

## Содержание

<i>Юрий Богомолов</i>	
Художественная культура на randevу с Интернетом .....	5
<i>Елена Петрушанская</i>	
Перевал тысячелетий: вершины музыкального театра в новых интерпретациях.....	15
<i>Людмила Сараскина</i>	
Слово и книга в стихиях перемен .....	54
<i>Екатерина Сальникова</i>	
В направлении к Грегори Хаусу и Гарри Поттеру. «Высокий герой» — проблема популярной культуры начала XXI века.....	99
<i>Анна Новикова</i>	
«Виртуальный музей» как феномен современной медиакультуры .....	132
<i>Анри Вартанов</i>	
Телевидение/Интернет: соперничество/содружество .....	154
<i>Александра Василькова</i>	
Реальный, условный, виртуальный.....	171
<i>Наталья Кононенко</i>	
Музыка Страстей на рубеже тысячелетий. От коллективного портрета к симулякру.....	179
<i>Дарья Журкова</i>	
Музыка в кармане.....	199

<i>Валерий Стигнеев</i>	
Фотография в Интернете на примере сайта Photografer.ru.....	217
<i>Оксана Силантьева, Татьяна Магера</i>	
Противоборство и взаимопроникновение «экспертных» и «народных» энциклопедий .....	225
<i>Светлана Шолова</i>	
«Высокое» и «низкое» в жанрах интернет-рекламы .....	242
<i>Кирилл Разлогов</i>	
Искусство в Интернете: вся власть воображению? .....	261

*Юрий Богомолов*

## **Художественная культура на randеву с Интернетом**

Сегодня, на втором десятке третьего тысячелетия, прояснилось, что Интернет стал едва ли не самым существенным формообразующим началом современной реальности. И далеко не в первую очередь — в сфере культуры.

Военно-оборонительные нужды послужили толчком для создания компьютерной сети. Дальнейшее ее становление и развитие стимулировала информационная надобность стремительно глобализирующейся экономики развитых стран. Кровно в Интернете оказалась заинтересована и наука. В какой-то момент стало понятно, что более прочих отраслей человеческой деятельности в новой коммуникации нуждается сама коммуникация.

Пожалуй, последними в очереди на услуги Интернета оказались просвещение и культура. Но именно для них его услуги стали, по мнению значительной части общественности, сомнительными.

Оставим в стороне тему Просвещения. Займемся Культурой. Той, которой занялся Интернет.

\*\*\*

Еще в середине прошлого века представлялось, что последнее и окончательное достижение в области информационных технологий — это телевидение. Оно ведь в полной мере отвечало требованию массовой коммуникации и индивидуального «потребления» картинок, письменных и голосовых сообщений. Оно непринужденно и органично соединяло в себе возможности синхронии и диахронии культуры.

ТВ — это сверхскоростная машина времени. И вездесущая машина, если иметь в виду ее способность перемещать своих пассажиров по странам, континентам, морям и океанам. Чего нам еще не хватало?

Человечеству всегда чего-нибудь да не хватает — пространства, времени, скорости, плотности, широты, глубины... Оно неутожимо и ненасытно как по части реального освоения Вселенной, так и по страсти ее умозрительного постижения.

Средства коммуникации, как и средства передвижения, переживают одну революцию за другой, не торопясь сдавать в архив ни одно из прежних достижений. Ни гуттенбергово изобретение — ротационную машину. Ни фотографию, ни радио — если говорить о коммуникационных технологиях. Тем более если речь идет о художественных системах.

Еще в XX веке казалось, что кино отменит театр. Затем померещилось, что ТВ заместит собой и театр, и кино. Теперь, с распространением Интернета, по логике вещей, должен наступить конец всем прочим аудиовизуальным средствам. А он не наступает и вряд ли наступит. Другое дело, что Интернет смешивает всё на свете: коммуникации, функции, национальные культуры, виды художественной деятельности, ее средства; ставит в один ряд гениев-одиночек и массовиков-затейников от культуры, взбивает все эти ингредиенты и вообще работает как безжалостный миксер.

Ну и, разумеется, не обходит стороной жанровую иерархию. Во всяком случае, он до предела обострил отношения между «верхом» и «низом» в художественной культуре.

Можно сказать и категоричнее: Интернет практически обрушил жанровую иерархию.

Обрушил то, что было едва ли не самым устойчивым в художественном мире.

Жанровые границы в художественной деятельности сегодня почти так же условны, как границы между государствами ЕС. Пересекать их легко и просто, а признаки и атрибуты суверенности самих государств и высоких жанров остались. Другое дело: не рудиментарны ли они?

Другое дело: не наступает ли эпоха культурного хаоса, к коему устремился еще сравнительно недавно уравновешенный, понятный в своем устройстве Космос Культуры?

Так или иначе, приходится констатировать, что в индустрии культуры ее высокие жанры оказались либо выдавленными на поля, либо спустившимися в сноску.

Может быть, хоть в какой-то степени представление о переменах в развитии культуры, произошедших на рубеже XX и XXI веков, может дать судьба и мировая слава Стива Джобса — человека, по признанию многих, «изменившего мир».

Позволю себе пунктирное описание того и другого, чтобы косвенным образом дать понять специфику нынешнего культурологического момента.

\*\*\*

Все биографы Джобса считают нужным подчеркнуть, что он не изобрел пороха. В том смысле, что не выдумал ни компьютера, ни мобильного телефона, ни сенсорного экрана, никакой иной аудио- или видеотехнологии.

Хотя за ним числится около трех сотен патентов, все они касаются в основном не технологических новшеств, а дизайнерских решений, связанных с наружностью продуктов его корпорации.

Да, он увлекался электроникой с юности. Увлекался на пару со своим приятелем, который был действительно умельцем-изобретателем из племени вундеркиндов — Стивом Возняком. Вот последний-то и был гением электроники. Той самой электроники, что для него стала бескрайним и бездонным миром. Она была для него чем-то вроде искусства для искусства. То есть электроникой для электроники. Ее практический и более того — коммерческий потенциал, в общем, мало интересовал Стива Возняка.

По старым меркам, именно этот Стив должен был бы именоваться Моцартом. В семь лет своими руками он собрал приемник. Еще через несколько лет соорудил телефонную трубку, посредством которой имел возможность подключаться к телефонным сетям и вести бесплатные переговоры с кем угодно и как угодно долго.

По собственному признанию, он комбинировал чипы по наитию, интуитивно, не прочитав ни одной теоретической книги. Словно ему кто-то свыше подсказывал, что с чем надо соединять и что к чему надо припаивать.

Словом, именно Стив Возняк — Моцарт в мире электроники, а вовсе не Стив Джобс, который, впрочем, не стал Сальери.

