики, философские концепции и т.д.

Нет сомнения, что с точки зрения культурного трансфера оперный театр представляет собой крайне привлекательный объект исследования. Первые работы об опере, учитывающие достижения и перспективы новой методологии, появились, однако, совсем недавно и уже доказали продуктивность новой оптики. Однако, возможности анализа оперы в модусе и терминах культурного трансфера на сегодняшний день далеко не исчерпаны. В предлагаемой работе предпринята попытка реализовать эти возможности, избрав предметом исследования современный режиссёрский оперный театр, до сих пор не анализировавшийся и не осмыслявшийся в подобном ключе.

Современный оперный спектакль – чрезвычайно благодарный материал для теории культурного трансфера. В эпоху глобального культурного рынка он создается для одной площадки, но имеет все шансы быть перенесённым в другую среду. Как меняется при таком переносе исходный режиссерский замысел? Какие факторы обрекают этот замысел на искажение, какие сохраняют его в неприкосновенности? Существуют ли алгоритмы, позволяющие описать и типологизировать подобные трансляции? На наш взгляд, наблюдение над современной практикой и рецепцией постановок опер за пределами нативной для них культуры позволяет зафиксировать процессы, недостаточно осмысленные современной театральной и музыкальной критикой. Настоящая работа задумана в надежде способствовать восполнению этого пробела.

Материалом нашего исследования является русская опера и связанная с ней постановочная традиция, как классическая, так и современная. В силу ряда причин, анализ которых осуществлён в настоящей работе, миграция русского оперного репертуара представляет особый интерес с точки зрения формирования культурных клише. Описание постановок русских опер, осуществлённых современными режиссёрами, мы рассматриваем в контексте длительной постановочной традиции, сама история которой словно бы создана для интерпретации в терминах культурного трансфера. Именно на таких постановках, ревалоризирующих эту традицию, мы сосредоточимся в нашем исследовании.

Актуальность темы исследования обусловлена как отсутствием работ по изучению механизмов культурного трансфера в современном оперном режиссёрском театре, как и дефицитом серьёзных исследований, посвящённых современной оперной режиссуре и, как следствие, недостаточной теоретической оснащённости современной музыкально-театральной критики.

Особое место в данной работе уделено режиссуре Дмитрия Чернякова. Мы выбрали две его постановки «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (СПб., Мариинский театр, 2001 и Амстердам, Нидерландская Опера, 2012) в качестве case study, позволяющего наиболее полно продемонстрировать возможности и аппарат предлагаемой методики. Вместе с тем, по ходу работы мы обращаемся и к другим режиссерским решениям, с той или иной степенью подробности касаясь целого ряда современных спектаклей и их авторов-постановщиков, придерживаясь при этом следующего формального критерия: речь идёт о постановках русских опер, осуществлённых в Западной Европе и США в период с 1990 по 2017.

Таким образом, целью нашего исследования является осмысление процессов, происходящих в современном режиссёрском оперном театре при постановке оперы за пределами нативной для неё культуры и выявление особенностей восприятия такой постановки.

Основные задачи исследования включают в себя изучение методов, применяющихся различными режиссёрами для «перевода» оперного произведения на «язык» иной культуры, выявление происходящих при этом трансформаций образов и смыслов, анализ рецепции как результата такого «перевода», выявление и анализ внешних обстоятельств, влияющих на процесс постановки и рецепции в рамках модели культурного трансфера.

Помимо метода культурного трансфера, в нашем исследовании мы использовали положения современной теории перевода и исследования в сфере семиотики культуры Ю. Лотмана.

Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения и Списка литературы (48 названий, в том числе 27 на русском и 21 на иностранных языках). Во Введении определены предмет, материал, цели и задачи исследования. Первая глава посвящена теории культурного трансфера. В ней подробно рассматриваются методология и историография вопроса, границы метода и перспективы его применения. Во второй главе рассмотрена история трансфера русской оперы на Запад с середины XIX века до 1990-х годов. В третьей главе предложена типология форм культурного трансфера в современном режиссёрском оперном театре. В её заключительной части дан сравнительный анализ двух постановок Д. Черняковым оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», которые представляют собой, на наш взгляд, уникальный пример «автоперевода». Заключение содержит выводы и намечает возможное направление будущих исследований. Всего в работе 74 страницы.

# культурный трансфер: теория и практика

## 1.1. Что такое культурный трансфер?

Отечественный филолог Екатерина Дмитриева в своей статье [Дмитриева] остроумно замечает, что по поводу словосочетания «культурный трансфер» сегодня можно повторить слова Вяземского о романтизме, который тот сравнивает в письме к Жуковскому с домовым: «...многие верят ему; убеждение есть, что он существует, – но где его приметы, как обозначить его, как наткнуть на него палец?». Действительно, сегодня не всегда встречается чёткое понимание того, что стоит за понятием культурного трансфера, более того – зачастую им оперируют как синонимом любых межкультурных связей.[[1]](#footnote-1) Мы обращаемся к данному термину в узком, научном смысле, с тем, чтобы использовать связанную с ним методологию, поэтому постараемся определить значение, которое вкладывали в него его создатели.

Понятие «культурный трансфер» было введено в гуманитарную науку в середине 1980-х годов французскими историками культуры Мишелем Эспанем и Михаэлем Вернером. В 1985 году они создают в рамках Национального Центра научных исследований Франции и под эгидой “Эколь нормаль сюперьёр” лабораторию “Франко-немецкий культурный трансфер” (“Transferts culturels franco-allemand”), научные цели которой конкретизовались на коллоквиуме, организованном в 1986 году. Непосредственным импульсом к созданию нового метода послужило изучение творчества Генриха Гейне – немецкого поэта, обосновавшегося во Франции и ставшего частью французской интеллектуальной истории. В частности, интерес представляло следующее: немецкая философия в интерпретации Гейне (находившегося в то время под влиянием сен-симонизма) пришла в столкновение с уже имеющимися у французской публики представлениями о Канте и Гегеле. [Дмитриева]

Пример Гейне даёт представление о сложности процессов, на изучении которых сосредоточилась новая школа. Важно было найти адекватный этой сложности исследовательский аппарат – им и стала теория культурного трансфера. Определяющим для данной теории является новый, альтернативный более традиционному, взгляд на культуру. Культура понимается не как самостоятельная, «чистая» сущность со своей собственной историей: постулируется гибридный характер каждой культуры, принципиальная важность всевозможных вкраплений и «загрязнений». Французский исследователь Эммануэль Рейбель указывает на то, что «Мишель Эспань переворачивает самый концепт культуры, которая оказывается переопределённой как процесс, как поток, как образующая структуру прерывистость, ибо – и в этом исходная предпосылка всей теории трансферов – она не что иное, как *отношение*». [Reibel, 4]

Сам Мишель Эспань в статье 2013 года «Понятие культурного трансфера», подытоживающей почти тридцатилетнюю историю существования термина, высказывается ещё более категорично: «Ни Германия, ни Франция – не сущности. Всё же, <…> необходимость описания требует от нас предположить на мгновение существование системы, которую мы окрестим Германией или Францией, эллинизмом или латинским миром. Но мы немедленно постараемся показать, что эти сущности сделаны из импортных компонентов. Франция — это Германия, также как латинский мир является греческим или средневековая схоластика является арабской, китайский буддизм является индийским и т.д.» [Espagne, 1] Очевидно, автор проблематизирует историю формирования культур в стадии их зарождения и заставляет вспомнить, в частности, что франки были как раз германским племенем.

Из такого понимания культуры следует и особый взгляд на миграцию элементов (идей, понятий. произведений искусства) из одной культуры в другую. Этот процесс не мыслится более как «влияние» одной замкнутой системы на другую: во-первых, сам элемент никогда не остаётся прежним в новой системе[[2]](#footnote-2), во-вторых, на его адаптацию влияют многочисленные «второстепенные» факторы. «Всякий переход объекта культуры из одного контекста в другой, – пишет Эспань – влечёт трансформацию его смысла, процесс ресемантизации, полноценно осознать которые мы можем только учитывая исторические пути (vecteurs), по которым происходит данный переход». [Ibid.] Таким образом, понятие культурного трансфера оказывается противопоставлено «плохо определённому и чрезвычайно банальному» [Ibid.] понятию культурного обмена («не циркуляция культурных ценностей, а скорее их реинтерпретация – вот что вступает в игру» [Ibid.]), а его теоретики сосредоточиваются на восстановлении как можно более полной картины обстоятельств, в которых происходит трансфер, и на обусловленных ими метаморфозах («осуществить трансфер – это не перенести, а скорее преобразить (métamorphoser)»). [Ibid.]

Ещё одним доводом в пользу неудовлетворительности старой схемы «источник – реципиент» в изучении описываемых процессов является тот факт, что изменения в результате происходят не только в «принимающей», но и в «передающей» системе. Так, Екатерина Дмитриева приводит пример нового открытия немецкого поэта Гёльдерлина в XX веке: «незавершенные его стихи, которые в Германии на протяжении практически века почти не принимались в расчет и рассматривались как неудачный плод последних лет ментально больного поэта, будучи переведенными на французский язык, становятся отправным пунктом нового направления в поэзии, представленного именами Рене Шара, Ива Бонфуа и проч. Но при этом меняется не только французское культурное пространство, но также и собственно немецкое видение истории национальной литературы». [Дмитриева]

Подводя итог вышесказанному, попытаемся описать схему, которую предлагает теория культурного трансфера. Из культуры C1 в культуру C2 переходит элемент X. На переход, который происходит по каналу (через посредника, проводника, медиатора) M, влияет совокупность факторов Q [q1, q2, …]. В ней можно выделить подмножества QC1 и QC2 (факторы, обусловленные текущим и историческим контекстом первой и второй культур соответственно), факторы, определяемые свойствами канала QM и внешние факторы QEX. В результате данного процесса культурой C2 будет принят элемент X′ (и она превратится в культуру C2′), а культура C1 станет культурой C1′. Задача исследователя в том, чтобы определить факторы (QC1, QC2, QM и QEX), вызванные ими изменения (C1 → C1′, C2 → C2′, X → X′) и причинно-следственные связи между ними. Заметим, что теория культурного трансфера противится редукции к схеме, наша схема носит иллюстративный характер и ни в коем случае не претендует на полноту: так, в трансфере может играть важную роль третья культура – в нашей схеме она была бы учтена в числе факторов QEX, но можно выделить её в отдельную структурную единицу.

## 1.2. Фазы культурного трансфера и область применения

Зародившись во Франции, теория культурного трансфера получила определённое развитие в работах учёных других стран. Существенным видится вклад германоязычных специалистов (в частности, культурологов Ханса-Юргена Люзебринка и Хельги Миттербауер), положения которых приводит отечественный филолог Дина Лобачёва в статье «Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий». [Лобачёва] В первую очередь он состоит в акцентировании «процессуальности самого феномена» и выделении отдельных фаз данного процесса: *отбор* (Selektion), *передача* (Vermittlung) и *рецепция* (rezeption).

Термин *отбор* отражает смещение перспективы в оценке исходной и принимающей культуры. Если до сих пор, как пишет Лобачёва, основное внимание уделялось исследованию влияний исходной культуры, которая рассматривалась как «запускной механизм» культурного трансфера, то для теории трансфера решающим фактором становится «не потребность в экспорте, а готовность к импорту». Значительную роль при *отборе* культурных артефактов играют «интересы, цели и особые «дефициты» воспринимающей культуры». [Лобачёва, 25] На этапе *передачи* на первое место выходят «лица, организации и средства коммуникации, выполняющие роль посредников». Изучение *рецепции* заимствованных элементов позволяет увидеть «их новые формы, которые могут значительно отличаться от первоначального варианта». При этом выявляются не только «процессы «удачного» трансфера», но и межкультурные ситуации, в которых «возможность восприятия культурного элемента не была осуществлена. В этом случае речь идёт об отказе, ментальном или культурном сопротивлении, отсутствии рецепции или же о замедленном восприятии». [Ibid.] Легко заметить, что критическим для понимания процессов на всех этапах трансфера является внимание к своего рода «нулевому этапу», то есть исходной историко-культурной ситуации.

Таким образом, наша схема может быть уточнена: в совокупности факторов Q можно выделить подмножества QS, QV и QR, оказывающие действие на этапах отбора, передачи и рецепции соответственно. Пересечение этих подмножеств с выделенными нами ранее QC1, QC2, QM и QEX, очевидно, даёт более мелкие группы факторов, которые можно представить в виде матрицы:

Таблица 1.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Исходная культура | Принимающая культура | Медиатор | Внешние факторы |
| Фаза отбора | $$Q\_{C1}^{S}$$ | $$Q\_{C2}^{S}$$ | $$Q\_{M}^{S}$$ | $$Q\_{EX}^{S}$$ |
| Фаза передачи | $$Q\_{C1}^{V}$$ | $$Q\_{C2}^{V}$$ | $$Q\_{M}^{V}$$ | $$Q\_{EX}^{V}$$ |
| Фаза рецепции | $$Q\_{C1}^{R}$$ | $$Q\_{C2}^{R}$$ | $$Q\_{M}^{R}$$ | $$Q\_{EX}^{R}$$ |

Полужирным шрифтом в каждой строке выделены те группы факторов, которые, как можно заключить на основании приведённых положений, играют наиболее существенную роль на соответствующем этапе.

Область применения теории культурного трансфера давно расширилась за границы родной для неё филологии. Данный подход стал инструментом культурологии и искусствоведения (в самом широком смысле). Лобачёва отмечает, что в изучении трансферов «речь может идти не только и не столько о материальных ценностях и благах, но о феноменах духовной жизни общества (научных теориях, идеях, произведениях искусств и художественного слова и т. д.), имеющих знаковое или символическое содержание для данной культуры». При этом подавляющее большинство работ посвящено изучению исторических, удалённых во времени процессов. [см. напр.: Segurado, Couderc, Reibel] Это естественно: как мы показали, исследование трансфера предполагает учёт большого количества факторов, и в исторической перспективе можно восстановить более полную их картину. Наша работа, направленная на изучение современного оперного театра, заведомо не может претендовать на ту же полноту, что исторические исследования культурного трансфера. Однако, использование данного аппарата представляется нам заманчивым, в том числе и потому, что обогатит инструментарий сегодняшней критики музыкального театра.

## 1.3. Музыка и театр в исследованиях культурного трансфера

Прежде чем описать пути изучения оперы в оптике культурного трансфера, дадим краткий обзор применения этой теории в музыковедении и истории театра.

На закрытии семинара «Музыка и культурные трансферы»[[3]](#footnote-3) его руководитель Дамьен Эрхардт отметил, что музыковеды сравнительно поздно обратились к изучению трансферов: этому препятствовала конкурирующая теория под названием «рецептивная эстетика», разрабатываемая в Германии с 1970-х годов. Хотя оба подхода отличаются вниманием к рецепции, область применения теории трансферов, по словам Эрхардта, шире, так как она «включает межкультурное измерение и затрагивает не только произведения и их авторов, но и идеи, культурные артефакты, практики и институции» [Ehrhardt I, 1] Учёный отмечает, что первые музыковедческие исследования трансферов были выполнены на материале оперного жанра, после чего появились работы по инструментальной музыке.

Среди ключевых сюжетов, выявленных в музыковедческих исследованиях по трансферу, Эрхардт называет явления политизации и деполитизации. Один из примеров – трансфер немецкой симфонической музыки в Польшу в XIX веке: симфонии, ассоциирующиеся в Германии с идеей абсолютной музыки, становились «политически-ангажированными, когда пересекали польскую границу». [Ibid., 2] Другой пример – политизированная рецепция джаза в эпоху холодной войны, когда он считался одной из форм «soft power», а Луи Армстронга называли «послом джаза». Помимо политической ситуации, указывает Эрхардт, на восприятие музыки в новом культурном контексте могут оказывать влияние «аффективные факторы», таков случай первоначальной рецепции Вагнера и Рихарда Штрауса во Франции. [Ibid.]

Помимо ресемантизации (в терминах Эспаня) объектов трансфера, которое происходит в приведённых примерах, музыковеды посвящают работы изучению посредников, медиаторов трансфера. Так, сам Дамьен Эрхардт в своей работе «Лист как медиатор между Францией и Германией. К новой теории поля и транскультуральной истории музыки» [Ehrhardt II] рассматривает, в частности, роль Листа в распространении музыки Бетховена во Франции. Термин «поле» в названии работы употребляется в значении социального или культурного поля – это понятие было разработано в 1960-е французским социологом и философом Пьером Бурдьё.

Культурные трансферы в области театра представляются ещё более разработанной на сегодняшний день темой. Вариативность сценического воплощения драматического текста делает театр пространством интенсивной ресемантизации, которая происходит под действием самых разнообразных причин. Мы не ставим задачу дать систематическую картину исследований в данном направлении, приведём лишь несколько характерных примеров.