Сальери конца XX века (и начала XXI) пошел другим путем. Он нашел практическое применение вдохновенной игре воображения своего друга. Он сделал эту игру общедоступной не в фигуральном, а в прямом смысле этого слова.

ЭВМ была создана еще до того, как оба Стива увлеклись электроникой, но оставалась достоянием исключительно крупных ведомств — военных, научных, информационных. Электронщики работали в направлении увеличения объемов ее архивной памяти, совершенствования ее оперативных программ, наращивания скорости ее счета. Но тем же ученым в голову не приходило сделать ЭВМ предметом ширпотреба.

Джобс проникся идеей одомашнить крупного и в значительной степени дикого зверя размером с офис средней величины и сделать его настольной принадлежностью кабинетного индивида.

Чего было больше в этой мечте: жажды демократизации технологических достижений или мании многообещающего коммерческого успеха?

Оказалось, что не так и важно, чего было больше. Важно то, что «мания» и «жажда» не вошли в противоречие друг с другом. Первый же проект, идею которого подал один Стив, а реализовал другой, — персональный компьютер — ответил обоим вожделениям молодых и предприимчивых людей. То был деревянный ящик с клавиатурой, но без монитора, с функцией которого справлялся экран телевизора.

Правда, обладателю чудо-ящика надо было для этого справиться с задачей подключения к телевизору, что требовало специальной технической подготовки. Эта трудность ограничивала распространение товара.

С трудностью справился всё тот же Возняк. И опять чисто интуитивно. Второй раз, как он сам признался, у него бы не вышло. Он создал программу, которая работала без единого «глюка». Получился компьютер «Apple 2» — товар стремительно растущего спроса.

Дальнейшая траектория его удачи — это зигзаг, в верхней точке которого та самая волшебная коробочка iPhone, тоже ставшая, в свою очередь, предметом ширпотреба.

Вот в чём состоял принцип гения новейшей эпохи: не надо ничего изобретать; достаточно переосмыслить то, что изобретено, и приспособить это к решению новых задач.

Так Джобс переосмыслил сначала ЭВМ, затем — «мышку», потом — сенсорный экран, «цифру», мобильную связь и, наконец, Интернет.

Его мотором была Мечта.

Его идеологией: громоздкое должно быть компактным, а сложное — простым. Мир должен уместиться на ладони — таково было кредо Стива Джобса.

Ничто, пожалуй, так не поспособствовало глобализации человеческого сознания, как «волшебная коробочка» — iPhone. Ни вооруженные экспансии, ни смертоносные революции, ни торговые взаимопроникновения, ни спортивные Олимпиады.

Стив Джобс действительно изменил мир, в котором обитает человек. Но изменил ли он человека?..

Тут самое время вспомнить старую добрую сказку Шарля Перро «Кот в сапогах» — о том, как сын бедного мельника стал знатным и богатым с помощью сообразительной домашней твари.

Кот — где лестью, где угрозами — покори́л мир. И все его богатства и пространства положил к ногам своего несмышленного хозяина. Мнимый их обладатель стал реальным после того, как Кот совершил свой главный подвиг. Это когда он повстречался с великаном-людоедом, способным превращаться в кого угодно: хоть в царя зверей — льва, хоть в маленькую зверушку. Тщеславный Великан, обратившись в мышку, стал легкой добычей сообразительного Кота.

Стиву Джобсу удалось нечто волшебное — упаковать аудиовизуальную вселенную в маленькую коробочку, которую каждый из нас может положить себе в карман и почувствовать себя маркизом де Карабасом.

Информационная глобализация Стива Джобса оказалась самой мирной и самой эффективной.

С другой стороны, можно ли быть уверенным, что была стала сказкой, а все мы со своими «коробочками» — сказочными персонажами, овладевшими этим лучшим из миров? Действительно ли он у нас в кармане?

Предположим, что так. Но тогда позволю себе еще раз выразить опасение относительно побочного эффекта этой победы. Не станет ли и человек пропорционально компактным? И не стал ли он уже таковым?

\*\*\*

У сказки Перро в контексте XXI века — грустный финал: «А кот стал знатным вельможей и с тех пор охотился на мышей только изредка — для собственного удовольствия».

Мне, по крайней мере, таковым он показался.

Хотя и есть повод для оптимизма — Фейсбук.

Фейсбук — это сказка о Марке Цукерберге.

Если Стив нас объединил и утрамбовал в одно целое, то Марк расфасовал по социальным сетям. То есть по интересам, по культурным запросам, по уровню образования, по политическим пристрастиям, по ценностным предпочтениям и т. д.

Если дело обстоит именно таким образом, то есть и надежда, что спровоцированный Интернетом культурный Хаос вновь обретет хотя бы приблизительную упорядоченность, и жанровая вертикаль «поднимется с колен», как нынче стало модно выражаться. Ведь именно на дифференциации вкусов и потребностей аудиторий зиждились как жанровая вертикаль, так и жанровая горизонталь.

Потребности в жанровом разнообразии всегда были — не было адекватных технических возможностей для их удовлетворения. Интернет-технология их предоставила.

Речь в данном случае об Интернете не только как о носителе художественной информации. Он не ограничивается открывшимися широкими возможностями репродуцирования художественных созданий; он постепенно обнаруживает возможности креативные.

Заметнее всего это обнаруживается в низких жанрах. Например, в «фотошопах» и «фотожабах». Это такая сфера интернет-общения, где та или иная публичная фигура, тот или иной ее поступок подвергаются жесткому остракизму. В ход идут «фотки», рисунки, «перефразированная классика» изобразительных искусств, переиначенные афоризмы, переосмысленные словесные клише, короткие видеозарисовки.

Фольклорный остракизм оказывается довольно действенным. Всю его эффективность смог испытать на себе Никита Михалков вместе со своим амбициозным проектом «Утомленные солнцем — 2».

Был и результат. После этого интернет-осмеяния автор стал гораздо сдержаннее в своем нарциссизме.

В области литературы Интернет в немалой степени поспособствовал интенсивному развитию такого жанрового образования, как эссе, которое прежде оставалось на периферии большой литературы. Так же, как в свое время возникновение журнальной периодики благоприятствовало развитию романической формы — «отменно длинной, длинной, длинной».

Отменно краткий формат стимулируют новые интернетовские технологии — «Живой журнал», социальные сети и Твиттер. Именно эти способы письменного общения способствуют возрождению стилистики устной словесности. И делают это с той же категоричностью, с какой в свое время изобретение письменности, а затем и типографской машины преобразовало художественную словесность в *литературу*.

В пользу того, что устная словесность никогда не умирала, свидетельствует тот факт, что она в крайних случаях «просилась» на эстраду, на радио. Реже — на театральные подмостки.

У Михаила Жванецкого выходили и выходят книги, в которых собраны его скетчи. Но по-настоящему они живы и оригинальны только в устном звучании. Написанное и изданное — способ фиксации и консервации сказанного. Так это воспринимается по здравому размышлению. Это — для автора. Для читателя — репродукция с оригинала.

Только теперь с распространением Твиттера стало очевидно, что он словно изобретен для Жванецкого. Для такого типа прозаика, мысль которого столь же оперативна и стремительна, как электрический импульс.

Никакое другое средство коммуникации, кроме Интернета и его приложений, не способствует стремительному развитию литературы диа-



логической и полифонической одновременно. Популярные блоггеры составляют книжки на материале своих дневниковых записей и «комментов» к ним. В таких случаях книга-кодекс играет роль книги-свитка во времена античности. Социальные сети исподволь выделяют из своей среды лидеров, вокруг которых формируются свои активисты. Словом, в Интернете мы имеем дело с искусственно организованной Стихией.

Словосочетание «искусственная стихия» — вроде бы нечто абсурдное, немислимое и непредставимое. Но Интернет именно таков: он рукотворен, если иметь в виду его происхождение, и необуздан в своих возможностях. В том числе и в возможности обнять и поглотить классику.

Уже в начале 2012 года Большой театр начал транслировать в Интернет свои спектакли. Но это пока не синтез «высокого» и «низкого», новейшей технологии и традиционного искусства. Это — всего лишь симбиоз.

Подлинный синтез обещан в 2013-м, когда в Петербурге заработает «Творческо-экспериментальный центр Александринского театра». Стены уже возведены, уже построена «Новая сцена Александринки» с трансформирующимся пространством и мультимедийной аппаратурой, являющей собой последнее слово технических достижений.

В интервью интернет-изданию «Фонтанка.ру» известный театральный режиссер Андрей Могучий пояснил: «Вообще, на мой взгляд, мультимедийные технологии — это главное, что надо развивать. И в новом Центре всё будет сделано таким образом, что, имея свой гаджет, вы сможете смотреть спектакли из любой точки мира. Но это-то как раз самое простое. А самое сложное — наладить мультимедийные связи внутри нашего комплекса, научиться их использовать, создавая современный спектакль. Такого уровня театрального комплекса я нигде в мире не видел, хотя много ездил и давал мастер-классы не только в Европе, но и в Америке, в Линкольн-центре» (<http://www.fontanka.ru/2012/02/27/157/>).

Еще более широкие возможности этого проекта приоткрывает в том же издании специалист по интернет-технологиям Андрей Кононов. Он пообещал, что с помощью ультрасовременных оптоволоконных кабелей можно будет не только вести трансляции в режиме онлайн на весь мир; можно будет играть спектакль, сочетая реальных и виртуальных актеров.

...Всё как во все времена: каждое новое средство тиражирования и просто фиксации раньше или позже, в большей или в меньшей степени, обнаруживает склонность к эстетической деятельности. Как письменность, как книгопечатание, как фотография, как кино, как телевидение, наконец, как Интернет.

И всякий раз люди культуры готовы бить в набат: культура на краю пропасти, она распадается, расплывается, разлагается и т. д.

И всякий раз чуть позже выясняется, что это еще не конец света. Что это переход из одной эпохи в другую. Сознаём ли мы сегодня, что находимся в пограничной ситуации, на переходе из одной эпохи в другую?

\*\*\*

На 83-й церемонии «Оскар» два достойных представителя встретились на узенькой конкурсной тропинке в борьбе за главную награду: «Король говорит!» и «Социальная сеть». То была не просто дуэль двух прекрасных в художественном отношении картин. То была дуэль двух эпох.

Противостояние было двухматчевым: до «Оскара» случился «Золотой глобус», где торжествовала «Социальная сеть» со счетом 4:1. На «Оскаре» был счет 4:3, но уже в пользу «Короля...».

Всё логично; как сказал бы футбольный комментатор: каждый из соперников взял верх на «своем поле».

«Глобус» — это территория критиков, которые по роду своей профессии обязаны заглядывать за горизонт, угадывать тренды развития идейных и эстетических процессов, вычислять перемены в ожиданиях аудитории, предвидеть моду на повествовательную манеру. Потому тут и оказался вне конкуренции фильм о новой форме общественного соития и о его инициаторах. И об одном из героев тех медийных революций, что волнами накатываются на нашу сиюминутную действительность, — видео, мобильная связь, Интернет, социальные сети.

«Оскар» — это по преимуществу «домашнее поле» тех мастеров кино, что наблюдают индустрию кинематографа изнутри. Называются они «академиками» и судят всё новое (сознательно или бессознательно) в согласии с канонами и параметрами тех художественных явлений, какие утвердились в обществе в статусе кинематографической классики.

С этой стороны, конечно, «Король говорит!» — король минувшего киногода. Тут соблюдены все тематические и стилистические нормы кинематографа XX века. Тут есть эпический масштаб и эпический апломб. Тут мы находим традиционное противостояние Добра и Зла — цивилизованный мир, принявший вызов двинувшейся на него войной нацистской Германии.

Противостояние дано фоном, на котором выписан герой, преодолевающий, на радость всей нации, неприятный (во всяком случае — неподобающий монаршей особе) речевой дефект.

Правда, иные из моих соотечественников почувствовали себя несколько уязвленными вниманием Голливуда к этой коллизии и к само-

му герою. Какой, мол, этот заикающийся и ничем другим не примечательный джентльмен — герой? Что за игрушечный конфликт в отдельно взятой песочнице? Другое дело, если бы авторы фильма взяли бы в героя сильную, масштабную личность... Скажем, Черчилля. Или Маргарет Тэтчер. Или хотя бы нашего Сталина, у которого тоже были проблемы с речью — говорил по-русски с сильным акцентом, да еще медленно, словно брезгливо цедил прокисшее вино.

Между тем XX век при всех зигзагах истории, несмотря на грандиозные катаклизмы, связанные с мировыми и гражданскими войнами, геноцидами и ГУЛагами, ядерными взрывами и варварскими террористическими атаками, всё-таки отстоял гуманистические позиции. И, я смею предположить, углубил их.

Очередное достоверное кинематографическое свидетельство тому — фильм Тома Хупера «Король говорит!».

Метафора заикания прозрачна. Она намекает на разорванность коллективного подсознания. Она отсылает к фильму «Зеркало» Тарковского, где повествование начинается с излечения болезненного для психики человека речевого дефекта.