В работе Ливии Сегурадо «Шекспир в Бразилии XIX века: пример культурного трансфера» [Segurado] рассмотрены этапы адаптации творчества Шекспира в Бразилии: изначально оно было воспринято через призму французской культуры (пример взаимодействия трёх культур), а впоследствии популяризовано звездой бразильской сцены и главой первой собственно бразильской театральной компании Х. Каэтано, предложившим более «национальную» его интерпретацию. В дальнейшем шекспировский «Отелло» послужил моделью первого модернистского романа бразильской литературы, «Дом Касмурро» Машаду де Ассиса. [Segurado]

Кристоф Кудерк в своём исследовании «Дон Кихот и Санчо на французской сцене (XVII и XVIII века)» [Couderc] показывает, в частности, что герои романа Сервантеса были ассимилированы французским театром путём придания им черт архетипичных персонажей французской комедии. Так, дон Кихот превратился в Матамора, бурлескного героя, одной из реинкарнаций которого является капитан Фракасс, известный по одноимённому роману Теофиля Готье. Не последнюю роль в этом сыграла тогдашняя неприязнь французов к испанцам и, как следствие, склонность видеть в испанском идальго исключительно объект для насмешек. [Couderc]

Последнее исследование, которое мы хотели бы упомянуть, не лежит строго в области театра, но оно кажется нам важным как случай применения метода культурного трансфера в современной критике. Это работа Кинги Сятковской-Каллеба «В Польше, то есть кое-где. Функционирование перевода в культуре (Жарри – Бой – Шулкин)». [Siatkowska-Callebat] Речь в ней идёт о польской судьбе «Короля Убю», абсурдистской пьесы французского писателя Альфреда Жарри, написанной в конце XIX века. В названии работы обыгрывается место действия пьесы, которое Жарри описал как «в Польше, то есть нигде». Польша в «Короле Убю» – несуществующая страна, поле действия абсурдистской логики. В реальной Польше пьесу узнали благодаря переводу, сделанному в 1930-е годы известным писателем Тадеушем Бой-Желеньским. Исследователь отмечает, что талант и изобретательность переводчика оказались адекватны сложности текста Жарри: благодаря ему пьеса оказалась глубоко укоренена в польской культуре и разошлась на цитаты. Финальным объектом исследования в работе Сятковской-Каллеба становится экранизация «Короля Убю» 2004 года, фильм Петра Шулкина, основанный на переводе Бой-Желеньского. [[4]](#footnote-4)Анализируя фильм Шулкина, последняя сцена которого происходит на варшавской площади в канун польской интеграции в Европейский Союз, исследователь приходит к важному для нас мотиву актуализации драматического текста в постановке, помещения его в «здесь и сейчас», даже если в оригинале действие происходит «нигде». [Siatkowska-Callebat]

## 1.4. Опера и культурный трансфер

Как было отмечено ранее, проблема трансфера в музыкознании была прежде всего поставлена на материале оперы. [Ehrhardt I] Осмыслению направлений и перспектив таких исследований посвящена статья Эмманюэля Ребеля 2011 года «Оперное искусство и культурные трансферы: методологические размышления» [Reibel], приведём её основные тезисы.

Вопросы национального долгое время находились в центре внимания критики и истории оперы. В эпоху романтизма сложилась традиция понимания оперы как «эманации национального духа», изучения оперы сквозь призму «национальных школ», выделения характерных признаков, выражающих «итальянскость», «французскость», «немецкость» в оперной музыке. Одним из следствий такого подхода «герменевтики национальной идентичности» стало то, что опера, начиная с последней трети XIX века, регулярно оказывалась на службе у идеологического дискурса, в том числе, в XX веке, у националистической идеологии – что привело к «почти полной дискредитации оперного жанра на исходе Второй мировой войны». [Reibel, 2]

В оправдание данного подхода автор указывает на действительно «присущие каждой стране драматургические коды, то есть специфические национальные практики сочинения и исполнения, бесспорно опознаваемые как таковые». [Ibid.] Однако, далее он обращает внимание на «ошеломляющую скорость», с которой циркулировали поверх границ оперные партитуры. Так, «Дева озера» Россини в течение десяти лет после её создания была поставлена в 24 европейских городах (в том числе, в Дрездене, Будапеште, Лиссабоне, Вене, Риме, Париже, Лондоне, Амстердаме, Санкт-Петербурге, Копенгагене, Мадриде) и Нью-Йорке. [Ibid.]

Этот пример – далеко не исключительный, что позволяет совершить в исследованиях оперы поворот от «истории национальной» к «истории транскультуральной», связанной с «самими произведениями, их исполнением и их циркуляцией более, чем с их идеологическим использованием, ставящей на первое место анализ обменов, влияний, переводов, скрещиваний (métissage) и акклиматизаций, скорее чем кристаллизацию идентичности». Культурный трансфер, таким образом, оказывается, по словам автора, «единосущным» оперному искусству. [Ibid.]

В качестве примеров такого подхода автор называет работы Джованни С. Сантанджело и Клаудио Винти, посвящённые переводам либретто[[5]](#footnote-5), Герберта Шнейдера (о европейском влиянии французской комической оперы), Коррины Шнейдер по рецепции опер Вебера во Франции времён Второй Империи и коллективную монографию под редакцией Ангре Фозе и Марка Эвериста «Музыка, театр и культурный трансфер, Париж 1830-1914». [Ibid.]

Изучение оперы в терминах культурного трансфера, отмечает Ребель, «позволяет, в случаях перевода и адаптации, отказаться от бесплодного (stérile) вопроса верности или предательства по отношению к сакрализованному «оригиналу», вписывая историю произведений в центр пространства перемещения, взаимодействия, эволюции и постоянного пересочинения». [Ibid., 5] Также этот подход предлагает более прочное методологическое основание старинным исследованиям влияния, (которые, по словам автора, носят довольно размытый характер), выявляя цепочку очень конкретных медиаций между двумя странами, двумя культурами или двумя оперными традициями. В числе важнейших медиаторов оперного трансфера автор указывает, в первую очередь, на прессу и театры, далее он говорит о персоналиях (в частности, исполнителях), а также упоминает вопросы законодательства, юридических и финансовых интересов. [Ibid.]

Ещё один тезис Эмманюэля Ребеля представляется нам важным. Он выделяет два основных качества оперы в явлениях трансфера: она может быть *объектом* трансфера или его *агентом*. В последнем случае речь идёт о трансфере «специфической эстетики, той или иной литературы, различных культурных маркеров». [Ibid., 6] В нашей работе, посвящённой исследованию трансфера в современном оперном театре и режиссуре как способу медиации этого трансфера, мы рассматриваем оперу и в том, и в другом качестве. На наш взгляд, такое разделение имеет, главным образом, методологическую ценность: в реальности же оперное произведение, будучи объектом трансфера, неизменно осуществляет и функцию агента. При этом постановки, как мы увидим, часто являются не только проекциями той или иной оперной партитуры в новой культурной среде, но и черпают непосредственно из нативной для данной оперы культуры, обращаясь к идеям и образам, не фигурирующим явно в тексте. Таким образом, трансфер в оперном театре является сложным многоуровневым процессом.

# Русская опера: объект и агент трансфера

В нашем исследовании, посвящённом культурному трансферу в современном режиссёрском оперном театре, мы, главным образом, сосредоточимся на постановках русской оперы. Такой выбор сделан в силу ряда причин: во-первых, как будет показано ниже, среди оперных традиций, составляющих основу репертуара сегодняшних театров – итальянской, французской, австро-немецкой, английской, русской – именно последняя во многом продолжает восприниматься как национальная, внеположная по отношению к общеевропейской оперной культуре, которая, по сути, давно стала единой. Как следствие, русская опера оказывается вовлечённой в интенсивные процессы трансфера в качестве как объекта, так и агента. Во-вторых, именно с русской оперой связана деятельность режиссёра Дмитрия Чернякова, который, как популяризатор (и, в оптике трансфера, медиатор) русского репертуара, является уникальной фигурой в современном оперном театре. В-третьих, принадлежность автора работы к русской культуре позволяет ему провести более глубокий социокультурный анализ объектов трансфера и, как следствие, лучше отследить трансформацию их смыслов и функций.

## 2.1. 1860-е – 1910-e: сложение рецептивного канона

Русская национальная опера, история которой, несомненно, открывается сочинениями Глинки, стала объектом трансфера в Европу уже во второй половине XIX века. К началу следующего столетия определяется её значимость в качестве агента трансфера, в частности, трансфера композиторских техник – достаточно вспомнить о влиянии творчества Мусоргского на Дебюсси и Равеля, а впоследствии на Бартока [см. напр. …] С другой стороны, от русской оперы на Западе с самого начала ожидают репрезентации «русской экзотики», соответствующая традиция восприятия сохраняется, так или иначе, на протяжении всего XX века, сказывается она и сегодня, в эпоху «режиссёрской оперы».

Распространению русской оперы на Западе и особенностям её рецепции посвящён ряд работ. [см. напр.: Alexander I, II, III Ottomano] Попытка дать наиболее общую картину этих процессов предпринята в статье отечественных музыковедов Олеси Бобрик и Ирины Коткиной «Энциклопедия псевдорусской жизни». [Бобрик] Первая её часть (авторства Бобрик) посвящена эпохе «первого знакомства» с русским оперным репертуаром, которое, преимущественно, происходит в XIX – начале XX века. Прежде всего автор указывает на то, что исполнение русских опер на зарубежной сцене уже тогда было не редкостью, а устойчивой практикой: «глядя на хронограф «Исполнений русской музыки за рубежом», с некоторым удивлением обнаруживаешь, что с 1860-х годов русские оперы постоянно шли в европейских театрах, а с середины 1870-х не было и года без русских премьер в какой-нибудь из европейских столиц – Лондоне, Вене, Париже – или в одном из немецких городов». [Бобрик, 60] Заметим, что эти данные и само удивление, которые они вызывают, укладываются в линию, намеченную Э. Ребелем, указывающим на «ошеломляющую скорость» циркуляции оперных партитур (см. 1.4): в самом деле, интенсивность процессов трансфера в оперном театре XIX века начинает осознаваться только сейчас.

Городом, чаще других в Европе дававшим русские премьеры в этот период, оказывается Прага. Именно здесь впервые за пределами Российской Империи были поставлены обе оперы Глинки, «Жизнь за царя» (1866) и «Руслан и Людмила» (1867) (эта премьера, прошедшая под управлением Балакирева, стала знаковым событием и для русской культуры, как символизирующее связь «Могучей кучки» с Глинкой – в таком свете вспоминает о ней Римский-Корсаков в своей «Летописи музыкальной жизни»). Также именно на пражской сцене состоялись зарубежные премьеры «Орлеанской девы» (1882), «Евгения Онегина» (1888) и «Пиковой дамы» (1892) Чайковского, «Русалки» Даргомыжского (1890), «Князя Игоря» Бородина (1899), «Майской ночи» (1896) и «Царской невесты» (1902) Римского-Корсакова. «Важно», – отмечает Бобрик – «не только первенство премьер, но и устойчивый интерес пражан к русским операм вообще, особенно к Глинке и Чайковскому, имена которых десятилетиями присутствовали на афишах Пражского национального театра». [Бобрик]

Внимание пражских и других восточноевропейских театров к русскому репертуару, Бобрик объясняет политикой, а точнее, распространёнными в конце XIX века панславянскими настроениями. Здесь мы сталкиваемся с явлением политизации, которое, как мы помним, составляет один из ключевых сюжетов в исследованиях музыкального трансфера вообще (см 1.3). Данное предположение подкрепляют, в частности, слова Чайковского, свидетельствовавшего, что исполнения его музыки в Праге приобретали «характер патриотической антинемецкой демонстрации». [Цит. по: Бобрик, 61] В данном случае уместно говорить о значении фазы *отбора* в процессе культурного трансфера (см. 1.2) и о характерном для неё удовлетворении особого «дефицита» принимающей культуры.

Таким образом, именно восточноевропейские театры становятся первым основным медиатором (каналом трансфера) русской оперы в Европу. В дальнейшем распространении русского репертуара на европейскую сцену (прежде всего, творчества композиторов «Могучей кучки», оперы которых изначально не пользовались большой популярностью) роль медиатора крайне эффективно выполнила дягилевская антреприза. Исполнение «Бориса Годунова» в Париже в мае 1908 года стало сенсацией, во многом, благодаря Шаляпину в главной партии. С этой премьеры началось триумфальное шествие «Бориса» по западным театрам: это постановки в миланском Ла Скала (с Шаляпиным в партии Бориса, январь 1909), Рио-де-Жанейро и Праге (1910), Стокгольме (1911), Монте-Карло и Львове (1912), Лионе, Лондоне, Бреслау и Нью-Йорке (последняя в Метрополитен-опере под управлением Тосканини), Риме (1915) и др.[[6]](#footnote-6) «Особенно напряжённый интерес к Мусоргскому в Европе и Америке», – отмечает Бобрик – «поддерживался ещё в течение нескольких десятилетий, чему способствовали и зарубежные выступления эмигрировавшего за границу Шаляпина, и гастроли многочисленных эмигрантских трупп, и споры вокруг редакций «Бориса Годунова» <…>, и премьеры других сочинений композитора (например, парижская премьера «Картинок с выставки» в оркестровке Мориса Равеля (1922)) и т.д.». [Бобрик, 62] Налицо сложная картина факторов, способствовавших трансферу, в которой значительно место наряду с институциями занимают персоналии (Дягилев, Шаляпин, Равель) и историко-культурная ситуация.

Анализируя рецепцию русской оперы на Западе, Бобрик прежде всего отмечает ожидание от неё восточнославянской экзотики. «От русской оперы не ждали общечеловеческого, «общеромантического» и вечного, ждали «иного» – своеобразия национальных обрядов и обычаев, темперамента, славянской лиричности и меланхолии порой переходящей в страстные, на грани безумия и психоза метания загадочной русской души». [Ibid.] Яркой иллюстрацией служит анонс к постановке «Царской невесты» в берлинской Большой народной опере в 1923 году:

«В Grosse Volksoper вскоре предстоит постановка «Царской невесты» Римского-Корсакова на немецком языке. Для соблюдения колорита оперы, эпохи и историчности привлечён ряд русских сил. <…> Впервые на немецкой сцене будут полностью показаны свадебные обряды старой Руси, благословение, осыпание хмелем и др. В толпе, ожидающей у монастыря, сбитенщики, продавцы соек и пр. Сам Грозный появляется на коне во главе соколиной охоты». [Цит. по: Бобрик, 65]

Преобладание таких ожиданий от русской оперы, однако, не мешало европейским критикам отчётливо видеть разницу между «кучкистами» и «западниками». При этом наиболее высокую оценку получали те произведения последних, в которых европейская школа гармонично сочеталась с русскостью: так, из четырёх русских опер, поставленных в Вене под управлением Малера – «Евгений Онегин», «Демон», «Иоланта» и «Пиковая дама» – наибольший успех имел именно «Онегин». «Более европейская, нейтральная по колориту музыка (как, например, провансальская «Иоланта») находила у венских слушателей лишь сдержанный отклик», – отмечает Бобрик. [Ibid., 65]

С одной стороны, принадлежность к европейской школе облегчала восприятие музыки Чайковского и Рубинштейна на Западе, с другой – лирические фрагменты «общеромантического» типа воспринимались как вторичные. Ситуация в восприятии Чайковского в сравнении с Гуно и Массне напоминает для Бобрик традиционную параллель между Пушкиным и Байроном: «первые европейские слушатели, улавливая сходство между ними, не стремились решить проблему тонких различий». Исследовательница указывает на то, что эта проблема, по сути, остаётся неразрешённой и по сей день. [Ibid.]