В сущности, в фильме речь идет о трагедии заикающейся человеческой цивилизации перед пропастью не просто гуманитарной, но гуманистической катастрофы. Потому частный случай преодоления этого недуга историческим персонажем смотрится с таким интересом и с таким напряжением. Речь короля, приобретшая черты и свойства музыкального произведения, не остановила войну; она просто-напросто объединила граждан Соединенного Королевства на несколько мгновений. Живой символ нации стал живым знаменателем ее пестрых и разноречивых настроений.

Такие мгновения дорогого стоят в Истории. И в Культуре — тоже.

«Король говорит!» год назад победил по праву. Это победа XX века. Но на дворе уже не одно десятилетие — XXI век. С его новыми революциями и катаклизмами, с новыми вызовами, на которые должна ответить человеческая популяция. С его новыми заиканиями, которые должна диагностировать и лечить Культура.

Это уже в компетенции таких фильмов, как «Социальная сеть». И такой технологии, как Интернет.

Новое тысячелетие еще очень молодо. Оно — ребенок. Потому инфантильно. Потому аморально. Как Одиссей в начале своего путешествия. Ему еще, как это видно из фильма Дэвида Финчера, предстоит взрослеть и взрослеть.

А вместе с тысячелетием должна расти, умнеть и, возможно, глупеть интернет-культура. В ней много шутовства, дураков, притворяющихся умными, умных, прикидывающихся дураками, а также нечаянных пророчеств и бесконечно тупого идиотизма. «Но, как сказал французский историк Мишле, через это шутовство раскрываются во всём своем величии гений века и его пророческая сила... В этом лесу сновидений под каждым листком таятся плоды, которые соберет будущее».

Сказано это о Франсуа Рабле и его книге, которая, по убеждению Михаила Бахтина, выламывается из «большой», «правильной» литературы. Но отчасти могло бы быть сказано и о коллективном Рабле XXI века — Интернете.

Действительно «Гаргантюа...» — точка пересечения могучих энергий, излучаемых многовековыми народными культурами.

Так и Интернет — такая же точка. Ну, а далее — труд и искусство обуздания этих стихий. В текстах, публикуемых в этом томе, даны и проанализированы примеры и образцы.

Далее — труд теоретиков и осмысления их возможностей.

Далее — можно экстраполировать описание проблем, данное Бахтиным относительно Рабле, на художественные потенции Интернета.

«Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, требует умения отрешиться от многих глубоко укоренившихся требований литературного вкуса, пересмотра многих понятий; главное же — он требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного смехового творчества»\*.

Интернет — труднейший из всех авторов, каких только знает многовековая художественная культура. Он — «массовизированный автор». И он в значительной степени требует существенной перестройки привычных искусствоведческих подходов.

Индивидуализированные авторы предлагаемого вашему вниманию исследования попытались это сделать. Насколько успешно — судить читателю.

---

\* Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. — М.: Художественная литература, 1965. С. 5.

*Елена Петрушанская*

## **Перевал тысячелетий: вершины музыкального театра в новых интерпретациях**

Такие перепады между низкой тривиальностью и напряженной возвышенностью многому меня научили. То было условием поэзии. Условием жизни. Через форму (форму!) можно было что-то возвысить... Не надо терять надежды.

*Тумас Транстрёмер<sup>1</sup>*

Одним из самых интересных для меня за последние пару лет стало открытие художественной деятельности каталонской группы интермедиального творчества<sup>2</sup>. Название группы — “La Fura dels Baus” — в переводе означает «паразиты из канализации». Её продукция, в ряду новой художественности и среди интерпретаций ранее созданного, кажется столь значимым примером воплощения неожиданных и вечных контактов того, что в разные эпохи представало как «высокое» и «низкое» в культуре, столь интересным слиянием современного и исторического, что считывание «посланий» “La Fuga” провоцировало и направило мышление на заявленную в заглавии статьи тему.

Однако прежде чем рассказать о творчестве этой группы, хотелось бы поделиться некоторыми общими соображениями. Для более основательного погружения любознательного читателя в эту тематику стоит также развернуть предварительно и широкую панораму современного «режиссерского театра» на музыкальной сцене. Разумеется, наш выбор притом будет субъективен и тенденциозен: сосредоточимся на кажущихся интересными тенденциях в интерпретации музыкально-театральной классики.

Но зачем нынешней актуальной культурой «присваиваются» вершинные достижения классической музыки, помимо общеизвестных мотивов такой эксплуатации классики (разумеется, выскажем наши соображения лишь о некоторых аспектах этого процесса — развернутое

изложение основных известных его причин содержится в статье Д. Журковой в этом томе данного коллективного труда)?

При чтении критических разборов наиболее радикальных интерпретаций музыкальной классики часто встречаются такие качества, как описательность и «охранительность», возмущенная святотатством. Нечасто же — стремление понять, зачем осуществлена данная трактовка, ее художественная логика.

Только затронем здесь некоторые глубинные причины явлений, знакомых всем по реалиям современной культурной практики. Скажем, столь частое для последних десятилетий появление кратких или протяженных фрагментов классических мелодий в качестве фона рекламы, в звуковом дизайне теле- и радиопередач, в позывных, заставках, в телефонных звонках, не говоря о привлечении «вершин» в эстрадные и джазовые композиции как материала сочинений «третьего течения»...

Использование высоких образцов здесь происходит по-разному, исходя из различных прагматических целей, эстетических установок, стилевых примет, условий технических средств воспроизведения. Большинство таких установок и причин уже не раз были названы в различных работах; многие из них очевидны, другие — связаны с аспектами социально-историческими (как стремлением «соединить» прошлое и настоящее, романтизировать и скрыть прагматические цели — скажем, для наилучшего представления и продажи товара; или созданием внешнего романтического флера гламурной продукции; путем установления связей с «высококачественной» и не подверженной девальвации классикой, и пр. ...).

Остановимся же здесь лишь на одном аспекте — кажется, еще не затронутым ранее.

Создающие такую продукцию либо принадлежат к поколению, которое заставляли в детстве учиться музыке (чаще насильно и автоматически желая приобщить к «высокому»), либо являются теми, для кого *классика* ассоциируется с устарелостью, тоталитаризмом, родительским своеволием, — вплоть до полного игнорирования, отрицания всего считавшегося вершинным еще лет тридцать тому назад. Если формирование поколения проходит в таких условиях, нет ничего странного во многих последующих явлениях, к которым — подчеркнем — относимся без мелодраматического надрыва и осуждения, лишь стараясь ощутить причины происходящего.

Потому многие медийные манипуляции с *высоким* видятся нам как особые **формы присвоения того, что было отвергнуто** из-за инфантильных комплексов, эстетических «травм» детства.

Определим формы такового **присвоения**.

**а) адаптация:** своего рода приближение старого материала к нуждам сегодняшнего дня, «**модернизация**», происходящая нередко с «упрощением», а то и по линии «**нисходящей интерпретации**».

**б) фрагментация** — вырывание части из целого, использование не только лишь одного голоса музыкальной ткани, одной мелодии опуса, но нередко и только малой части таковой целостности, что тоже представляет собой **упрощение**; тогда преобладает **извлечение из контекста**, сравнимое с варварским присвоением, присущим канибалу буквальным поглощением сердца или печени побежденного врага. В таком виде, а вовсе не как многообещающее духовное проникновение классики в обыденную жизнь, используется звуковой материал поэтических, сонорного теледизайна, рекламных клипов, звонков в мобильных телефонах и пр.

**в) аннигиляция** (на этом примере уничтожения более подробно остановимся далее).

Вот несколько случаев художественного отображения принципиальной аннигиляции «высокого».

Известен мотив сожжения книг из антиутопической фантазии Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Но вот в каком ключе его услышала русская поэтесса Наталья Горбаневская: «...Теперь допускают к пеплу: — Ройтесь в добре и зле! Теперь допускают к пеплу: — Ищите счастье в золе!» Ведь аннигилировать до пепла и забрать часть сожженного — означает также и приобщиться, даже овладеть уничтоженным.

Убийства литературно-оперных героинь Кармен, Дездемоны тоже являют собой акты сублимации: их скрытая цель — обладать существом, иначе не принадлежащим полностью (недаром в первоначальном варианте постановки оперы Верди «Отелло» Робертом Стурра, по воспоминаниям исполнителя главной партии Зураба Соткилавы, в финальной сцене оперы венецианский мавр не только душил супругу, но и насиловал ее, пусть уже мертвую).

Не только схожую сублимацию, но и иное уничтожение усматриваем в убийстве жены в «Крейцеровой сонате» Толстого. Символичны в этой повести процесс убийства и даже само местоположение смертельного ранения. Удар кинжалом метафорически позволяет для ревнивица не только обрести конечную власть над женой, но и вторгнуться в магическую, полную чувственности и в то же время высокой духовности ауру совместной игры фортепиано и скрипки (на которой играл предполагаемый любовник супруги). Не случайно муж убивает жену странным ударом — «под рёбра». Учитывая, что женская фигура очертаниями

подобна корпусу скрипки, место удара является срединным — чуть выше того, где всегда помещается подставка для струн, и смычок извлекает звуки, чаще всего соприкасаясь со струнами именно там. Кинжал в таком случае сравним со смычком, извлекающим звуки из женственного тела скрипки: художественное замещение видим в том, что совместного «музицирования» с женой у супруга не получается, и потому яркой реакции любимой можно достичь, лишь ее замучив, уничтожив, но словно играя на ее теле подобно скрипачу — ненавистному для ревнивца ее партнеру.

Отчего же приведены эти примеры? Сейчас возвращаемся в сферу отношений культуры перевала тысячелетий с «высоким искусством» музыкального театра. И тут то, что нередко критикой и публикой считается принижением, профанацией, сниженной интерпретацией, травестированием, вплоть до предстоящего подчас как «аннигиляция», уничтожения классики, нередко является некими попытками обладания высокой культурой, — если таковая не поддается в иной форме... Однако и акт аннигиляции оказывается кажущимся, ибо актуализует убиваемое. Ведь стоит уничтожать только сильного, опасного противника.

Есть еще аспект в жизни современного музыкального театра (подобное встречается в литературе, киноискусстве, живописи), на который хочется обратить внимание, — впрочем, не углубляясь сейчас в анализ этой тенденции.

По наблюдениям специалистов, многое в нынешней художественной (не говоря о социально-политической) жизни пропитано тем качеством, которое определим как **«фиктивный реализм»**<sup>3</sup>. Подобные отдельные явления встречались в культуре и ранее. Речь идет не только о подробной и мнимо достоверной имитации реальности, но и о собственно технологических моментах функционирования культурных и информационных процессов. В интересующей нас сфере достаточно упомянуть практику пения playback, «под фонограмму», с изображением певцами синхронного исполнения. Таковое подчас было обусловлено техническими ограничениями прежней кино- и телевизионной техники, в том числе звукозаписи и воспроизведения, шумной работой камер операторов, особенностями съемочного процесса.

И на ТВ 1970–1980-х годов эта практика была объяснима техническими ограничениями: в жанре, ранее достаточно распространенном, телевизионных адаптациях и визуальных «трактовах» инструментальной музыки, в случае выстраивания специальной эстетически выверенной системы изображения, под заранее сделанную запись звучания... Можно понять причины исполнения даже симфоническими оркестра-



ми музыки «под фонограмму» на политически важных, чрезвычайно ответственных мероприятиях, где всё должно было по особому «этикету» быть заранее проверенным, безошибочным, исключая любые непредвиденные обстоятельства. Однако постепенно преимущество и удобство «фиктивного реализма» в исполнительстве, т. е. изображение пения под готовую, отредактированную запись, захватило широкие артистические слои настолько, что исполнение *вживую* стало немодным раритетом, особо подчеркиваемой в рекламе редкостью. А умение петь в оперном «ключе» (в том числе и мнимое, имитируемое) всё еще, несмотря на усилия, так сказать, «культурной политики» отечественных СМК последних лет, оценивается как высшая ступень артистического и вокального мастерства. И в немалой степени потому, что оно предстает воплощением искусства «честного», сиюминутного и виртуозности истинной, далекой от ловкости в том, чтобы умело, жизнеподобно «петь под фонограмму».

Академический же музыкальный театр абсолютно не приемлет условности *play back* (хотя звуковой ряд балетного спектакля и может быть осуществлен в звукозаписи). Но в опере пение, танец, оркестровое исполнение — только симультанные. Тут высокими эпитетами оценивается спонтанность, высокое качество живого звучания, пусть и чреватые неравноценностью каждого спектакля. А «подчищенное» исполнение под фонограмму, как во многих отечественных сценических постановках мюзиклов, считается отображением низкого, **нечистой иллюзии**, лишь имитирующей *настоящее*.

Тут перейдем к механистичному, на наш взгляд, перенесению такой эстетической позиции на иную сферу — сценическую интерпретацию вершин музыкального театра. Есть такая точка зрения, что известные образцы требуют только «классического прочтения», деликатно и буквально повторяющего прошлые постановки, бывшие в свое время шедеврами. Область «интерпретации» (призванной в живом художественном организме быть всегда вариабельной, новой, изменчивой, то есть **живой**) приравнивается к навеки зафиксированному тексту.