Ряд работ зарубежных специалистов посвящён рецепции русской оперы в данный период в культурах отдельных стран. В первую очередь, следует указать на диссертацию британской исследовательницы Тэмсин Эликзандер, озаглавленную «Сказки культурного трансфера: русская опера за рубежом, 1866 – 1906», значительное внимание в которой уделено уже упомянутой выше роли пражского театра [Alexander II] Отдельная публикация исследовательницы посвящена двум лондонским постановкам «Евгения Онегина» в 1892 и 1906 [Alexander I] Эликзандер отмечает, что Лондон был в то время вторым после Праги европейским городом по количеству постановок русских опер. Автор объясняет это охватившей Британию в 1880-е годы «руссоманией», импульсом к которой принято считать восторженную реакцию английских писателей левого толка на прозу Толстого и Достоевского. Однако, опера Чайковского получила сдержанный приём. Это объясняется знакомым нам мотивом: «Евгений Онегин» показался британским слушателям «недостаточно русским». При этом критики указывали не на отсутствие специфически русского фольклорного материала[[7]](#footnote-7): оперу оценивали как «недостаточно глубокую, недостаточно трагичную и современную, чтобы называться русской». Эликзандер отмечает, что указанные качества требовались не только от русской оперы, но и от любой другой, чтобы счесть её «достойной британской публики». Таким образом, русская опера должна была не «представлять нечто экзотичное», а быть такой, чтобы «британские композиторы могли у неё чему-то научиться», и способной «наставить» (edify) британскую нацию. Эликзандер характеризует эту установку на обогащение собственной культуры и, по сути, её выстраивание за счёт элементов иностранной как «космополитический национализм». [Alexander I]

Тэмсин Алексзандер принадлежит также глава в коллективной монографии «A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture», посвящённая гастролям русской оперной труппы в Британии в 1888. [Alexander III] Исследовательница даёт детальную картину рецепции, которая во многом подтверждает тезис Бобрик о восприятии «общеромантического» в музыке русских композиторов как «вторичного» и «подражательного». Эликзандер указывает на широко распространённый в тогдашней критике образ России как «ученика» (learner), который ещё только осваивает достижения европейской культуры, в том числе, и музыкальной. Причиной вновь оказывается политика: «нежелание <британской> критики признать русскую оперу частью канона <…> было связано с нежеланием Британии признать Россию просвещённой мировой силой в ту эпоху», – отмечает исследовательница. [Alexander III, 105]

Опере уделено внимание в ряде работ, посвящённых распространению в Британии русской музыки и русской культуры вообще [см. напр.: Thomas], с естественным для такого рода исследований вниманием к персоналиям. Первое место здесь, несомненно, принадлежит Розе Ньюмарч – музыкальному критику и учёному, автор биографии Чайковского (1900), книги «Русская опера» (1914), первой статьи о Бородине в музыкальном словаре Гроува, критических статей, анонсов и т.д. В 1897 она посетила Россию, где работала в Санкт-Петербургской публичной библиотеке под руководством Владимира Стасова и познакомилась с Римским-Корсаковым и Кюи. В 1900-1905 годах она прочитала пять лекций о русской опере для Музыкальной Ассоциации. [Thomas]

В статье «Русская опера в Италии в начале XX века. Рецепция, теоретические дебаты и новые перспективы» [Ottomano] итало-швейцарский музыковед Винченцина К. Оттомано демонстрирует тесную взаимосвязь между распространением русской оперы и политической ситуацией в Италии. Так, первые постановки опер Глинки (1870-е годы) относятся ко времени сопровождавшего объединение Италии обновления культурной политики: оперные театры не ориентировались более исключительно на итальянский репертуар, а позиционировали себя открытыми к межкультурному обмену и готовыми перенять новые музыкальные веяния[[8]](#footnote-8). В свою очередь, острый интерес со стороны итальянских композиторов и критиков к Мусоргскому в начале XX века был связан с поиском новой модели национальной идентичности в музыке и музыкальном театре. Автор показывает, что «варварский гений» Мусоргского был принят в этой среде за «идеальный ориентир» для возвращения к «народным истокам итальянской мелодии». [Ottomano, 208] Нетрудно заметить здесь вновь, в ином преломлении, мотив «космополитического национализма», выявленный в приведённом выше исследовании Эликзандер.

Стоит упомянуть ещё два немецкоязычных исследования. Стефан Вайсс в статье «К ранней истории русской оперы в германоязычном театре до 1918» показывает, что в указанный период на немецкой оперной сцене доминировали Чайковский и Рубинштейн: на их долю приходится 86% процентов всех постановок. [Weiss] Инга М. Грооте, рассматривая рецепцию «Бориса Годунова» в Париже в 1908, указывает на важность фактора антивагнеровских настроений во Франции [Groote].

## 2.2. 1917 – 1990-е: трансфер продолжается

Парадоксальным образом, основная тенденция в восприятии русской оперы на Западе, характерная для этапа «первого знакомства», в том или ином виде сохраняется до настоящего времени. Несмотря на вековое присутствие некоторых опер в репертуаре западных театров, на процессы глобализации, нивелирующие национальное своеобразие, русская опера сегодня во многом продолжает восприниматься как своего рода блюдо национальной кухни.

С констатации этого феномена начинается вторая часть статьи «Энциклопедия псевдорусской жизни» (авторства Ирины Коткиной). [Бобрик] Отмечая глобальность сегодняшнего оперного мира и то, что русский репертуар стал важной его частью (по стэнфордскому рейтингу Чайковский входит в двадцатку самых популярных оперных композиторов), автор указывает на существование невидимой границы, отделяющей русскую оперу (и русскую музыку в целом) от общемировой. Один из наиболее авторитетных сегодня в мире музыковедов Ричард Тарускин так высказался на эту тему: «Русская музыка хорошо известна. <…> Но она всегда исполняется в концертах русской музыки, на фестивалях русской музыки и редко смешивается с другим репертуаром. То есть до сих пор трактуется в Западной Европе и Америке как экзотическая». [Тарускин]

Оперная сцена делает эту тенденцию ещё более заметной. Как пишет Коткина, «доминанта «ориентализма», непременно звучащая, пусть и очень тихо, в постановках даже самых тонких и интеллектуальных режиссёров Запада, выдаёт обособленность русского оперного репертуара, а также и определённую направленность мысли, уводящую от искусства в область социологии и политики». [Бобрик, 66] Понять, почему более чем за сто лет русского оперного присутствия на Западе эта «доминанта» не разрешилась в тонику общеевропейского, национально-нейтрального восприятия, можно только изучив пути дальнейшего (после эпохи «первого знакомства») трансфера русской оперы в XX веке – то есть именно те «исторические пути», учитывать которые призывает создатель теории трансфера Мишель Эспань (см. 1.1). Посмотрим, кто и как прокладывал эти пути.

Вслед за дягилевской антрепризой, завершающей первую эпоху русских оперных десантов, катализатором трансфера становится русская эмиграция. Прекрасное представление об этой странице истории трансфера даёт работа Анны Петровой «Русская опера» на парижской сцене». [Петрова] Работы Петровой и Коткиной позволяют воссоздать целый спектр способствовавших трансферу факторов.

Прежде всего, это эмиграция целого ряда выдающихся русских дирижёров (Сергей Кусевицкий), оперных исполнителей (Шаляпин)[[9]](#footnote-9) и, особенно, режиссёров: так, Фёдор Комиссаржевский организовал в 1919 году в Лондоне русские оперные сезоны. Другой режиссёр, Александр Санин, эмигрировавший из СССР в 1922 году, работал в театрах Мадрида, Буэнос-Айреса, Нью-Йорка, Рима и Милана и ставил оперы Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Даргомыжского, Глинки, Чайковского, Серова и Рубинштейна. В его постановках принимали участие крупнейшие итальянские певцы и дирижёры (в частности, Тосканини). [Бобрик] Петрова сообщает о том, что Санин ставил и спектакли труппы «Русская опера в Париже». [Петрова]

Во французской столице русская опера была представлена особенно хорошо. В 1920-30-е годы здесь действовало три труппы, в названии которых фигурировало «русская опера», а также труппа «Украинская опера») [Петрова]. Своя «Русская опера» была и в другом центре эмиграции – Харбине [Говердовская]. Известно, что в 1927-1929 солистом Русской оперы в Харбине был Сергей Лемешев – для него, дебютировавшего в 1926 в Свердловске, участие в эмигрантском проекте стало началом творческого пути. Отметим, что фактором, способствующим трансферу, было и сама русская эмиграция в целом: в качестве потенциальных слушателей, эмигранты создавали запрос на русский репертуар[[10]](#footnote-10) и, как мы увидим, специфика этого запроса отразилась на постановках.

Отмечая масштаб и степень влияния музыкантов и театральных деятелей из России на оперный мир, Коткина констатирует: «Зарубежная русская опера» после 1917 года – проект, равносильный по потенциалу и размаху проекту создания Русской зарубежной православной церкви». [Бобрик] Для нас важно, что этот проект оказался полностью выключенным из движения «режиссёрского театра», которое активно формируется в 1920-30-е годы в Европе, с его установками на радикальную интерпретативность, на эпатаж, на социальную дискуссию. [см. Макарова] В отношении режиссуры русская опера за рубежом оказалась, по выражению Коткиной, «не театром эксперимента, но театром, эстетизирующим русскую старину». «До конца 50-х годов», – отмечает автор – «русская опера за рубежом чаще всего выглядела как воспоминание о былых постановках – роскошный, многолюдный, многофигурный спектакль, очень декоративный, очень несовременный вызывающий чувство острой ностальгии у тех, кому было что вспомнить, скуку у тех, кому вспоминать было не о чем»[[11]](#footnote-11). Таким образом, русская опера за рубежом оказалась в значительной степени «островной культурой» (выражение Дмитрия Лихачёва), и эта культура исчезла в середине 1950-х, когда стали уходить из жизни её носители, не оставив традиции и школы. [Бобрик]

В оптике культурного трансфера особое значение приобретает следующий момент: традиционализм русской оперы за рубежом позволил сохранить практики исполнения, которые в СССР сохраниться не могли. Речь идёт не только о декорациях и постановке, но и о сохранении оригинального текста, редактируемого на родине опер по цензурным соображениям[[12]](#footnote-12). Впоследствии, это обстоятельство запустило механизм «обратной связи» трансфера. Когда в 2004 году в Мариинском театра была поставлена «Жизнь за царя» с оригинальным либретто барона Розена, концепцию постановки для режиссёра Дмитрия Чернякова определили впечатления от парижской записи 1957 года под управлением Игоря Маркевича с Борисом Христовым и Николаем Геддой, которые учились у русских эмигрантов, в главных партиях[[13]](#footnote-13). [Петрова]

Следующая волна оперного русского оперного десанта связана с гастролями советских оперных и балетных компаний, начавшими с середины 1950-х регулярно выезжать на Запад. Так, в 1964-1971 годах оперная труппа Большого театра гастролировала в Италии (1964), Канаде, Польше (1967), ГДР (1969), Франции, Японии (1970), Австрии, Венгрии (1971). [belcanto.ru] Выступления, которые позволяли западной аудитории «заглянуть за железный занавес» оперного мира, вызывали живой интерес публики. При этом если исполнительский уровень заслуживал самых высоких оценок, то «имперский», «большой» стиль постановок воспринимался, как и в случае со спектаклями эмигрантских трупп, как анахронизм. Особенно ощутимым это несоответствие стало с конца 1970-х, когда режиссёрский оперный театр вошел в полную силу[[14]](#footnote-14). «Большой театр», – отмечает Коткина – «показывавший на гастролях в 70-80-х гг. «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» или «Пиковую даму» постановки 1940-х годов, бросал вызов всему миру, демонстрируя безусловную вокальную состоятельность труппы, но одновременно – твёрдую приверженность большому оперному стилю, ориентироваться на который западный мир отказался гораздо раньше, чем этот стиль исчерпал себя в Большом»[[15]](#footnote-15). [Бобрик, 68]

Важным свидетельством «с той стороны» служит недавняя (апрель 2017) статья в Le Figaro, вышедшая в преддверии премьеры «Снегурочки» в Парижской опере в постановке Дмитрия Чернякова, под названием «Глобализация помогает вытряхнуть пыль из русского оперного репертуара». [Merlin] Автор (известный музыкальный критик Кристиан Мерлан) отмечает, что в течение долгого времени знакомство с русской оперой ограничивалось четырьмя названиями – «Борис Годунов», «Хованщина», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» – и осуществлялось преимущественно на гастролях Большого театра. В качестве основной причины, препятствовавшей исполнению русской оперы «своими силами», Мерлан указывает на «убеждение, что нужно быть русским, чтобы освоить этот репертуар». Это убеждение только усилилось с тех пор, как общей практикой стало исполнение оперы на языке оригинала: «если изучение итальянского или немецкого – часть образовательной программы всякого современного вокалиста, то русский остаётся препятствием для многих оперных певцов». Вдобавок к этому, автор приводит распространённое мнение, что русские голоса «имеют особенности, которые позволяют их немедленно распознать: сильное, немного резкое вибрато сопрано, гипертрофированный грудной регистр меццо, очень открытые ноты у теноров, звук, идущий от щёк (l’émission dans les joues), у хрипловатых басов». [Merlin]

Мерлан (как и Коткина) отмечает роль Валерия Гергиева в знакомстве европейцев с новыми оперными названиями в начале 1990-х (парижане смогли услышать «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Садко», «Царскую невесту» Римского-Корсакова и «Мазепу», «Чародейку» и «Орлеанскую деву» Чайковского) и называет его «послом русской оперы» (ср. с титулом Луи Армстронга «посол джаза»). Также он указывает на вклад западных вокалистов, которые решились исполнять этот репертуар, несмотря на предубеждения – например, Ферруччо Фурланетто и Руджеро Раймонди в партии Бориса (Раймонди пел Бориса уже в 1972)). [Ibid.]

Говоря о постановках, Мерлан констатирует: «Поначалу постановки пахли старой школой, как если бы мы присутствовали на спектаклях театра но или кабуки для туристов. Режиссура была решительно традиционной, народные костюмы воссоздавались по сохранившимся изображениям. Так продолжалось, пока русская опера не привлекла западных режиссёров, которые *желали обострить её универсальность более, чем местный колорит*: «Борис» Герберта Вернике в Зальцбурге <в 1994> и «Пиковая дама» Грэма Вика в Глайндборне <в 1992> внесли свой вклад в это выколачивание пыли». [Merlin, курсив мой]

Нельзя сказать, что упомянутые здесь постановки Вернике и Вика абстрагируются от русской истории – наоборот, задник в «Борисе» представляет собой галерею портретных изображений правителей России, завершающуюся Борисом Ельциным – но Мерлан говорит о режиссёрской свободе, уходе от «старой школы» «большого» стиля, абстрактных или современных костюмах и декорациях. В пределе же установка на очищение от национального колорита, действительно, направлена на выявление универсального, общечеловеческого, что станет одной из ключевых тенденций в сегодняшних постановках русских опер[[16]](#footnote-16).

Впрочем, портреты Ельцина, Горбачёва и Брежнева в спектакле Вернике – далеко не единичный случай. Если политизация сопровождала русскую оперу, по сути, на протяжении всей «холодной войны»[[17]](#footnote-17), то падение «железного занавеса» вызывает острый интерес к истории России и СССР и к текущей политической ситуации, что неизбежно находит выражение на оперной сцене. Наиболее характерный (и в отношении постановки, и в отношении «социальной аффектированности» вокруг неё) пример – фильм-опера «Борис Годунов», снятый в 1989 польским режиссёром Анджеем Жулавски. В нём костюмы и декорации эпохи Смутного времени сочетаются с куда более современными образами: вышками сталинских лагерей и автоматчиками, которые то конвоируют православную процессию, то с собаками окружают других персонажей и помещают их за колючую проволоку. Актуальное политическое высказывание было более чем читаемо: фильм воспринимался «в контексте многолетнего противостояния коммунистической Москвы с только что победившей в Польше «Солидарностью»», считает историк Борис Соколов. При этом тюремный конвой заставлял польских зрителей вспомнить не только ГУЛАГ, но и депортацию в Сибирь в 1940-е годы. [Соколов] Скандальная реакция на фильм началась с протеста Мстислава Ростроповича, под управлением которого была сделана запись для этого проекта. Известно, что Ростропович подал на Жулавски в суд за «оскорбление русской души». [Ibid.] Фильм Жулавски до сих пор служит поводом для обвинений режиссёра в русофобстве, цинизме, ненависти к русской культуре.[[18]](#footnote-18) [Щербаков]

Итак, начиная с рубежа 1980-х – 1990-х годов, можно говорить об интеграции русской оперы в репертуар собственно режиссёрского оперного театра. Появляется, вообще говоря, объект нашего исследования в отношении русской оперы. При этом можно сформулировать несколько общих положений:

1. Русская опера, как и русская музыка в целом, в течение долгого времени воспринималась и во многом продолжает восприниматься в других культурах как национальная и экзотическая
2. В то время как сама по себе традиция режиссёрского оперного театра (как предполагающего самостоятельную режиссёрскую интерпретацию[[19]](#footnote-19)) прослеживается в Европе с 1950-х (спектакли Виланда Вагнера), и к концу 1970-х становится мейнстримом, русский репертуар ведёт непрерывную историю режиссёрской интерпретации на Западе лишь с конца 1980-х.
3. Исторические предпосылки обусловили появление устойчивой тенденции режиссёрской интерпретации русских опер через призму истории и современной политической ситуации России
4. Другая тенденция состоит в стремлении очистить русский оперный репертуар от национального колорита и выявить в нём универсальную, общечеловеческую проблематику

# Культурный трансфер в режиссёрском оперном театре

## 3.1 Предварительные положения

### 3.1.1 Режиссёрский оперный театр

Понятие «режиссёрский оперный театр» входит в формулировку объекта нашего исследования, и, хотя оно и представляется широко распространённым и интуитивно понятным, мы чувствуем необходимость определить его более строго.

В драматическом театре традиция понимания режиссуры восходит к работам Людвига Кронека, где она определяется как «искусство создать образ спектакля, подчинённый единому замыслу». [цит. по: Макарова] Очевидно, что на драматической сцене только режиссёр и может создать такой единый образ, поэтому всякий драматический театр, ориентированный на подчинение спектакля единому замыслу, является режиссёрским. В случае оперы, единство спектакля в известном смысле обеспечено партитурой и дирижёрской интерпретацией. Режиссёр в данном случае может выступать лишь как координатор, обеспечивающий сценическую реализацию этой интерпретации (что, заметим, требует высокой профессиональной компетенции). Современная традиция вкладывает в понятие «режиссёрский оперный театр» некий дополнительный критерий: режиссура должна обладать самостоятельностью по отношению к музыкальному ряду, быть интерпретацией на новом уровне.[[20]](#footnote-20)

Мы хотели бы более строго определить эту самостоятельность, обратившись к понятию *деавтоматизации* или *нарушения правил*, в том смысле, в котором об этом говорит Лотман в «Анализе поэтического текста»: «Реальность художественного текста всегда существует в двух измерениях – и произведение искусства на каждом структурном уровне может быть описано двумя способами – как система реализации некоторых правил и как система их нарушений». [Лотман, 43] В случае оперного спектакля, можно говорить по крайней мере о двух уровнях, на которых режиссёрский текст[[21]](#footnote-21) может стать самостоятельным. Во-первых, это уровень соответствия музыки и сценического ряда: здесь каждое «нарушение правил» является событием, оказывает воздействие на зрителя-слушателя и будет, в нашем понимании, элементом самостоятельности. Другой – уровень постановки как таковой. Здесь при попытке оценить самостоятельность элементов режиссёрского текста мы неизбежно приходим к проблеме канона: самостоятельным будет то, что обращает на себя внимание зрителя, то есть не входит в «привычную», воспринимаемую *автоматически* реализацию.[[22]](#footnote-22) Этот канон, очевидно, будет разным для разных социальных групп и – шире – для разных культур. Большую роль здесь играют прагматические связи. Поэтому, в конечном счёте, суждение о принадлежности спектакля к «режиссёрскому оперному театру» для нас носит стохастический характер и может быть сделано лишь на основании рецепции (причём именно в той социальной группе, которой спектакль был предназначен).