И возникают спектакли-иллюстрации, **повторы старых прочтений**. Таким видится копирующий старое оперный театр. Защитником оного являлась, из лучших «охранительных» побуждений, инициатива Галины Вишневской. Примадонна в своей неустанной работе с певцами словно говорила: то, что и как было при мне, — неизбежно, остальное — святотатство. Подобно тому, и массы искренних любителей прекрасного прошлого сторонятся любых инноваций, не тратят душевных сил на попытки понимания, прочтения иного постановочного текста,

иных интерпретаций, на то, чтобы выявить их смысл. Но не задержимся на копиистском, музейном (подчас в том — мертвящем), однако очень распространенном направлении современного музыкального театра: всё имеет право на существование, если не агрессивно по отношению к *иному*. А остановим внимание читателя на новых путях — сценических, а не собственно музыкально-звуковых решений, хотя ныне и чрезвычайно на них воздействующих, которые выстраивают **новые поля интерпретации**. И выявим лишь то, что важно и интересно в свете главной темы: **взаимоотношения высокого и низкого в недавней практике музыкальной сцены**. Они неразрывны с не столь давно открывшимся пониманием того, что большинство известных и всё открывающихся шедевров музыкального театра прошлого писались лишь для времени своего создания, т. е. на сценах исполнялось **только** то, что ныне мы назвали бы *современной музыкой*. Потому исполнение их в иной реальности, по мнению постановщиков, требует нового взгляда на них, соотнесения с проблематикой более общего или остроактуального значения. С тем связаны неизбежные смысловые смещения в поисках, воплощениях и «наращивании» новых смыслов.

Во многом практика музыкального театра последнего столетия определяется тем, что эксперты считают революцией в названной сфере, — сошлемся на мнение крупнейшего специалиста, известного музыковеда, культуролога, профессора Болонского университета Лоренцо Бьянкони<sup>4</sup>. Укажем заметное ныне не только профессионалам, но и всем любителям музыкального театра: если в XVIII веке на сцене царили солисты, а затем приоритет решений, руководство спектаклем осуществлял дирижер (иногда он совпадал с создателем музыки), то в последней трети XX века на ведущую роль всё более выдвигается режиссер-постановщик.

Само слово «режиссер» в лексикон итальянской сцены вошло, по утверждению Л. Бьянкони, лишь в 1932 году<sup>5</sup>, хотя в России это определение было в употреблении издавна. Так, встречаем его в рецензиях и в документах о выступлениях и деятельности в Петербурге итальянской труппы Луиджи Дзамбони (конец 1820-х годов), где руководитель «гастрольного коллектива», он же солист, певец в амплу баса буффо назван также режиссером поставленных им многочисленных опер<sup>6</sup>.

Теперь же, в начале второго десятилетия третьего тысячелетия, таковая функция становится всё более значимой. Интерпретация постановщика ведет за собой, даже нередко определяет всё музыкально-сценическое целое. Многие восторги и, напротив, претензии к «режиссерскому театру» связаны именно с возросшим влиянием общего постановочного замысла, кажущегося нередко произвольным, расщип-

танным на скандальный интерес; потому и обратимся к тайнам, «пружинам» и содержательным моментам новаторских интерпретаций.

Проследим их на избранных примерах прочтения классики в «режиссерском театре». Но подчеркнем: здесь предстанет не обзор направления в целом, его истоков, мотиваций, разнообразных русел, индивидуальных стилей, поэтики и прочего. Обсуждаем только линию воплощения избранной в монографии оппозиции в значимых, на наш взгляд, явлениях.

(Симптоматично, что в наше время многие спектакли, о которых здесь пойдет речь, не только можно наблюдать живую в театре, но и «скачать» их в Интернете, выписать электронную копию записи, познакомиться на DVD, кассетах, и даже в близкой живому театру форме: в показах, осуществляемых в кинотеатрах, вплоть до синхронной единовременной трансляции по всему миру, а также — в полновесных и в своем большинстве недурно сделанных телевизионных вариантах сценического действия. Вот и автору данной статьи многое из упоминаемого удалось наблюдать именно на домашнем экране, в Интернете и в ряду иных музыкальных новинок, предоставляемых телезрителям программой “Classica” итальянского телевидения.)

## **О новых интерпретациях в музыкальном театре**

Что может дать восприятию современных зрителей опера прошлых веков? Как соотнести ее ценности с пониманием высокого и низкого в наше время? Существует известная сумма мер и явлений, призванных приблизить прежние вершины жанра к интересам сегодняшнего дня.

Разнонаправленные усилия в том, естественно, подчас соединяются — как **применение в сценической практике трудов исследователей-текстологов**, музыкантов и оперных режиссеров, открытие новых страниц, сочинений, неизвестных аспектов музыки прошлого. Нередко то, что ранее считалось недостойным внимания, с годами открывает свою ценность. Так пришли на «большую сцену» водевильного характера предки российской оперы, а также повышаются «в статусе» оперетты. Из любительского театра в профессиональный перекочевали камерные оперы и семи-оперы, как «Дидона и Эней» и другие шедевры Перселла; заиграли яркими красками, завоевывают мир забытые и недооцененные сценические опусы эпохи барокко...

Многочисленны примеры **трансформации сюжета**, а не только деталей либретто **первоисточника** по различным причинам: индивидуально-творческим, связанным с условиями коллективного творчества

и конкретными особенностями исполнительского состава, а также по поводам идеологическим, политическим, цензурным). Нередки ныне случаи **актуализации** радикального сценического *перечитывания* классики в оперном режиссерском театре. Осовремениванию могут быть подвержены лишь внешние приметы и сущностные линии, идеи сюжета. Либретто бывает полностью пересмотрено и даже фактически заменено, как, например, в постановках балетов: такое произошло с опусами Шостаковича «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей». Иногда обращение к полному тексту, раскрытие прежних купюр меняет не только пропорции, драматургию, но подчас и концепцию опуса. Учтем и коррекцию времени, изменение точек зрения, обнажающие неизвестные ранее пласты прочтения шедевра.

**Находкам ранее не известных опусов, аспектов музыки прошлого** способствуют современные текстологические аналитические методы в изучении текстов, в расширении контекстов, а также открытие купюр, исследование и воссоздание аутентичных свойств поэтики. Научные изыскания — исторические, текстологические, социально-экономические — влияют и на пересмотр системы прежних оперных ценностей.