### 3.1.2 Объект/агент: развитие методологии

В 1.4 мы начали использовать предложенные Э. Ребелем в отношении оперы термины «объект» и «агент трансфера». Они описывают два возможных аспекта оперного произведения в процессе трансфера: в качестве объекта, опера, подвергаясь трансферу, является тем самым, что передаётся из одной культуры в другую, в качестве агента – она участвует в механизме передачи, через неё передаётся что-то другое, будь то композиторские техники или образы и представления об обычаях другой культуры.

Как было сказано выше, на наш взгляд, в процессах трансфера, идущих в оперном театре, опера, так или иначе, участвует в обоих этих качествах. Мы показали, что для русской оперы функционирование в качестве агента было и остаётся особенно заметным. При этом нам хотелось бы развить мысль Ребеля, предложив своего рода качественную характеристику, фиксирующую соотношение аспектов объект/агент для оперы в конкретном процессе трансфера. Речь идёт о том. чтобы в каждом конкретном случае определить, на что более ориентирован трансфер: на то, чтобы передать *оперу* или передать *что-то иное* через оперу.

Легко показать, что для трансфера между европейскими культурами в оперном театре начала XIX века характерно отношение к опере, прежде всего, как к объекту. Хорошая иллюстрация – пример французской редакции «Дон Жуана» 1805 года, который приводит Ребель. Учёный отмечает слово «натурализовать»[[23]](#footnote-23) в предисловии к французской партитуре – именно стремлением к натурализации, адаптации оперы Моцарта к французскому вкусу объясняются все сделанные изменения[[24]](#footnote-24). [Reibel] Эти изменения ни в какой мере не вызваны желанием «улучшить» или «исправить» исходную партитуру – Ребель обращает внимание на то, с каким благоговением относятся авторы редакции к произведению Моцарта: «… мы считали должным черпать единственно лишь из партитуры «Дон Жуана» Моцарта, и не приступали к ней иначе, чем с религиозным почтением», «… мы попытались представить ещё один шедевр Франции, представить его во всей полноте и таким, каким его задумал гений Моцарта». [цит. по: Reibel]

Эти признания дают нам возможность точно определить интенцию медиаторов трансфера: их целью было передать *объект*, то есть оперу Моцарта во всех существенных[[25]](#footnote-25) аспектах её замысла, тогда как передавать *через оперу* какие-либо другие составляющие исходной культуры (как то: драматургический канон или практику гармонизации и оркестровки) никак не входило в их планы[[26]](#footnote-26). В том же ключе можно рассматривать и некогда общую практику исполнения опер в переводе на другой язык.

История постановок и рецепции русской оперы за рубежом, как мы видели, изобилует почти противоположными примерами. Разумеется, оперы исполнялись на других языках и подвергались купюрам. Но мы говорим, прежде всего, об интенции медиаторов трансфера, об ожиданиях публики, о запросе принимающей культуры: этот запрос часто был не на русскую оперу как таковую, а на русский колорит, сведения о русской истории[[27]](#footnote-27), полемическое высказывание о современной российской политике. Таким образом, отношение к русской опере как к агенту трансфера во многих случаях оказывалось преобладающим. В дальнейшем мы будем использовать соотношение объект/агент как одну из качественных характеристик трансфера.

### 3.1.3 Этапы распространения культуры: концепция Гаспарова

В предыдущем параграфе при описании интенции медиаторов трансфера оперы как объекта мы сформулировали установку на передачу объекта в «существенных аспектах его замысла». Данная установка весьма проблематична, потому что определение таких существенных аспектов не может быть объективным или носить абсолютный характер. На наш взгляд, существует две полярных перспективы решения этой задачи, которые мы попытаемся показать.

Легко видеть, что данная проблема отсылает нас к традиционной оппозиции в теории перевода между верностью духу и букве, и ставит вопрос о границе между ними. Оптика теории трансфера позволяет нам абстрагироваться от этой оппозиции, вернее, рассматривать решения, принятые «переводчиками» (медиаторами), в комплексе с условиями трансфера и, прежде всего, с запросом принимающей культуры. Нам хотелось бы в этой связи обратиться к знаковой работе М. Л. Гаспарова «Брюсов и буквализм», где автор предлагает (ещё до развития в России теории трансфера) концепцию этапов распространения «чужой» культуры и соответствия разных типов перевода (художественного и буквалистского) определённым этапам. [Гаспаров]

 «Распространение образования, развитие культуры, – пишет Гаспаров, – процесс неравномерный. В нём чередуются периоды, которые можно условно назвать "распространение вширь" и "распространение вглубь". "Распространение вширь" - это значит: культура захватывает новый слой общества, быстро распространяется в нём, но распространяется поверхностно, в упрощённых формах, в самых элементарных проявлениях - как общее знакомство, а не внутреннее усвоение, как заученная норма, а не творческое преобразование. "Распространение вглубь" - это значит: круг носителей культуры остается тот же, заметно не расширяясь, но знакомство с культурой становится более глубоким, усвоение её - более творческим, формы её проявления - более сложными. Говоря "знакомство с культурой", "усвоение культур", мы имеем в виду, в частности, и знакомство с иноязычной культурой - ибо развитие национальной культуры непременно сопровождается всё более органическим врастанием национальной культуры в общечеловеческую - например, русской в общеевропейскую». [Гаспаров, 60]

Автор приходит к тому, что этапам «распространения вширь» соответствует запрос на более вольный, свободный перевод, который «приспосабливает подлинник к привычкам читателя», а этапам «распространения вглубь» – на более точный, «приучающий читателя к новым, дотоле непривычным образам и формам». Нам представляется возможным распространить эти положения на уровень культурного трансфера вообще, по крайней мере, трансфера, предполагающего (подобно переводу) творческое преломление, переработку объекта, каким, несомненно, является и трансфер оперы в режиссёрском театре.

## 3.2 Критерии принадлежности постановки к культурному трансферу

Здесь мы определим критерии, на основании которых будет определять ту или иную постановку как имеющую отношение к проблематике культурного трансфера. В отношении постановок русской оперы, на изучении которых мы сосредоточимся, под нативной (или исходной) культурой будем понимать русскоязычную (страны бывшего СССР).[[28]](#footnote-28)

***1.*** ***Незнакомая опера***. Ставится никогда не исполнявшаяся или редко исполняемая на территории принимающей культуры опера (концертные исполнения не учитываются). Опера в данном случае – прежде всего, объект трансфера.

Пример: «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Альбрехт/Черняков, Амстердам, 2012. Последние постановки этой оперы за рубежом: Брегенц (1995), Кальяри, Италия (2008).

В нативной культуре может не быть устойчивой традиции исполнения. Пример: опера советского композитора Мечислава Вайнберга «Пассажирка». Мировая сценическая премьера – постановка на фестивале в Брегенце (Курентзис/Паунтни) в 2010 – подогрела интерес к творчеству Вайнберга в России (российская сценическая премьера «Пассажирки» в 2016 в Екатеринбурге, постановка в московском театре «Новая опера» в 2017, постановки оперы «Идиот» в Мариинском (2016) и Большом (2017) театрах, фестиваль, посвящённый Вайнбергу в Москве в 2017. Мы имеем дело с действием механизма «обратной связи» трансфера (ср. пример французских переводов Гёльдерлина, который приводит Дмитриева (см. 1.1)).

В данном случае событием трансфера становится сам факт постановки. Инициатором и медиатором может быть дирижёр, постановщик (пример Чернякова, см. 3.3.1) или институция (театр), представители которой формулируют *запрос принимающей культуры*. Так, переговоры о постановке «Снегурочки» в Парижской опере (2017) начались по инициативе интенданта Стефана Лисснера, констатировавшего: «Нам нужна русская линия» [Черняков, I]

***2.*** ***«Отзыв чужбины».*** В постановке есть знаки и образы, узнаваемые в нативной культуре и незнакомые в принимающей. В этом случае можно провести (очень условную) аналогию с буквалистским переводом, поэтому название критерия взято из предисловия Вяземского к переводу романа Б. Констана «Адольф», где, по сути, сформулирована протопрограмма переводов такого типа[[29]](#footnote-29). Подразумевается, что здесь режиссёр, безусловно, принадлежит к исходной культуре.

Оценка соотношения объект/агент в этом случае – нетривиальная задача. То, что опера здесь функционирует как агент, не вызывает сомнений: представители принимающей культуры знакомятся с неизвестными большинству элементами исходной. Однако, эффективность такого трансфера невелика: это знакомство, скорее всего, носит поверхностный характер. С другой стороны, зрителю, более хорошо знакомому с исходной культурой, способному узнать определённые её элементы (даже если у него не возникнет полной цепочки ассоциаций, заложенной режиссёром), такая постановка, возможно, позволит установить новые, обусловленные режиссёрским замыслом, связи между элементами неродной для него культуры, в том числе, откроет новые функциональные связи самой оперы в исходной культуре. В этом случае, опера будет как агентом трансфера целых ассоциативных и функциональных комплексов из исходной культуры (в том числе, специфических для режиссёра – её представителя), так и, будучи актуализированной через эти комплексы, объектом дальнейшего трансфера. Это трансфер как бы более высокого порядка, цель которого – не просто передать культурный артефакт (оперу), а передать его во взаимосвязях, внутри некоего комплекса элементов исходной культуры.

В терминах Гаспарова этот трансфер можно однозначно определить, как ориентированный на распространение культуры «вглубь».

Пример: «Борис Годунов» в постановке Чернякова, Берлин, 2005.

Декорация представляла современную Москву «с узнаваемой мешаниной архитектурных стилей – от XVII века до лужского ампира». [Бирюкова] Одним из центральных элементов были электронные часы-табло – реплика часов на здании Центрального телеграфа на Тверской улице. На наш взгляд показательно, что такое решение режиссёр предложил для оперы, уже хорошо известной на Западе и имеющей давнюю традицию постановок – именно для такой оперы, прежде всего, имеет смысл то, что мы определили как трансфер более высокого порядка.[[30]](#footnote-30)

***3.*** ***Историко-культурная рефлексия.*** Постановка представляет собой попытку по-новому осмыслить исторические факты исходной культуры, предложить их новую интерпретацию или придать им новые функции в системе спектакля. Рефлексия здесь понимается нами в широком смысле – как отражение (творческое, нетривиальное) первичного явления, хотя часто такие спектакли содержат (и провоцируют) рефлексию как осмысление. К этому же типу мы отнесём постановки, в которых режиссёр обращается к современным политическим событиям в странах исходной культуры. Режиссёр при этом не принадлежит к исходной культуре (если принадлежит – этот случай ближе к критерию №2). Факты и личности, к которым обращается постановка, должны быть знакомы аудитории в принимающей культуре. Опера в данном случае функционирует как агент специфического трансфера: трансфера историко-политической реальности в стадии развитой рецепции, рефлексии.

Как мы показали, такой тип трансфера в отношении русской оперы имеет давнюю традицию. Хрестоматийным примером здесь будет упомянутый нами фильм-опера Жулавски «Борис Годунов».

Важно отделить данный тип спектаклей от постановок, которые не содержат творческой рефлексии элементов исходной культуры, а лишь эксплуатируют определённые штампованные образы и представления о ней. (И. Коткина называет такой тип «рашен-казашен»). Если такие спектакли способствуют трансферу, то только своим фактом в случае малоисполняемых опер (см. критерий №1). Как агент трансфера они не работают, так как образы в этом случае уже известны, а оценки и аналогии предсказуемы. Эту предсказуемость можно трактовать как автоматичность в терминах Лотмана (см. 2.1.1): мы приходим к тому, что в своих отношениях с исходной культурой такой оперный театр вообще не является, в нашем понимании, «режиссёрским». Такие постановки не участвуют в процессах трансфера, но являются его следствием, а именно – следствием рецепции, которая обусловлена всей цепочкой обстоятельств трансфера[[31]](#footnote-31).

Приведём пример двух постановок «Евгения Онегина», относящихся к рассматриваемому нами периоду. В обеих происходит обращение к образам русской истории советского периода, но одна из них соответствует нашему критерию, другая нет.

Первая – это спектакль норвежского режиссёра Стефана Херхайма, премьера которого состоялась в 2011 на сцене Нидерландской Оперы в Амстердаме. Границы театра жизненных соответствий здесь неожиданно раздвигаются до сюрреалистического наложения эпох: начало действия оперы перенесено режиссером в наши дни и представлено как флешбэк-воспоминание Онегина на светском рауте; в сцене ссоры Онегина и Ленского на сцену врываются красноармейцы, которые берут под прицел и гостей и хозяев; Ленский с книгой в высоко поднятой руке становится своего рода «поэтом революции» и приветствует победу в классовой борьбе; арию «Куда, куда вы удалились», он, однако, поёт, прикасаясь к обгоревшей, искорёженной пятиконечной звезде, демонстрируя тем самым разочарование в иллюзиях, свойственное эпохе красного террора, а его секундант, красный комиссар со зверской мимикой, не удерживает поэта от напрасной смерти.

Такое образное решение представляется нам, по крайней мере, нетривиальным способом отрефлексировать российскую историю. Полонез же в третьем акте, решённый как абсурдистский апофеоз с нагромождением набивших оскомину образов России – здесь есть и Николай II, и условный патриарх, и огромный медведь, и советский балет, и «песни и пляски народов СССР», и комсомольцы-акробаты, и, наконец, космонавты в скафандрах – прочитывается как ироничная саморефлексия западных представлений о родине Чайковского.

Второй пример – постановка немецкого режиссёра Андреа Брет, представленная на Зальцбургском фестивале в 2007. В спектакле Брет действие перенесено в послевоенный СССР, и эта концепция последовательно реализована: события первого акта разворачиваются в колхозе и на сцене колосится рожь, персонажи одеты по моде 1950-60-х, хор девушек исполняет цех швей. Такой перенос, на наш взгляд, давно уже не обладает самостоятельностью, не совершает деавтоматизации, и, тем более, не продуцирует нового осмысления оперы Чайковского. Частью реализации (именины Татьяны) служит штампованный образ советского застолья-попойки, где ветераны войны напиваются до неприличного состояния. Вероятно, внутри концепции всего спектакля такое решение необходимо, чтобы лучше очертить фигуру Онегина, который испытывает отвращение к этому обществу и именно поэтому не может не принять вызов. Однако, в исследуемой нами перспективе, это решение препятствует трансферу более высокого порядка (поддерживает грубые и штампованные представления вместо того, чтобы их дезавуировать), хотя само, несомненно, является следствием особенностей предшествующего трансфера истории советского периода.

Заметим, что психологические образы главных героев разработаны в спектакле Брет с замечательной убедительностью.

***4.*** ***«Перевод».*** Постановка, сохраняя связь с партитурой и либретто оперы, выстраивается из знакомых в принимающей культуре образов, знаков и/или обращается к актуальной для неё проблематике и знакомым философским концепциям. Название «перевод» связано с тем, что хрестоматийный пример постановки такого типа, «Сказание о граде Китеже» Д. Чернякова в Амстердаме в 2012, как будет показано ниже, по сути – автоперевод более ранней постановки (Мариинский театр, 2001), узнавание образов которой на Западе было бы невозможно, а соотнесение с философской концепцией – затруднено.

Однако, спектакли этого типа далеко не всегда строятся по принципу подбора эквивалентов: иногда образы из принимающей культуры выбираются по более сложному принципу. Так, ключевая для постановки Д. Чернякова «Князь Игорь» (Нью-Йорк, 2014) декорация, маковое поле – не эквивалент конкретному элементу русской культуры, а сложный, многоассоциативный в принимающей культуре образ, соотнесённый при этом с партитурой, содержанием либретто и, таким образом, с исходной культурой. Мак – распространённый в Западной Европе и США символ памяти о павших в Первой мировой войне, он однозначно ассоциируется с Commemoration day. С другой стороны, маковое поле связано с наркотическим опьянение, с опиумным дурманом. В спектакле Чернякова половецкий плен становится для Игоря бредом с галлюцинациями.

Такой тип театр прежде всего ориентирован на внедрение оперы в принимающую культуру, на создание условий её восприятия вне категорий «экзотического». Здесь осуществляется попытка реализовать ключевую для режиссёрского оперного театра амбицию: сделать так, чтобы опера была не «про них», а «про нас», чтобы она имела непосредственное отношение к сидящим в зале. В данном случае, опера через постановку становится актуальным элементом принимающей культуры, высказыванием на актуальные для неё темы – то есть является объектом трансфера. При этом в терминах Гаспарова такой трансфер соответствует «распространению вширь»: такой тип театра ориентирован на «первое знакомство», задействует привычные зрителю драматургические коды и эстетические шаблоны и неизбежно сопровождается потерями по отношению к исходной опере.

Однако, несмотря на эти потери, постановки, которые мы можем считать каноническими для этого типа (например, два вышеупомянутых спектакля Чернякова) сохраняют связь с исходной оперой, с проблематикой, определяемой либретто и выраженной в музыке. Наличие и степень этой связи в каждом конкретном случае, безусловно, является предметом критического суждения. Но можно указать на две противоположные перспективы. По мере усиления связи постановка, очевидно, будет становится всё менее «гладкой» для восприятия в принимающей культуре и будет приближаться к типу, соответствующему критерию №2. По мере ослабления связи она будет становиться всё более вольной интерпретацией, фантазией по мотивам исходной оперы.

Примером спектакля, находящегося ближе к этому полюсу, будет «Евгений Онегин» польского режиссёра Кшиштофа Варликовского, поставленный в 2007 в Мюнхене. Д. Ренанский даёт следующее его описание: «1969 год, разгар сексуальной революции, по телевизору транслируют высадку американцев на Луну, Онегина и Ленского связывает чуть большее, чем просто крепкая мужская дружба, победившего в дуэли преследуют эринии, выглядящие точь-в-точь как персонажи "Горбатой горы"[[32]](#footnote-32)». Отметим очевидную понятность зрителю принимающей культуры этих «предлагаемых обстоятельств» и узнаваемость образов. При этом, по мнению критика, постановка сохраняет ощутимую связь с партитурой и даже акцентирует её особенности: «разглядев в Онегине Другого, Варликовский <…> доходчиво объяснил ту специфическую сдавленность, изломанность, приглушенность языка вокальной партии главного героя, о которой так любят рассуждать музыковеды, но на которую до сих пор не обращали внимания постановщики». [Ренанский I]

Постановки такого типа, в соответствии с общими установками используемой нами методологии, также должны быть отнесены к трансферу оперы, ведь, как формулирует М. Эспань, «смещение смыслов или функций нового элемента можно воспринимать как открытие его новых функциональных возможностей». [цит. по: Лобачёва] Стоит отметить, что, на наш взгляд, трансфер в этом случае оказывается «одноразовым», не предполагающим развития: маловероятно, что он повлечёт за собой дополнительный запрос на новые трансферы исходного произведения. Впрочем, для такой оперы как «Евгений Онегин» это не означает никаких негативных последствий, более того, появление таких постановок маркирует, что её трансфер, в целом, завершён, она стала полноправной частью принимающей культуры и наравне с другими её операми – территорией режиссёрского эксперимента.

***5. Абстракция*** Постановка относится к абстрактному театру[[33]](#footnote-33) или стремится частично абстрагировать действие, минимизировать специфику предлагаемых обстоятельств, перераспределить функциональную нагрузку в системе спектакля в пользу абстрактных объектов и форм. Легко видеть, что в данном случае вновь происходит актуализация оперы в принимающей культуре и вывод её с территории «экзотического» (то есть опера здесь – объект трансфера), но механизм другой: если в спектаклях, относящихся к критерию №4, осуществляется *перенос*, своего рода горизонтальное *перемещение* оперы в реалии принимающей культуры, то в данном случае целью является *расширение* оперы до более общего содержания и средств выражения, соответствующих наднациональной метафизике и эстетике.

Такие спектакли, на наш взгляд, не могут быть однозначно отнесены к процессам распространения культуры «вширь» или «вглубь» (в терминах Гаспарова). С одной стороны, они делают оперу доступной очень слабо знакомому с исходной культурой зрителю, с другой – представляют собой рефлексию, творческое осмысление и, возможно, внимательное прочтение исходного произведения, оценить которое в полной мере сможет только хорошо знакомый с этим произведением зритель.

Примером, как нельзя лучше иллюстрирующим наши положения, служит «Евгений Онегин» немецкого режиссёра Ахима Фрайера (Берлин, 2008). Д. Ренанский так описывает и оценивает этот спектакль: «При первом приближении спектакль патриарха немецкой сцены может показаться радикальной попыткой деконструкции оперы Чайковского, хотя на самом деле является куда более внимательным и даже почтительным её прочтением, чем иные традиционалистские решения. "Евгений Онегин" Фрайера — квинтэссенция стиля ученика Брехта <…>: почти пустая сцена — арена вселенского балагана; босоногие певцы с выбеленными лицами — сверхмарионетки, выверенные жесты которых вписаны в жесткую формальную партитуру; привычные dramatis personae скрыты за масками итальянской комедии дель арте с любовным треугольником Коломбины-Татьяны, Пьеро-Ленского и Арлекина-Онегина. Крайней степенью остранения Фрайер добивается неслыханного доселе эффекта: зачистив "лирические сцены" от вроде бы обязательных жизнеподобия и психологизма, режиссура обнажает поэтическую структуру произведения, позволяет сдетонировать заряду Чайковского с неожиданной трагической силой <…>» [Ренанский I]

В качестве постановки, осуществляющей частичное абстрагирование, можно указать на уже упомянутую «Пиковую даму» Грейэма Вика (Глайндборн, 1992). Здесь значительная доля решений характерна для театра жизненных соответствий (на персонажах мундиры и платья XVIII века, и действуют они в логике психологизма), но декорации (Ричард Хадсон) пренебрегают жизнеподобием: дверь в комнату Лизы расположена под неестественным углом, за окном, из которого появляется Герман, - не ветки на фоне ночного неба, а абстрактные чёрные мазки на тёмно-синем фоне, и т.д.

Мы, таким образом, наметили типологию форм, в которых осуществляется сегодня культурный трансфер в режиссёрском оперном театре. Легко видеть, что каждая из этих форм определена либо самим фактом постановки (критерий №1), либо её художественным решением (все остальные). Однако, обстоятельства, благодаря которым постановка окажется вовлечена в процесс культурного трансфера или вовлечена в него в большей степени, чем за счёт своих собственных свойств, могут возникнуть на этапе рецепции. В качестве примера можно упомянуть «Тангейзер» в постановке Тимофея Кулябина (Новосибирск, 2014). Скандал вокруг спектакля, связанный с реакцией на него местной (на режиссёра Кулябина и директора театра Бориса Мездрича было заведено административное дело) и федеральной власти (приказом министра культуры Владимира Мединского Мездрич был освобождён от должности директора театра), принял общероссийский масштаб, и, в определённой степени, подогрел интерес к опере Вагнера.

Как можно увидеть из приведённых нами примеров, часто та или иная постановка соответствует сразу нескольким критериям. В следующей части работы мы сосредоточимся на постановках Дмитрия Чернякова, в ряде которых трансфер осуществляется сразу в нескольких формах и на нескольких уровнях.

## 3.3 Опера как объект трансфера в постановках Д. Чернякова

### 3.3.1 Дмитрий Черняков как медиатор русской оперы на Западе

Дмитрий Черняков (р. 1970) – современный театральный режиссёр, «единственный российский режиссёр, востребованный в лучших оперных театрах мира» [Яковлева]. К настоящему моменту поставил 28 оперных спектаклей (не считая переносов), в том числе в Мариинском, Большом театрах, Парижской национальной опере, Миланском театре “La Scala”, Берлинской государственной опере, театре «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, Королевском театре «Ла Монне» в Брюсселе. В большинстве своих постановок выступает также в роли сценографа. Лауреат международной премии The Opera Awards в номинациях «Лучший режиссёр» и «Лучший спектакль» (2013), премии ассоциации музыкальных критиков Италии (2008), премии «Золотая маска» (2013).

Значительное место в зарубежных постановках Чернякова занимает русский репертуар, в том числе мало и крайне мало известный на Западе. Список русских опер, поставленных в театрах Европы и США (только премьеры, без переносов):

2005 — «Борис Годунов» М. П. Мусоргского — Берлинская государственная опера Unter den Linden (дирижёр-постановщик — Даниэль Баренбойм)

2008 — «Игрок» С. С. Прокофьева — Берлинская государственная опера Unter den Linden (дирижёр-постановщик — Даниэль Баренбойм)

2008 — «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича — Немецкая Рейнская опера (Дюссельдорф) (дирижёр — Джон Фиоре)

2012 — «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова — De Nederlandse Opera в Амстердаме (дирижёр — Марк Альбрехт)

2013 — «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова —Берлинская государственная опера Unter den Linden (дирижёр-постановщик — Даниэль Баренбойм)

2014 — «Князь Игорь» А. П. Бородина — Театр «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, США) (дирижёр — Джанандреа Нозеда). Премьера состоялась 6 февраля 2014 г.

2016 — «Иоланта»/«Щелкунчик» (единый спектакль) П. И. Чайковского — Парижская национальная опера (Франция) (дирижёр — Ален Альтиноглю)

2017 — «Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова — Парижская национальная опера (Франция) (дирижёр — Михаил Татарников)

При этом «Сказание о граде Китеже», «Царская невеста», «Снегурочка» ставились за последние 20 лет за пределами России, не считая постановок Чернякова, не более одного раза (без учёта концертных исполнений).

Как следствие, режиссёр приобрёл репутацию популяризатора русской оперы в мире. Так, рецензент издания New York Times в 2013 году писал: «Дмитрий Черняков <…> выполняет миссию, которую сам для себя провозгласил: показать малоизвестные русские произведения на Западе».[Smale] Сам Черняков также признаёт, что видит в этом свою миссию:

«Когда мне приходит предложение от театров о сотрудничестве, и если театр не предлагает своё называние, а даёт карт бланш, я всегда называю в первую очередь русское. Есть несколько обстоятельств, почему я это делаю. Прежде всего, есть очень много русских вещей из оперной литературы, которые в мире толком никто и не знает. Все эти произведения остаются только внутри российского контекста. На Запад вышло по большому счету только 4–5 оперных названий, которые все ставят, не приглашая уже для этого русских — как, например, «Борис Годунов» или «Евгений Онегин». Остаётся огромное количество произведений, которые нужно открыть — для нас-то они давно открытые. Помочь этим произведениям быть узнанным — в этом я чувствую свою задачу, я для этого стараюсь. Иногда даже думаю про себя, что, может быть, мне важен не сам факт постановки спектакля, а возможность сказать зрителю: посмотрите, какая прекрасная партитура. Так сложилось, что с этой миссией меня и воспринимают»[[34]](#footnote-34). [Черняков II]

Однако, режиссёр подчёркивает, что его мотивы – сугубо личного свойства и не имеют ничего общего с культурной политикой или государственнической идеологией: «Это исключительно моя миссия, она персональная. <…> <Мне хочется этим поделиться> не потому, что я из России и хочу дать возможность шире взглянуть на русскую культуру. Больших заделов и замыслов патриотического плана у меня нет. Мне казалось, что я с этим вырос, что это все во мне, а многие люди этого лишены, поэтому мне хочется этим поделиться». Черняков прямо утверждает, что только такие мотивы могут привести его к успеху: «Для того, чтобы я успешно осуществлял эту миссию, я должен это делать очень персонально». [Ibid.]

Черняков чувствует себя москвичом, («Город, в котором живу: Москва» – из анкеты в журнале «Сноб» [Черняков III]), но, учитывая число проектов в Западной Европе, должен проводить там значительную часть жизни. Неудивительно, что он изнутри знает современную западную культуру, в чём можно убедиться по постановкам, где режиссёр создаёт как образы персонажей, принадлежащих к очень узнаваемым социальным типам современной европейской реальности, так и не менее характерные для неё интерьеры («Дон Жуан», «Травиата», «Трубадур» и др.).

Критики неоднократно писали о том, что в процессе подготовки спектакля Черняков проводит большую исследовательскую работу (показательно, что во время телетрансляции постановки «Князь Игорь» из Метрополитен-опера его представили как «режиссёра и учёного-музыковеда» (director and musical scholar)). Сам режиссёр подтверждает это, но признаётся, что относится к такой практике скорее как к ритуалу:

«У меня <…> есть система таких <…> подпорок, внутренних ритуалов, которые я совершаю, чтобы поймать то главное, что мне так трудно даётся. Я понимаю, что мне это не принесёт пользы, но исполнить это я должен. Ну, например, мне нужно буквально *всё* прочитать на тему произведения. <…> Я должен, что называется, всё бросить на алтарь, — словно, если я всё это не выполню с какой-то такой сакральной размеренностью и как бы честностью, то я не пойму самого главного». [Черняков IV]

То же относится к поездкам, которые он предпринял в процессе подготовки к некоторым спектаклям (на озеро Светлый Яр перед первой постановкой «Сказания о граде Китеже», в монастырь в Компьене перед «Диалогами кармелиток»).

Характерной чертой творческого метода Чернякова является внимание к смыслам, заложенным в либретто. Хотя он и признаёт, что партитура для него важнее, чем либретто, это не значит, что он видит возможным поставить отвлечённый сюжет, отталкиваясь только от партитуры: «У меня нет ощущения, что отбрось сюжет, поменяй, подсоби немножко — и всё заиграет другими красками. Нет. И все мои попытки интерпретации связаны с тем, чтобы острее подать именно эту историю, именно этот сюжет. Острее подать, а не опровергнуть». [Черняков IV]

Из такого отношения вытекает понимание Черняковым своей задачи при постановке специфического русского репертуара для западной аудитории. Приведём отрывок из интервью, в котором закономерно возникает метафора перевода:

«**Вопрос.** Почему русское оперное наследие до сих пор так мало известно? Это же не литературное произведение, а музыкальное, оно не требует словесного перевода. Или оно всё-таки требует какого-то другого перевода?

**Ответ.** Требует-требует. Во-первых, это не только музыкальное произведение. В основе всех этих опер лежит сценарий, пьеса, текст, мысль, какие-то характеры. Например, всё, что происходит в том же «Невидимом граде Китеже» или «Снегурочке», это достаточно закрытая культура. Или «Хованщина». Как объяснить западному зрителю разницу между староверами и нововерами? Для них это практически «марсианские хроники». Или кто такие берендеи? Это всё лежит в другой плоскости. Для того, чтобы это чувственно принять, недостаточно только музыки. Важно охватить весь смысловой объём. Одна только музыка не даст зрителю чувства близости к этим произведениям, а понять их не всегда легко. Поэтому требуется помощь, может быть, через театр, через постановку, разъяснения, обсуждения, публикацию текстов. Мне кажется, что это надо делать». [Черняков II]

Сформулированная здесь установка «охватить смысловой объём» представляется нам критически важной для понимания особенностей работы режиссёра при постановке русских опер на Западе. Приведённые нами высказывания Чернякова демонстрируют его интенцию на сохранение устойчивой связи с оригинальным произведением и, в то же время, на установление контакта с зарубежной аудиторией – что делает соответствующие его спектакли богатым материалом для изучения культурного трансфера.

Стоит также отметить, что творчество Чернякова – предмет острой полемики в российском культурном сообществе, которая разворачивается на страницах музыкальной и театральной периодики, в блогосфере и т.д. В то время как одни критики (Д. Ренанский, Е. Бирюкова, П. Гершензон) считают, что спектакли режиссёра сделаны на высоком художественном уровне, и постулируют его особую значимость для российского музыкального театра (Ренанский о постановке «Китежа» в 2001: «вероятно, главный оперный спектакль нашей новейшей театральной истории» [Ренанский II]), другие (Т. Москвина) выступают с жёсткой критикой, обвиняя его в «коверканьи» классики. В обсуждениях на файлообменных ресурсах (rutracker.org, intoclassics.net) широко распространено понятие «черняковщина», которое носит характер бранного слова. Характерно, что режиссёра особенно активно обвиняют в осквернении именно русского репертуара[[35]](#footnote-35).

Мы уже показали на различных примерах, как постановки Черняковым русских опер за рубежом функционируют в процессах культурного трансфера (см. 3.2, критерии №№ 1, 2, 4). В заключительной части работы мы хотели бы более подробно рассмотреть постановку «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии», осуществлённую режиссёром в 2012 году в Нидерландской опере, Амстердам, в сравнении с его же постановкой этой оперы в 2001 в Мариинском театре в Санкт-Петербурге. На наш взгляд, этот случай представляет собой уникальный пример «автоперевода» в режиссёрском оперном театре, и его анализ с точки зрения режиссёрских решений и рецепции позволяет выявить ряд проблем и тенденций, в поле которых находятся постановки этого типа (критерий №4 согласно нашей типологии).

## 3.3.2 «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 2012

Опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» сыграла особую роль в карьере Дмитрия Чернякова: именно её постановка в 2001 году в Мариинском театре открыла начинающему режиссёру путь к сотрудничеству с крупнейшими музыкальными театрами России [до этого Черняков поставил только одну оперу: «Молодой Давид» В. Кобекина в Новосибирском театре оперы и балета в 1998]. Во время гастролей в США в 2003 спектакль удостоился восторженных отзывов (авторитетный критик New York Times Энтони Томмазини написал на редкость положительную рецензию), следствием чего явились предложения от европейских оперных театров. Спустя девять лет состоялась премьера новой версии спектакля, которую Черняков поставил в Нидерландской Опере в Амстердаме. Эти две версии – благодарный материал для нашего исследования.