Чем для нас в этой книге существенно обнаруживание забытых или неизвестных, ранее не представавших на сцене сочинений? Благодаря тому и расширяются (да, пожалуй, еще более размываются) представления о «высоком» и «низком». Ныне в репертуаре оперных театров находятся плоды всех четырех веков развития жанра — а век назад звучащая история оперы располагалась на вдвое меньшем пространстве!

Процесс этот идет уже более века с нарастающей интенсивностью; расширение границ исторического контекста, творческий, а не только архивный интерес к неизведанному прошлому начался в конце XIX века. Тогда, например, были впервые поставлены некоторые оперы Шуберта (в 1897 году осуществлено исполнение его оперы «Фьерабрас», созданной в 1823-м и прежде считавшейся не заслуживающим внимания творением). Реализованы также исполнения и оперы Шумана «Геновева», не говоря уже о забытых на век театральных творениях Гайдна. Во второй половине XX века исполнены оперные сочинения Монтеверди, Перселла, Вивальди, Генделя; возвращаются на сцену и русские оперы XVIII века. Осуществлены постановки неизвестных сочинений композиторов «второго ряда» и забытые опусы классиков.

Но дело не только в открытиях текстов (благодаря им подробнее узнаем историю оперного **метажанра**), но и в открытиях контекстов, установлении плодотворных связей с сегодняшним днем, когда в музы-

кальном театре находим всё более изысканные, точные, неожиданные, важные аналогии и аллегории современности.

**Тенденции глобализации, расширение культурных горизонтов** становятся всё влиятельнее и в искусстве интерпретации. Собственно, искусство с трудом умещается в рамках одной лишь национальной культуры. Актуальные настроения человечества уловил Михаил Эпштейн, обозначив их как **возможность быть свободным от самого себя**, своих истоков: вслушиваться в мир, развивать себя, свое творчество, свою мысль независимо от насильственного удерживания на месте корнями, условиями существования.

Щепетильный читатель сразу отметит, что упомяну пример, предваряющий период «перевала тысячелетий»: великолепную экранную постановку оперы Стравинского «Oedipus Rex» («Царь Эдип») в стиле японского театра кабуки, осуществленную еще в 1993 году<sup>7</sup>. Усматриваем в этой блистательной работе опережающее отражение последующих направлений. Это, с одной стороны, — помещение шедевра в совершенно непривычные, даже чуждые, казалось бы, условия существования, включая «осовременивание» сюжета и антуража, — к примеру, как постановка «Травиаты» в венской опере с героиней — нашей современницей или интерпретация Дм. Черняковым вердиевской «Аиды», живущей не то в нацистской Германии, не то в условиях советского концлагеря... Уж если такая трактовка убедительна, то побеждает эффект всемирности и духовного воздействия на всех уровнях восприятия, и опера как феномен искусства выигрывает. С другой стороны, сильны иные тенденции, связанные с гораздо большим, нежели привычно-традиционное, акцентированием, выдвиганием на пьедестал сугубо национальных черт в музыке, сюжетном содержании, в зримых приметах действия.

Так, в 2009 году в парижской «Опера Бастилии» осуществлялась постановка оперы Массне «Вертер» под руководством Кэнта Нагано. Объясняя, почему он вернулся к партитуре уже после ее звукозаписи, дирижер определил важную тенденцию для вхождения в нынешний мир интерпретаций классики. Проживая последние 10 лет в Берлине и Мюнхене, Нагано постепенно смог прочесть текст Гёте в оригинале и открыл для себя в нём много тонких смысловых оттенков, решив приблизить свое прочтение и постановку к эмоциональной сути и духу первоисточника. Дирижер в то же время, по его выражению, захотел приблизить лихорадочно-романтическое сочинение Гёте и трепетность оперы Массне к своему пониманию прохладной гармоничности европейской музыки. Может, в том влияние французской рассудочности? Ведь Нагано, калифорнийский музыкант японского происхождения,

ранее работал несколько лет в Лионе, потому мог и старался погрузиться в мир французской культуры, что столь важно для парижской трактовки оперного опуса<sup>8</sup>. А расширение чисто бытовых возможностей странствующего артиста воздействует на его художественные взгляды и вкусы. Ибо не только свойственная XIX веку «интернационализация» оперы, но и преимущества глобализационных коммуникаций позволяют находить в творениях прошлого новые смыслы — высоты, которые образует «наведение мостов» с корневой культурой.

Артист всё свободнее странствует по свету и имеет доступ к разным национальным и культурным традициям, а оперный спектакль, в свою очередь, в последние годы всё активнее движется к публике ВНЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА. Говорим уже не о заснятой на киноплёнку опере или о ее видеоадаптации в целях телетрансляции или производства диска. Развитие информационных технологий дает новые возможности бытования и функционирования: таково распространение проекта «опера в трех измерениях».

Одним из первых — уже в течение нескольких лет — нью-йоркский театр «Метрополитен» осуществляет синхронные, одновременно со сценическим ходом театрального действия, его повсеместные трансляции в формате 3D. Многие спектакли театра в прямом эфире демонстрируются в кинозалах более полусотни стран, от Австралии и Марокко до Бермудских островов и России. Наше отечество только что присоединилось к такой инициативе, и недавний «выброс» балетного спектакля Большого театра в эфир, в лайв-трансляцию в Интернете, дал более 250 тысяч подключений к этому зрелищу по всему миру<sup>9</sup>...

На фоне такой широты распространения и многоадресности аудитории всё яснее, что отношение к шедевру как к неприкасаемому монументу прошлого с его «нетленной высотой» блокирует фантазию, творческое прочтение. Это способно стать помехой современному восприятию. Чрезмерный пуризм рассеивается при изучении исторического контекста, условий и условностей прежнего, более свободного отношения к опусу: в музыкальном театре сумма листов оперной или балетной партитуры никогда не была истиной в последней инстанции.

Целые века музыка балетов свободно купировалась или переставлялась согласно замыслам постановщиков, решениям балетмейстеров, требованиям солистов, возможностям театров, а подчас в них даже добавлялись эпизоды из других сочинений композитора, а также переставлялись местами фрагменты, дабы соответствовать произвольным метаморфозам сюжетной линии. Да и оперы предпоследних двух веков кроились достаточно произвольно, отвечая воле певцов, примадонн,

темпам работы композитора, его желанию вставлять фрагменты ранее им написанного, «ассортименту» средств декоратора — не говоря об особенностях политической ситуации, нравах, желаниях властвующих родов в локусах, где совершалась конкретная постановка.