В России спектакль 2001 года получил противоречивые оценки. Мы уже приводили мнение Д. Ренанского, считающего «Китеж» лучшим оперным спектаклем новейшей театральной истории России. В то же время постановка встретила резкое осуждение со стороны некоторых зрителей и даже артистов[[36]](#footnote-36).

В рецензиях на спектакль критики, во-первых, отмечая свободу фантазии режиссёра, подчеркивали, что его работа открывает альтернативные возможности в подходе к русской оперой классике с традиционным для нее «большим», «сталинским» стилем. Во-вторых (и это особенно важно для нас), рецензенты фиксировали чувство сопричастности происходящему, которое возникало у зрителей (то есть соотечественников режиссёра - напомним, речь шла о постановке на сцене Мариинки) и достигалось за счёт образов, однозначно узнаваемых носителями русской культуры начала XXI века. Д. Ренанский определил спектакль как «сотканный из разношёрстных исторических архетипов, бытовых артефактов и всего того, что составляет генетическую память человека, рождённого если не в СССР, то хотя бы в России». [Ренанский II]

Наиболее ярким и травматичным в этом ряду был образ «социального дна» во 2 акте («Малый Китеж»). У большинства критиков эта массовая сцена вызвала в памяти образ петербургской Сенной площади начала 1990-х, с её «толкучкой», толпой людей, одетых в ближайшем секонд-хенде, и кучами какой-то рухляди вроде старых ящиков и поломанной мебели, из которой на сцене сооружался стол для свадебного пира. Впрочем, картинка в этой сцене была узнаваемой не только для петербуржцев, но и для всякого, кто жил в России в 1990-е[[37]](#footnote-37).

Не менее узнаваемым был рассохшийся деревянный домик, часть декорации 1 и 4 акта (в критике определяется также как «хибарка», «сарайка» и даже сравнивается с дачей Ахматовой, которую та называла «будкой» [Должанский, Порфирьева]), и деревянные санки, на которых умирающую героиню везут в 4 акте (в большинстве рецензий их называют «блокадные саночки» – невозможно не отметить, что практически все описания этих объектов в русскоязычной критике содержат слова в уменьшительно-ласкательной форме). Птицы Сирин и Алконост в спектакле появлялись как две пожилые женщины в тёмных пальто, на голове у одной был выцветший жёлтый платок, у другой – красный берет.

Неудивительно, что в написанной на высоком профессиональном уровне подробной рецензии Э. Томмазини, увидевшего спектакль в 2003 на гастролях в Нью-Йорке, эти образы не были опознаны. Мир «Сенной площади» во 2 акте он характеризует как «шумное, беспокойное» (rowdy) место, где находятся «бандитского вида крестьяне» (ruffian peasants), деревянный домик законно называет лачугой (shack), а о санках не упоминает. Птицы Сирин и Алконост для него - «морщинистые русские крестьянки». [Tommasini] Впрочем, этот языковой барьер не помешал американскому критику заключить, что постановка «очеловечивает» (humanize) историю, рассказываемую в опере.

Легко понять, почему, получив от Нидерландской Оперы согласие на постановку «Китежа», Черняков, вместо того, чтобы перенести спектакль, решил делать новую версию. Однако, оценивая результат этой работы, нельзя сказать, что опера была поставлена, так сказать, «с нуля». Сходство композиции спектаклей, решения 1 и 4 акта, почти полная идентичность костюмов и рисунков ролей в двух версиях почти у всех ключевых персонажей (кроме Гришки Кутерьмы) говорит о том, что режиссёр рассказывал ту же историю, хотя и по-другому. И только финале появлялось концептуальное отличие от мариинской постановки.

Анализ постановок показывает, что не идеальная, но в значительной мере адекватная модель того преобразования, которое выполнил здесь режиссёр – это перевод. Метафора перевода или пересказа появляется и в российской критике на новую постановку: «режиссура пересказывает содержание партитуры Римского-Корсакова на театральном языке, внятном среднестатистическому европейцу» [Ренанский II], «Черняков <…> хочет говорить с публикой на понятном везде эсперанто» [Должанский]. При этом речь идёт о переводе не только предлагаемых обстоятельств и предполагающих узнавание образов, но и о переводе в театральные шаблоны современной европейской «режиссёрской оперы», что служит поводом для критики режиссёра, пожертвовавшего своей личной «интонацией»[[38]](#footnote-38). Ниже мы намерены показать основные различия в этих постановках. Для краткости постановку в Мариинском театре в 2001 будем обозначать «2001», в Нидерландской Опере в 2012 – «2012».

***Перед началом оперы.***

2001: -----------

2012: На занавес проецируется следующий текст: «После того, что произошло на Земле, жизнь никогда не будет прежней. Каждый живёт в ожидании неизбежного конца и краха. Люди пытаются выяснить, где и как провести оставшиеся дни. Феврония удаляется в лес».

***Первый акт. «Пустыня».***

2001: Сюрреалистический пейзаж (в критике сравнивается в картинами Рене Магритта [Ренанский]), пространство с значительной степенью условности. Планшет сцены покрыт серой крупной квадратной плиткой, напоминающей кафельную, из неё «растёт» условная трава: плоские жёлтые извилистые стебли, они редкие и расположены группами, отчего создаётся ощущение «просвечивающего» пространства. На авансцене – шесть крупных камней неправильной формы, Феврония прыгает с одного на другой. На среднем плане два огромных белых кувшина разной формы и рукомойник, закреплённый на дереве. Перевязав княжичу рану, Феврония накидывает ему на плечи огромный осенний лист.

2012: Та же композиция декорации, и, условно, «место действия», но пейзаж гораздо более реалистичный, камыш неотличим от настоящего, планшет сцены затянут туманом, создаётся иллюзия на уровне кинематографа («практически реплика «Зеркала» Тарковского» [Ренанский]). Камней на авансцене нет, кувшинов и умывальника тоже. Феврония накидывает княжичу на плечи одеяло.

***Второй акт. «Малый Китеж».***

2001: См. описание выше. Добавим, что «двое лучших людей» Китежа заметно отличаются от окружающего «сброда», одеты в чёрные пальто с белыми кашне и кажутся чем-то средним между криминальными авторитетами и богатыми иностранцами. Гусляр – человек, закутанный в чёрное пальто с красным шарфом, в чёрном картузе, он сидит спиной к зрителю на самой авансцене, как бы напротив всех остальных. Можно с уверенностью сказать, что он символизирует судьбу, рок: в финале 2 акта (после нападения татар, неподвижным свидетелем которого он является) какая-то женщина бессмысленно колотит его тряпкой, пока не падает в изнеможении.

2012: Сцена представляет собой «ресторанный дворик» в крупном торговом центре («уличное кафе на обустроенной городской площади, и не скажешь точно — Москва это или Нью-Йорк» [Должанский], «фуд-корт торгового молла, каких много хоть в Амстердаме, хоть в Москве» [Ренанский]). Все столики заняты, люди одеты по современной европейской моде, здесь представители разных социальных групп: есть «белые воротнички», но больше людей в цветастом casual, наряд некоторых особенно «вольный» (человек в кепи; другой в пляжной белой шляпе, гусляр – в футболке с «Симпсонами» и яркой спортивной куртке). «Лучшие люди» здесь тоже одеты более стильно, чем окружающие, но по европейской моде и неодинаково. Подобной сцены с гусляром нет, однако, он первым чувствует приближение татар и вглядывается вдаль.

***Гришка Кутерьма.***

2001: Узнаваемый образ дворового алкоголика 90-х: поверх майки надет пиджак, на ногах тренировочные штаны и кеды. Соответствующая пластика и, в целом, рисунок роли, по крайней мере, до появления татар. В сцене с медведчиком Гришка дурачится, надевая «костюм» медведя.

2012: По-видимому, роль ставилась на конкретного исполнителя (Джон Дашак) с характерной внешностью (крепкого телосложения, совершенно лысый) и выдающимися актёрскими качествами. Он создаёт сложный психологический образ человека маргинализированного и готового на многое пойти, но с чувством собственного достоинства. На нём коричневый кожаный пиджак и галстук. В сцене с медведчиком Гришка исполняет «просьбы» «медведчика» каждый раз после долгой паузы, как бы давая понять, что может и не исполнить, и тогда «медведчик» останется в дураках. В итоге, он выделывает трюк, ставя бутылку на голову, и показывает грубые шутки с крестом.

***Татары.***

2001: Бритоголовые, одеты в чёрные меховые шубы. Предводители Бедяй и Бурундай появляются верхом на двухголовом техногенном монстре, его морды напоминают ковши экскаваторов тыльной стороной вперёд, зубьями вниз, при этом зубья, в отличие от экскаватора, прямые и длинные. Вместо глаз – у каждой головы два прожектора, которыми они «прожигают» стену, из-за которой появляются татары. Во время пытки Гришке на голову выливают ковш кипятка.

2012: «Не то террористы, не то антиглобалисты» [Должанский], «вполне конкретные типажи современных террористов» [Ренанский]. Много оригинальных типов, наряд у многих карнавальный, с явной издёвкой. Некоторые в чёрных кожаных куртках и вязаных шапках, есть человек в костюме и с бородой Санта-Клауса, человек в маске кота, человек с раскрашенным лицом. Толпу расстреливают из автоматов, из пистолетов, это делают как бы смакуя. Бедяй и Бурундай – два совершенно разных типа. Бедяй молодой, мускулистый, в белой майке, с татуировками, на шее болтается на ремне фотоаппарат с большой вспышкой (уходя, он фотографирует последствия разбоя). Бурундай – старик в стильном сером пальто, белоснежной рубашке с галстуком-бабочкой, шагает с большим достоинством. Во время пытки Гришку избивают резиновыми дубинками. В конце сцены зажигают файеры, здание загорается, крыша обрушивается.

***Третий акт. «Великий Китеж».***

2001: Сцена без декораций. На сцене та же плитка, что и в первом акте (она останется до конца постановки). Хор стоит рядами, занимая всю сцену. Это люди разных эпох русской истории, есть мужчины в париках, треуголках, в шляпах, крестьянских шапках, есть женщины в кринолинах, есть в капорах и платьях XIX века. Все в одной светлой гамме. Сцена с отроком решена наивно-условно: отрок поднимается на деревянную лестницу и всматривается вдаль. Хор от видения к видению поворачивается на 90 градусов.

2012: Перед началом акта титр: «Многие из них оставили свою прошлую жизнь и ищут спасения в Великом Китеже». Сцена представляет собой, скорее всего, больницу: на ней железные кровати с цветными одеялами («Великий Китеж предстает обшарпанным павильоном заброшенного то ли приюта, то ли больницы: <…> русский зритель увидит привет советскому прошлому, европеец — поклон Анне Фиброк и Кристофу Марталеру» [Ренанский]). В глубине сцены поставлены палатки. Хор вначале стоит не рядами, а свободно. Нет костюмов. отсылающих к конкретным эпохам. На женщинах платья серого тона, условно по моде 20-х гг. XX века, на мужчинах белые рубашки без ворота, у некоторых женщин и мужчин поверх накинуты современные коричневые куртки. Отрок – светлокудрый мальчик лет восьми, за него видения рассказывает его мать.

***«Сеча при Керженце», оркестровый антракт.***

2001: К началу антракта хор полностью покинул сцену, на пустой сцене остаются лежать сброшенные одежды ратников. Сцену заволакивает туманом. Сверху опускаются круглые лампы с тёплым светом и медленно начинают раскачиваться.

2012: Женщины и князь остаются на сцене. Вначале антракта – полное затемнение. Падают занавеси на трёх огромных окнах слева, оттуда сочится слабый свет. Женщины в темноте смотрят в эти окна. На заднем плане неравномерно мигает белая флуоресцентная лампа-трубка. Женщины выпивают что-то из белых стаканов. После этого все какое-то время ходят как в беспокойстве, а потом усаживаются в глубине сцены, у стены с белыми радиаторами. Дольше всех ходит князь, у него в руке не то кувшин, не то кофейник. Все закрывают глаза.

***Третий акт. Вторая картина, «У озера Светлого Яра».***

2001: На сцене три больших экскаваторных ковша зубьями вверх, тыльной стороной к зрителю, снизу к ним приделаны колёса; они стоят по диагонали. Гришку татары привязывают к левому ковшу. Бурундай закалывает Бедяя в соответствии с либретто. В конце картины татары бегут, объятые страхом, «видя» отражение Китежа в озере.

2012: Прежняя декорация. Гришку пристёгивают к кровати наручниками. Во время спора за Февронию Бедяй насилует её. Бурундай застреливает его из пистолета. В конце картины татары бегут, разглядев при свете трупы покончивших с собой женщин, те по-прежнему сидят с закрытыми глазами у стены. Бурундай остаётся неподвижно сидеть рядом с ними.

***Четвёртый акт. Вторая картина, «Хождение в невидимый град».***

2001: Февронию встречает тот же хор, что в первой картине третьего акта. Солирующая виолончель исполняет свою партию прямо на сцене, среди хора.

2012: Февронию встречает из невидимого града только князь, отрок и его мать и Поярок. Вместе с княжичем, персонажами-зверями из первого акта и птицами Сирином и Алконостом они садятся за квадратный зелёный (дачный) стол. «Оттого у нас здесь свет велик…» поют, дружно раскачиваясь в такт.

***Финал.***

2001: Феврония остаётся в невидимом граде.

2012: Феврония выходит из «града» на авансцену и ложится. Она приходит в себя. Хождение в невидимый град было галлюцинацией.

**Общее отличие**: в спектакле Мариинского театра перед каждым действием на суперзанавесе (а во время поклонов – на заднике) эскизы соответствующих декораций К. Коровина и А. Васнецова к первой постановке в 1907 году.

Помимо замены некоторых предполагающих узнавание образов, можно выделить следующие направления, которые определили характер преобразований:

1. Меньше условности, больше жизнеподобия.
2. Мистическое в качестве причины исключается. События получают другое, реалистичное объяснение: Китеж становится невидимым, не благодаря защите небесных сил, а потому, что его жители совершают массовое самоубийство; то же относится к «Хождению в невидимый град».
3. Основной конфликт «устоявшийся порядок – хаотичная разрушающая сила» остаётся прежним, но появление этой силы получает более рациональное объяснение.

В спектакле Мариинского театра эту причину описывает заданная в либретто мифологема «народ Бога забыл» – мы называем её так, обращаясь к эссе Александра Солженицына «Размышления над Февральской революцией», где он приводит фразу, которую сам слышал от деревенских старожилов в 1920-е: «Смута послана нам за то, что народ Бога забыл». [Солженицын] То, что причина смуты кроется именно в отношениях с высшей силой, доказывают сверхъестественные свойства татар.

В интерпретации амстердамской версии появление татар вполне может объяснить современная мифологема – прогноз неизбежного краха среднего класса и механизма социальной устойчивости, основанного на постоянном потреблении. Эта идея объединяется с идеей угрозы со стороны сообществ (например, террористических) с отличным от свойственного среднему классу пониманием социальной справедливости. Однако, мотив богоотступничества лаконично, но радикально всё же обозначен в сцене надругательства Гришки над крестом (её можно интерпретировать и как надругательство над старой культурой).

1. Определение времени действия как постапокалипсиса.
2. Исключение образа рока, судьбы.
3. Появление образа застолья-объединения с погибшими родственниками (и, шире, с исчезнувшим миром), который, возможно, является архетипичным для европейской культуры (см. фильм Эмира Кустурицы «Андеграунд» 1995 года, где финальная встреча всех основных персонажей после смерти происходит именно в форме застолья).
4. Новая трактовка ролей (Гришки, Бурундая)

На наш взгляд, изменения, относящиеся к направлениям 1 и 2, обусловлены адаптацией к эстетическим и драматургическим моделям современного режиссёрского оперного театра (в частности, предполагающего дополнение реализма абстракцией, но не мистикой); к направлениям 3, 4 – спецификой социально-исторической реальности России: социальные потрясения XX века, отпечатавшиеся в российской культурной памяти, сделали жизнь в ожидании социального апокалипсиса почти нормой, а попытки его рационального объяснения излишними; к направлению 5 – различиями в ментальности (европейцу в меньшей степени присущ фатализм, свойственный, согласно мнению ряда лингвокультурологов, русскому человеку [см. напр.: Вежбицкая]); 6 – обогащением образного языка режиссёра, возможно, сознательной отсылкой к сцене из «Андеграунда»; 7 – общими изменениями в постановочном решении, личной эволюцией режиссёра.

Можно заключить, что в своём амстердамском спектакле Черняков ставил задачу достичь максимально возможной для современного европейского зрителя актуализации оперы Римского-Корсакова, используя узнаваемые для него образы и обращаясь к релевантной для него проблематике. Отметим, что две предыдущие постановки оперы в Европе такой задачи не ставили. Постановка литовского режиссёра Эймунтаса Някрошюса в итальянском Кальяри в 2008 (копродукция с Большим театром) обращалась к архаичным мифам и, во многом, к личной мифообразной системе режиссёра, разработанной в предыдущих его спектаклях (мы склонны относить этот спектакль к критерию №5 (и, конечно, №1) по нашей классификации). В постановке немецкого режиссёра Гарри Купфера на Брегенцском фестивале в 1995 действие было перенесено в Россию времён Гражданской войны, с однозначной трактовкой китежане – белые, татары – красные. В финале этой постановки так же, как и у Чернякова в Амстердаме, не происходило чудесного спасения; в целом, опера исполнялась со значительными купюрами (по некоторым оценкам, до 50 минут). Спектакль Купфера мы хотели бы отнести к критерию №3 (и №1).

Постановка Чернякова в Амстердаме, на наш взгляд, может быть отнесена к критериям №1 и №4 – так как в ней осуществлён именно перевод исходного произведения, хотя и с большими потерями. Также в некоторой степени она относится к критерию №2, так как некоторые, «непереводимые» и незнакомые широкому зрителю на Западе, образы были оставлены режиссёром: прежде всего, тот самый деревянный домик.

Следует отметить, что эта постановка имела последствия, которые можно определить как действие механизма «обратной связи» трансфера, а именно, повлияла на репертуарную политику Мариинского театра в последующий период. К моменту премьеры в Амстердаме (2012) первоначальная версия спектакля не показывалась в Мариинке уже около шести лет[[39]](#footnote-39). В следующем, 2013, году петербуржцы вновь смогли увидеть ставшую легендой постановку. В последующие сезоны спектакль появлялся в репертуарной сетке театра с различной частотой, например, в 2016 году он был показан три раза.

В рецепции амстердамской версии (впоследствии перенесённой в парижскую Оперу, барселонский театр «Лисео» и миланский «Ла Скала») можно выявить следующие тенденции.

***Устойчивая топопривязка.*** Несмотря на все предпринятые Черняковым усилия по переносу действия в абстрактное пространство без территориальной принадлежности, в подавляющем большинстве отзывов место действия определяется как Россия, реже как Восточная Европа (например, Джеймс Соур определяет место действия второго акта как «внутренний двор офисного монолита архитектуры Восточного Блока» [Sohre], Эллисон описывает начало акта как кутёж «современных русских» [Alison]). Впрочем, в рецензии на постановку в Барселоне архитектура определялась как напоминающая «Советскую Россию или даже Испанию времён Франко»[[40]](#footnote-40). [Argemí]

Данная тенденция – пожалуй, наиболее проблематичная из характерных для трансфера русской оперы в современном режиссёрском оперном театре. На наш взгляд, она наглядно демонстрирует, как глубоко укоренилась традиция восприятия русской оперы как национальной музыки, затрагивающей исключительно национальную проблематику. Динамику этой традиции позволят отследить будущие исследования.

***Попадание в эстетику.*** Общее восхищение декорацией первого акта: «Завораживающая картина <…>, от которой, у всех как у одного, перехватило дыхание». [Sohre]), аплодисменты после поднятия занавеса. Отмечается также лиризм декораций первого акта [Argemí] и, в целом, зрелищность постановки [Allison].

Эту тенденцию мы склонны объяснять переводом постановки 2001 года в эстетические модели европейского режиссёрского оперного театра.

***Аналогии.*** Пёстрый ряд аналогий с персонажами западной культуры. Бедяй и Бурундай сравниваются с Фафниром и Фазольтом, гусляр – с «Питером в поисках Пола и Мэри»[[41]](#footnote-41) [Sohre].

На наш взгляд, это демонстрирует достижение постановкой одной из своих целей: создание ряда узнаваемых образов с высокой ассоциативной плотностью в принимающей культуре.

***Ассоциации с событиями в России.*** Аналогии с современными событиями мирового масштаба, но при этом произошедшими в России. Предположение об отсылках к Бесланской трагедии в сцене появления татар. [Allison]

На наш взгляд, эта тенденция связана с первой. Также она может быть связана с предположением о замкнутости российской культуры, из которой следует, что, если делаются отсылки на некоторые события, то это могут быть только события внутри страны[[42]](#footnote-42).

# Заключение

В начале работы мы постулировали, что современная практика постановки опер за пределами нативной для них культуры связана с рядом особенностей, которые заслуживают отдельного изучения. В ходе исследования мы попытались осмыслить эту практику с помощью теории культурного трансфера, систематизировать указанные особенности, выяснить их причины и последствия на примере постановок русской оперы. Полученные результаты, с одной стороны, показывают, насколько богатый материал для исследования содержит этой области, с другой – демонстрируют эффективность методики культурного трансфера для её изучения.

История трансфера русской оперы на Запад со второй половины XIX века до наших дней являет собой прекрасное подтверждение справедливости требований создателя теории трансфера М. Эспаня, призывающего учитывать «исторические пути», по которым происходит миграция культурных ценностей. Траектории культурного взаимодействия в исследованном нами случае в значительной степени определялись политической историей XX века. Влияние накопленной «исторической памяти» и современной политики на трансфер во всех его фазах – отбора, передачи и рецепции – остаётся устойчивой тенденцией и сегодня, а инерция традиции восприятия является во многом определяющим фактором для рецепции «импортных» произведений.

Не меньшую эффективность показала установка теории трансфера на внимание к «каналу», через который осуществляется передача культурных ценностей, к медиатору или цепочке медиаторов трансфера. Рассмотренный нами пример режиссёра Дмитрия Чернякова, как медиатора трансфера русской оперы, настолько показателен, что заставляет вновь поставить старый вопрос о «роли личности в истории». Осуществлённые им постановки русского репертуара на Западе, в которых предпринята попытка, сохраняя связь с исходным произведением, установить надёжный контакт с принимающей культурой, вписывают новую страницу в историю трансфера русской оперы.

Пара «объект/агент», предложенная Э. Ребелем для описания роли оперного произведения в процессах трансфера, позволила нам лучше осмыслить историю и современную практику постановок русской оперы на Западе и нашла применение в предложенной нами типологии форм оперного трансфера. В своём исследовании мы стремились развить положения Ребеля, дополнив их концепцией этапов распространения культуры, предложенной М. Гаспаровым для анализа перевода. Идея дальнейшего развития аппарата теории трансфера за счёт разработок современной теории перевода представляется заманчивой и может быть использована будущими исследователями.

Наша работа – первая попытка осмысления практики современного оперного театра в контексте проблематики культурного трансфера. На наш взгляд, эта тема требует новых исследований. Безусловно, значительная часть материала, представляющего интерес в этом отношении, осталась за рамками рассмотрения. Это относится к постановкам опер как русской, так и других национальных традиций. Сосредоточившись в нашем исследовании на постановках русской оперы, мы рассматривали в качестве принимающей культуры европейское и североамериканское пространство в целом – однако, полученные результаты демонстрируют необходимость более дифференцированного подхода. Также очевидно, что предложенная типология форм трансфера должна быть апробирована и скорректирована на новом материале. Наконец, весьма вероятно, что подвижная культурно-политическая реальность сегодняшнего мира внесёт свои коррективы в набор факторов, определяющих процессы оперного трансфера. Учитывая сказанное, мы рассчитываем на продолжение работы в намеченном нами направлении.

# Список использованных источников и литературы

1. Анохина — Анохина, Юлия. ДВА «БОРИСА»

(О постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым). [Электронный ресурс] // Международный кинофестиваль им. А. Тарковского: официальный сайт. URL: http://kinozerkalo.ru/page.php?page=doc15 (дата обращения: 24.05.2017)

2. Бобрик – Бобрик Олеся, Коткина Ирина. Энциклопедия псевдорусской жизни. // Театр. 2012. № 6-7. С. 60-69

3. Вежбицкая — Вежбицкая, Анна. Русский культурные скрипты и их отражение в языке. [Электронный ресурс] //Philology.ru: русский филологический портал. URL: http://www.philology.ru/linguistics2/wierzbicka-02.htm (дата обращения: 24.05.2017)

4. Вяземский — Вяземский, П.А. Адольф (перевод романа Б. Констана) [Электронный ресурс] //Lib.Ru Электронная библиотека URL: http://az.lib.ru/w/wjazemskij\_p\_a/ (дата обращения: 24.05.2017)

5. Гаспаров — Гаспаров, М.Л. Брюсов и буквализм.// Поэтика перевода. - М., 1988. - С. 29-62

6. Говердовская — Говердовская Л.Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е года ХХ века. [Электронный ресурс] // ВГУЭС: сайт учебно-методических материалов. URL: https://abc.vvsu.ru/books/up\_kult\_zhiznj\_ros\_emigr\_v\_kitaje/page0003.asp (дата обращения: 24.05.2017).

7. Дмитриева — Дмитриева, Екатерина. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? [Электронный ресурс] // Журнальный зал: некоммерческий

литературный интернет-проект. Вопросы литературы 2011, № 4. Электрон. версия печат. публ. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/dm16.html (дата обращения: 24.05.2017).

8. Дмитриева — Дмитриева, Екатерина. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? [Электронный ресурс] // Журнальный зал: некоммерческий

литературный интернет-проект. Вопросы литературы 2011, № 4. Электрон. версия печат. публ. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/dm16.html (дата обращения: 24.05.2017).

9. Должанский — Должанский, Роман. По всей невидимости. [Электронный ресурс] // Коммерсант: официальный сайт. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1872177 (дата обращения: 24.05.2017)

10. Лобачёва — Лобачёва, Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий [Электронный ресурс] // Вестник ТГПУ. 2010. №8. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-transfer-opredelenie-struktura-rol-v-sistemeliteraturnyh-vzaimodeystviy (дата обращения: 24.05.2017).

11. Лотман — Лотман, Юрий. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение. 1972. 272 с.

12. Макарова — Макарова, О.Б. Модели искусственной реальности в оперном театра Мартина Кушея. Магистерская диссертация. 256 с. [На правах рукописи]

13. Минеева — Минеева И. Н. КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: ОТ ИСТОРИИ ИДЕИ К МЕТОДОЛОГИИ [Электронный ресурс] // Филологические исследования. 2016. Т. 4, URL: http://academy.petrsu.ru/journal/article.php?id=3006. DOI: 10.15393/j100.art.2016.3006 (дата обращения: 24.05.2017).

14. Москвина — Москвина, Татьяна. Письмо Марине о сущности национального.[Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал: официальный сайт. URL: http://ptj.spb.ru/archive/37/pochta-duhov-37/pismo-marine-o-sushhnosti-nacionalnogo/

15. Петрова — Петрова, Анна. «Русская опера» на парижской сцене. // OPERA MUSICOLOGICA. 2013, № 3 [17]. с. 21-43

16. Порфирьева — Порфирьева, Анна. «ОГЛЯНИСЯ УМНЫМИ ОЧАМИ».[Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал: официальный сайт. URL: http://ptj.spb.ru/archive/25/music\_theatre/oglyanisya-umnymi-ochami/ (дата обращения: 24.05.2017)

17. Ренанский I — Ренанский, Дмитрий. Главный русский мировой оперной сцены.[Электронный ресурс] // Коммерсант: официальный сайт. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3242532 (дата обращения: 24.05.2017)

18. Ренанский II — Ренанский, Дмитрий. Он утонул.[Электронный ресурс] // Коммерсант: официальный сайт. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1862032 (дата обращения: 24.05.2017)

19. Соколов — Соколов, Борис. «Борис Годунов» как зеркало постсоветской политики. [Электронный ресурс] // Агенство политических новостей: интернет-издание. URL: http://www.apn.ru/publications/article11331.htm (дата обращения: 24.05.2017)

20. Солженицын — Солженицын, Александр. Размышления над Февральской революцией. [Электронный ресурс] //Полит.ру: общественное СМИ. URL: http://polit.ru/article/2007/03/05/fevral/ (дата обращения: 24.05.2017)

21. Тарускин — Тарускин, Ричард. Я привык к негативным комментариям / Беседовала О. Манулкина. [Электронный ресурс] //OpenSpace.RU: общественное СМИ. URL: http://os.colta.ru/music\_classic/events/details/31783/ (дата обращения: 24.05.2017)

22. Черняков I — Черняков, Дмитрий. Я ставлю русские оперы не потому, что я из России / Беседовал А. Тарханов. [Электронный ресурс] // Коммерсант: официальный сайт. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3274666 (дата обращения: 24.05.2017)

23. Черняков II — Черняков, Дмитрий. В моей „Снегурочке“ лубка не будет / Беседовала Г. Певзнер. [Электронный ресурс] // RFI: общественное СМИ. URL:http://ru.rfi.fr/kultura/20170418-dmitrii-chernyakov-moya-zadacha-skazat-zritelyu-posmotrite-kakaya-prekrasnaya-parti (дата обращения: 24.05.2017)

24. Черняков III — Черняков, Дмитрий. Анкета для журнала «Сноб». [Электронный ресурс] // Сноб: общественное СМИ. URL:https://snob.ru/profile/5324 (дата обращения: 24.05.2017)

25. Черняков IV — Черняков, Дмитрий.Любой спектакль — это разговор о важном / Беседовали Игорь Виноградов и Ирина Дугина. [Электронный ресурс] // Журнальный зал: некоммерческий

литературный интернет-проект. Континент. 2009, № 3 (141) URL: http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/c64.html (дата обращения: 24.05.2017)

26. Черняков V — Черняков, Дмитрий. Прекратить порочное восприятие оперы! / Беседовал П. Гершензон. [Электронный ресурс] // GlobalRus.Ru: общественное СМИ. URL: http://www.globalrus.ru/print\_this/783235/ (дата обращения: 24.05.2017)

27. Щербаков — Щербаков, Андрей. Хам и русофоб – лицо Московского кинофестиваля. [Электронный ресурс] //Правда.ру: интернет-издание. URL: https://www.pravda.ru/culture/cinema/festivals/22-06-2006/88479-zhulavsky-0/ (дата обращения: 24.05.2017)

28. Alexander I – Alexander, Tamsin. Tchaikovsky’s Yevgeny Onegin in Britain, 1892–1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West'. Musiktheorie, 2015, 3, pp. 223-234. [Электронный ресурс] // ResearchOnline: электронный архив. URL: <http://research.gold.ac.uk/id/eprint/15974> (дата обращения: 24.05.2017)

29. Alexander II – Alexander, Tamsin. Tales of cultural transfer : Russian opera abroad, 1866-1906 . 2015. University of Cambridge. PhD thesis. [Электронный ресурс] // ResearchOnline: электронный архив. URL: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.708685> (дата обращения: 24.05.2017)

30. Alexander III – Cross, Anthony. A people passing rude: British responses to Russian culture. Cambridge. Open Book Publishers. 2012. 331 p. // Alexander, Tamsin. An ‘Extraordinary Engagement’: A Russian Opera Company in Victorian Britain. p. 97-112

31.Allison – Allison, John. Amsterdam. [Электронный ресурс] // Opera: интернет-издание. URL:http://www.opera.co.uk/view-review.php?reviewID=105(дата обращения: 24.05.2017)

32. Couderc – Couderc, Christophe. Don Quichotte et Sanche sur la scène française (XVIIe et XVIIIe siècles). Mélanges de la Casa de Velázquez, 2007, № 37-2, pp. 33-49. [Электронный ресурс] // Revues.Org: электронный архив. URL: http://mcv.revues.org/1655 (дата обращения: 24.05.2017)

33. Ehrhardt I— Damien Ehrhardt. Musique et transferts culturels : de l'Europe a la mondialisation : Conclusion de la Journee d'etudes du 21 novembre 2016 a l'Universite d'Evry. 2017. [Электронный ресурс] // HAL: электронный архив. URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448888 (дата обращения: 24.05.2017)

34. Ehrhardt II – Ehrhardt, Damien. Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique. Études Germaniques 2008/3 (n° 251), p. 503-527. [Электронный ресурс] // Cairn.info: электронный архив. URL: <http://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-3-page-503.htm> (дата обращения: 24.05.2017)

35. Espagne — Michel Espagne. La notion de transfert culturel Revue Sciences/Lettres, 2013, № 1 [Электронный ресурс] // Revues.Org: электронный архив. URL : http://rsl.revues.org/219 ; DOI : 10.4000/rsl.219 (дата обращения: 24.05.2017)

36. Groote – Groote, Inga Mai (2015) "Boris Godunov" in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell. In: Musiktheorie, Vol. 30, No. 3, pp. 235-244. [Электронный ресурс] // Open Music Library: электронный архив. URL: http://openmusiclibrary.org/article/189078/.(дата обращения: 24.05.2017)

37. Merlin – Merlin, Christian. La mondialisation aide à dépoussiérer le répertoire de l'opéra russe [Электронный ресурс] // Le Figaro: официальный сайт. URL: http://premium.lefigaro.fr/musique/2017/04/13/03006-20170413ARTFIG00221-la-mondialisation-aide-a-depoussierer-le-repertoire-de-l-opera-russe.php (дата обращения: 24.05.2017)

38. Ottomano – Ottomano Vincenzina C. Russische Oper in Italien am Beginn des20. Jahrhunderts Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven. Musiktheorie, 2015, № 3.[Электронный ресурс] // Academia.edu: электронный архив. URL: https://www.academia.edu/19500006/Russische\_Oper\_in\_Italien\_am\_Beginn\_des\_20.\_Jahrhunderts\_Rezeption\_Theoriedebatte\_und\_neue\_Perspektiven(дата обращения: 24.05.2017)

39. Reibel — Reibel, Emmanuele. Art lyrique et transferts culturels : réflexions méthodologiques [Электронный ресурс] // Bru Zane Mediabase, 2011. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL:http://www.bruzanemediabase.com/eng/content/download/2776/64881/file/Transferts%20culturels%20-%20Reibel.pdf (дата обращения: 24.05.2017)

40. Segurado — Segurado, Livia. Shakespeare dans le Brésil du 19e siècle : un exemple de transfert culturel. Les chantiers de la création, 2015, № 8. [Электронный ресурс] // Revues.Org: электронный архив. URL: http://lcc.revues.org/1148 (дата обращения: 24.05.2017)

41. Siatkowska-Callebat – Siatkowska-Callebat, Kinga. En Pologne, c’est-à-dire Quelque Part1.

42. Le fonctionnement culturel d’une traduction (Jarry – Boy – Szulkin). 2014. [Электронный ресурс] // Revues.Org: электронный архив. URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01362336 (дата обращения: 24.05.2017)

43. Smale – Smale, Alison. Russian Operas Journey to the West [Электронный ресурс] // The New York Times: официальный сайт. URL: http://www.nytimes.com/2013/10/11/arts/music/russian-operas-journey-to-the-west.html(дата обращения: 24.05.2017)

44. Sohre – Sohre, James. Amsterdam’s Invisible, Risible Kitezh. [Электронный ресурс] // Opera Today: интернет-издание. URL: http://www.operatoday.com/content/2012/02/amsterdams\_invi.php (дата обращения: 24.05.2017)

45. Thomas – Thomas, Gareth James. The impact of Russian music in England 1893-1929. Ph.D. thesis, University of Birmingham. 2005. [Электронный ресурс] // University of Birmingham. Etheses Repository: электронный архив. URL: http://etheses.bham.ac.uk/260/ (дата обращения: 24.05.2017)

46. Tommasini – Tommasini, Anthony. LINCOLN CENTER FESTIVAL REVIEW; Casting New Spell Over Russian Tale.[Электронный ресурс] // The New York Times: официальный сайт. URL: http://www.nytimes.com/2003/07/18/movies/lincoln-center-festival-review-casting-new-spell-over-russian-tale.html (дата обращения: 24.05.2017)

47. Weiss – Weiss, Stefan (2015) Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918. In: Musiktheorie, Vol. 30, No. 3, pp. 209-221. [Электронный ресурс] // Open Music Library: электронный архив. URL: http://openmusiclibrary.org/article/189075/.(дата обращения: 24.05.2017)

48. Wieczynski – Wieczynski, Joseph L. Russian Opera in the History Classroom. The History Teacher, Vol. 30, No. 4 (Aug., 1997), pp. 497-500 [Электронный ресурс] // JSTOR: электронный архив. URL: http://www.jstor.org/stable/494143(дата обращения: 24.05.2017)

1. Так, Инна Минеева отмечает: «В последние годы понятие культурный трансфер все чаще стал употребляться в широком смысле как глобальное перемещение слов, концептов, образов, людей, животных, товаров, денег, оружия, медикаментов, предметов». [Минеева] [↑](#footnote-ref-1)
2. «Трансфер соотносится с принятием сообщения и его изменением: получатель способен его фильтровать или модифицировать более или менее творческим образом» [Ehrhardt I] [↑](#footnote-ref-2)
3. Семинар состоялся в ноябре 2016 года в университете Эври [↑](#footnote-ref-3)
4. «Я достаточно хорошо знаю французский, чтобы оценить гениальность этого перевода. В своих языковых находках Бой черпает из многочисленных пластов нашей культуры, его перевод оказывается богаче оригинала» – говорит Пётр Шулкин.[цит. по Siatkowska-Callebat] [↑](#footnote-ref-4)
5. Опубликованные, заметим, в 1981, т.е. ещё до появления понятия трансфера. [↑](#footnote-ref-5)
6. Другие русские оперы, поставленные дягилевской антрепризой: «Хованщина» (1913), «Псковитянка» (1909, 1914), «Золотой петушок», «Князь Игорь» (1914) [Петрова] [↑](#footnote-ref-6)
7. Именно этот критерий служил основным при оценке «русскости» музыки на Западе по мнению Ричарда Тарускина [см. Taruskin, Defining Russia musically] [↑](#footnote-ref-7)
8. При этом оперы Глинки были встречены прохладно: они оказались для итальянской публики «недостаточно экзотичными», поясняет Оттомано. [Ottomano] [↑](#footnote-ref-8)
9. Петрова приводит свидетельство, позволяющее судить о коммерческой успешности проекта с участием Кусевицкого и Шаляпина: «… поставленный в 1923 году в Гранд-опера «Борис Годунов» с участием Шаляпина и под управлением Сергея Кусевицкого принёс за три первых спектакля сто двадцать с половиной тысяч франков, тогда как «Валькирия» Вагнера — дала всего сто десять тысяч, а французские оперы «Таис» Массне и «Самсон и Далила» Сен-Санса — лишь тринадцать и двадцать две тысячи франков соответственно» [Петрова, 35] [↑](#footnote-ref-9)
10. Этот запрос был связан не только с привязанностью к знакомому репертуару. Петрова отмечает: «В эмиграции, неоднородной по своим политическим убеждениям, творческим интересам, финансовой обеспеченности, имена Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина были немногими объединявшими всех национальными символами, предметом национальной гордости и самоидентификации». [Петрова, 37] [↑](#footnote-ref-10)
11. Анна Петрова подтверждает эту тенденцию в отношении парижских эмигрантских постановок, персонализируя ответственность: «<художники> Коровин и Билибин, как и их коллеги Сергей Чехонин, Дмитрий Стеллецкий и Борис Билинский, внесли свою лепту в закрепление экзотического образа Руси — с седыми старцами, бородатыми боярами, златокупольными соборами. <…> Французы по-прежнему ценили экзотику, эмигранты же находили в ней предмет для ностальгии. Именно Билибин, Бенуа и Коровин воспринимались значительной частью эмиграции как хранители «России, унесенной с собой», если воспользоваться выражением Романа Гуля». [Ibid.] [↑](#footnote-ref-11)
12. Так, когда в 1926 году «в Ленинграде и Москве при постановках «Китежа» из текста вымарывали упоминания о Боге, купировали сцены и трактовали религиозную мистерию как историко-героическую оперу, в Париже, Барселоне, Лионе, Буэнос-Айресе эмигранты исполняли «Китеж» в оригинальном виде». [Петрова, 42] [↑](#footnote-ref-12)
13. Дмитрий Черняков: «Есть одна вещь, благодаря которой я изменил свое отношение к этому произведению. <. . .> Сначала я относился к „Сусанину“ просто как к большому оперному стилю. <. . .> Я слушал одну запись 1957 года, сделанную в эмигрантских кругах в Париже: на старой виниловой пластинке. Дирижировал Маркевич, Борис Христов пел Сусанина. И вот из-за Христова и нескольких сцен оперы я понял, что это имеет ко мне какое-то непосредственное человеческое отношение. Одна из этих сцен — прощание Сусанина с детьми: „Давно ли с семьею своей я тешился счастьем детей“. Другая — квартет с тремя близкими ему людьми. В этом была такая искренность, что я поверил». [цит. по: Петрова, 43] [↑](#footnote-ref-13)
14. Рубежным в этом плане можно считать 1976, год постановки «Кольцо нибелунга» Патриса Шеро, ныне считающейся классикой режиссёрской оперы. «…его <Шеро> работа в опере связана с редким прецедентом, когда откровенно режиссерское, интерпретационное, существенно отходящее от традиции постановок и ремарок либретто сценическое воплощение оперной партитуры начинает восприниматься массовой культурой как классическое <…>. Постановка вагнеровской тетралогии, осуществленная Шеро к 100-летию «Кольца нибелунга», т. е. в 1976 году и не где-нибудь, а в самой вотчине Вагнера — Байройтском театре, продержалась на сцене четыре года», отмечает Ольга Макарова. [Макарова, 45] [↑](#footnote-ref-14)
15. Стоит отметить, что не только русским спектаклям на гастролях, но и западным постановкам прочно вошедших в репертуар русских партитур была свойственна инерция традиционности. Так, в отношении «Евгения Онегина» музыкальный критик Дмитрий Ренанский резюмирует: «Вплоть до недавнего времени западные инсценировки "Евгения Онегина" напоминали набор ностальгических открыток из воображаемой России золотого века, хронологические и географические границы которого рутина оперной условности трактовала максимально широко. Первые сто с лишним лет театральной биографии "Онегина" образуют поражающий эстетической и визуальной целостностью мегаспектакль. Рустикальный стиль первых картин, типовая планировка тесной Татьяниной спальни с непременным балконом и шатким туалетным столиком, бидермейеровская обстановка на балу у Лариных, старательно прописанные зимние пейзажи с березками в сцене дуэли и величественные имперские колонны в финале — все эти приметы декоративного онегинского couleur locale кочевали из спектакля в спектакль, образуя общее место театральной традиции, с годами превратившейся в омертвевший кокон, сковывавший пластику и скрадывавший драму музыки Чайковского». [Ренанский I] [↑](#footnote-ref-15)
16. Важным прецедентом, о котором не упоминают ни Коткина, ни Мерлан, является спектакль Андрея Тарковского «Борис Годунов», поставленный ещё в 1983 году на сцене Ковент-Гарден. Несмотря на «костюмность» постановки, нельзя сказать, что она остаётся в границах «старой школы»: специфическое использование света создавало «кинематографические» планы, а динамичный переход от одной сцены к другой без занавеса, через затемнение – подобие «монтажа». Работа Тарковского была философским осмыслением оперы Мусоргского в ключевых для русской культуры категориях – с этой целью в неё был введён ряд характерных символов: так, когда инок Григорий скидывал с себя монашеское одеяние, на задник проецировалась икона Троицы, а в финале спектакля появлялась светящаяся фигура ангела, парившего над землёй. [Анохина] По-видимому, эта постановка осталась незамеченной авторами, потому что представляла собой единичный случай – но он крайне важен для нас, ведь спектакль, представлявший элементы русской культуры, творчески осмысленные русским режиссёром, был замечательным примером культурного трансфера в оперном театре (см. 3.2, критерий №2). [↑](#footnote-ref-16)
17. Коткина: «Что происходит в опере СССР, оставалось неясным. А потому дух сенсационности и социальной аффектированности, который сопутствовал и постановкам русской оперы, и музыковедческим трудам о ней, вновь и вновь открывающим старую тему, вполне объясним».[Бобрик, 68] [↑](#footnote-ref-17)
18. Так, статья в издании Правда.ру, приуроченная к назначению Жулавски председателем жюри Московского кинофестиваля в 2006, называлась «Хам и русофоб – лицо Московского кинофестиваля». [Щербаков] [↑](#footnote-ref-18)
19. Понятие режиссёрского оперного театра будет определено более строго в 3.1.1. [↑](#footnote-ref-19)
20. Мы сознательно не касаемся провоцирующих сегодня острую полемику вопросов «насколько самостоятельной может быть оперная режиссура, можно ли идти «против» музыки и т.д.». Нашей целью является выработать критерий режиссёрского оперного театра. [↑](#footnote-ref-20)
21. Мы употребляем слово «текст» в самом широком смысле, как фиксированное определённым образом произведение (ср. «хореографический текст»), в данном случае, часть произведения (оперного спектакля). [↑](#footnote-ref-21)
22. Долгое время «режиссёрский оперный театр» противопоставлялся канону т.н. «традиционного» оперного спектакля (предполагающего соответствие костюмов и декораций времени и месту действия и выполнение других указаний либретто), но в последнее время всё чаще встречается мнение, что «режиссёрская опера» сама наработала набор штампов и готовых, предсказуемых ходов, т.е. в ней появился канон или каноны (ср. «пиджачная опера»). [↑](#footnote-ref-22)
23. «Обращаясь вновь к сюжету «Каменного пира», мы не имели другого притязания, кроме как натурализовать, первыми во Франции и на самом прекрасном театре Европы, шедевр немецких композиторов». [цит. по Reibel] [↑](#footnote-ref-23)
24. Драматургические (новое деление на три акта, добавление балета перед финалом), идеологические (Церлина тверда и не поддаётся соблазнению), эстетические (зрелищное извержение Везувия закрывает второй акт), музыкальные (модификация мелодических ходов, упрощение гармонии, частичная переоркестровка Калькбреннером). [Reibel, 4] [↑](#footnote-ref-24)
25. Очевидно, слово «существенный» здесь предельно проблематично. Осмысление связанной с ним проблематики будет сделано в 3.1.3. [↑](#footnote-ref-25)
26. Отметим, что, несмотря на все изменения, цель полностью «натурализовать» «Дон Жуана» не была достигнута. Так, литературный критик Жоффруа находил партитуру всё ещё слишком немецкой [Reibel] [↑](#footnote-ref-26)
27. Джозеф Вишински (преподаватель университета штата Вирджиния, США) в работе «Русская опера в классе истории» описывает свой опыт дидактического использования видеозаписей постановок русских опер на занятиях студентов первого курса по истории [Wieczynski] [↑](#footnote-ref-27)
28. Так же, как и при определении режиссёрского оперного театра, мы вынуждены прибегать к стохастическим оценкам, предполагающим анализ рецепции (например, узнаётся ли данный образ представителями данной культуры) [↑](#footnote-ref-28)
29. «Есть два способа переводить: один независимый, другой подчинённый. Следуя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы; следуя другому, он старается сохранить и самые формы. <…> Я <…> хотел испытать, можно ли, не насильствуя природы нашей, сохранить в переселении запах, отзыв чужбины» [Вяземский] [↑](#footnote-ref-29)
30. Сюда же, на наш взгляд, можно отнести и упомянутую выше постановку «Бориса Годунова» Тарковским. [↑](#footnote-ref-30)
31. В этом же ряду мы числим постановки, в которые предсказуемым образом встроены факты и фигуранты современной политики стран исходной культуры. Примером может быть «Борис Годунов» в постановке Йохана Симонса (Мадрид, 2012), где фигурировали персонажи, одетые в цветные балаклавы, однозначно отсылающие к панк-группе Pussy Riot, известной акциями, направленными против российской власти. [↑](#footnote-ref-31)
32. Популярный фильм о гомосексуальной связи двух ковбоев, режиссёр Энг Ли, 2005 г. [↑](#footnote-ref-32)
33. Типичный представитель такого типа театра – американский режиссёр Роберт Уилсон [↑](#footnote-ref-33)
34. В аудиоверсии интервью реплика заканчивается словами «с этой миссией меня и покупают. И воспринимают» [↑](#footnote-ref-34)
35. Театральный критик Татьяна Москвина: «У Чернякова начисто отшиблено эстетическое чувство национального. Он не понимает и не чувствует прелести русских мифов, сказок, чудных легенд, их самоцветной красочности, их обаяния». [Москвина] [↑](#footnote-ref-35)
36. Черняков: «Я до сих пор помню, как перед премьерой «Китежа» одна из концертмейстерш Мариинского театра призывала одевающихся в гардеробе артистов вмешаться, звонить Гергиеву, поднять скандал, бунт, не знаю что <…>». [Черняков V] [↑](#footnote-ref-36)
37. Автор работы, проведший своё детство, которое пришлось на эти годы, в провинциальном русском городе, может это лично засвидетельствовать. [↑](#footnote-ref-37)
38. О каноне или шаблонах «режиссёрской оперы» см. сноску 22 на стр. 34 [↑](#footnote-ref-38)
39. Д. Ренанский в феврале 2012 сетовал: «Составивший отличную компанию Царь-колоколу, который не звонит, и Царь-пушке, которая не стреляет, царь-спектакль — который всё ещё значится в репертуаре подопечных Валерия Гергиева, но на деле в последний раз показывался (ирония судьбы) 6 июня 2006 года — давно уже стал фантомной болью русского оперного театра». [↑](#footnote-ref-39)
40. Такая тенденция характерна и для рецепции других постановок русских опер Чернякова. Так, в постановке «Князя Игоря» (Нью-Йорк, 2014) костюмы войска Игоря, дружины Галицкого и бояр сочетали элементы униформ разных европейских стран и разных периодов XX века (от шинелей Первой мировой войны до маршальских мундиров авторитарных режимов Восточной Европы), но подавляющее большинство критиков писали только об отсылке к Гражданской войне в России [↑](#footnote-ref-40)
41. Имеется в виду американское фолк-трио 1960-х “Peter, Paul and Mary” [↑](#footnote-ref-41)
42. Заметим, что и эта тенденция прослеживается в рецепции других постановок русских опер, сделанных Черняковым. Так в одной из рецензий на «Царскую невесту» (Берлин, 2013) спектакль, который, по словам режиссёра, происходит в будущем и не имеет непосредственного отношения к политической ситуации в какой-либо конкретной стране, называли «притчей, критикующей Путина» (Putinkritische Parabel). Другим примером политизации рецепции служат отзывы на «Князя Игоря» 2014-го года, начинающиеся с упоминания Зимних Олимпийских Игр в Сочи. [↑](#footnote-ref-42)