Потому в различных городах государств, составлявших еще не объединенную Италию, столь отличались тексты спектаклей оперы «Бал-маскарад» Верди — где по сюжету убивают властителя. Их, как и сюжетные варианты, определяли разные законы, разное прошлое и настоящее. А в эпоху диктата вокалистов и отсутствия авторских прав композиторов (т. е. до последней трети XIX века!) распространены были — еще и по вышеназванным причинам — введение вставных арий (причем в том числе иных композиторов), замена фрагментов и даже актов оперы на сочинения других авторов, как, скажем, происходило долгие годы с оперой «Капулетти и Монтекки» Беллини.

Да и охранительные тенденции в стремлении добиться «истинности» постановки, «единственно верной» редакции, раскрытия **всех** купюр далеко не всегда оказывают добрую услугу композитору, который на такое вовсе не рассчитывал. Например, в постановке в Амстердаме в 2009 году оперы «Пуритане» Беллини были открыты все купюры, и переполненная прелестной музыкой, драматургически запутанная партитура превратилась в «идеально полный», но длиннейший, перегруженный текст академического издания. Когда на сцене предстает махина таких озвученных партитурных листов, нередко очевидна ее избыточность и потому — унижительная для гения тяжеловесность. А на деле композитор и либреттист в XVIII — первой половине XIX века предлагали к постановке не столько совершенное «целое», сколько наскоро сшитую сумму арий, ансамблей и речитативов (подчас отдельные арии, ансамбли, а также увертюры автор заимствовал из своей же предыдущей музыки для театра, а нередко речитативы сочиняли иные авторы-подмастерья или даже сами певцы, например в «Севильском цирюльнике» Россини)<sup>10</sup>.

**Сценическое перечитывание классики в современном оперном «режиссерском театре»** (тема воистину масштабная и неохватная), которое часто становится предметом осуждения критикой и публикой, здесь предстанет лишь в тех случаях и аспектах, когда трактовка сознательно смещает традиционные представления о «высотных ориентирах» оригинала.

Жанры, прежде «серьезные» по канонам содержания, восприятия, — трагедия, драма, эпическое полотно — в современной сценической реальности вовсе не однозначно настроят публику на «высокое»: всё зависит

от ракурса прочтения. Когда партитура становится поводом для метафорического размышления о природе искусства, смысле существования музыки, горизонтах духовности и связях-конфликтах духа с реальными запросами и «низовыми» интересами, нередки постановочные решения «театра в театре», где закономерны смещения и контрапункты.

Благодаря режиссерской трактовке нередко сценическая условность обнажена, жанровые ожидания нарушены, привычные характеристики персонажей смещены. Хотя чаще это касается постановок оперы XX века, таких как «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена, “Un re in ascolto” («Король внимает») Л. Берио, генуэзского спектакля 2009 года «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, — всё же интерес к музыке способен актуализировать и подобные пересмотры произведений всей истории музыкального театра. Потому трагедия может модулировать в многозначный фарс, как и яркая постановка П. Селларсом оперы «Юлий Цезарь в Египте» Генделя, где режиссерское решение принципиально апеллировало к «низинам» сегодняшней обыденности и низменным механизмам власти.

Схожими путями идет **искусство хореографии**, так же во многом развивающееся под диктатом балетмейстера-постановщика и чрезвычайно зависимое от его требований. Говоря только о преломлении основной темы этой книги, воспользуемся «случаем Чайковского», упомянув эту проблему в недавних постановках балетов на его музыку.

О шокировавшей многих, переставившей критерии «высоты» новой сюжетной подтекстовке в лондонской интерпретации Матью Боурном «Лебединого озера» (в явном гомоэротическом сострадательном наклонении, с трагическим героем, мечущимся между попытками «нормальности» и смертельной тягой к красавцам-лебедям и к их обольстительному предводителю) писали немало. Несомненно, там, как и в иных случаях современного режиссерского театра, на поэтику драмы, интерпретацию содержания музыки оказывали воздействие вековой давности открытия в сфере человеческой психики.

Характерно, что в серьезных работах они привлечены не ради выпячивания параллелей с личными, подчас «низкими», как считалось, проблемами тех художников, которые участвовали в создании и исполнении балетов, не для скандального раскрытия интимных тайн, которые стали теперь основным содержанием рубрик «культура» в масс-медиа, а для выявления глубинных аспектов, которые способны открыть немало существенного в искусстве.

Трактовка того же «Лебединого озера» гениальным шведом Матсом Эком расставила иные, по сравнению с лондонской, параметры.



Хотя и там, как и в иных случаях, на поэтику музыкального театра, на интерпретацию содержания музыки оказывали воздействие открытия психоанализа, в этом зрелище поразителен своеобразный взгляд на известный до скуки текст. Балетная пластика определена реальной, вовсе не всегда «изящной» и «красивой» манерой поведения птиц. На пустой сцене — огромные комья не то остатков яиц, не то грязи, птичьих экскрементов, а коренастые разлапистые лебеди у Эка полны хищной силы, даже жестокости, зато искренни, простодушны, в отличие от лицемерного, утомительного и бездушного гламура вокруг принца Зигфрида — главного героя. С птичьей стаей, как с безличной, но спасительной толпой, тщетно пытается слиться отчаянно одинокий грациозный принц, мучимый комплексами кровной семейной связи, деспотизмом матери. Значит, то, что в балетных традиционных трактовках звало героя как проявление высокой поэтичности, в такой интерпретации открыло свою мнимость и обнажило некую «изнанку», подход к сказочному сюжету с иной личностной позиции? Так «вверх» или «вниз» устремляется балетный герой?

Ценно, что взгляд постановщика рождает новые выразительные средства пластики. И музыка Чайковского с таким контрапунктом звучит свежо, как внове. Слушатель будто заново в ней обретает свойственную шедевр многогранность (в том числе в определении критериев того, что есть вершина, а что — падение), и это дает пищу размышлениям и состраданию публики, усиливая ее вовлеченность в видимое и слышимое, сочетающееся непредсказуемо.

Поразительно найдено в постановке М. Эком другого балета русского мастера особое, неожиданное «оправдание» драматизму в партитуре Чайковского к «Спящей красавице». Ведь прежние сказочные сюжеты в нынешнем современном сознании воспринимаются иначе. Острота конфликтов, явная во время создания опер, ныне неощутима.

Пример тому — балетное либретто «Спящей красавицы». Естественно, сегодня обыкновенному зрителю не понять, чем ужасна участь принцессы и ее придворных. Почему печальна, трагична музыка Чайковского? Ведь ныне кажется, что заснуть на сто лет — даже удобно: за это время вырастут материальные вложения, цена недвижимости, научатся лечить наши болезни, мы сможем увидеть будущее, сравнить его со своим прошлым, увидеть взрослыми своих правнуков, которые обеспечат наше безбедное существование... А полтора века назад этот поворот сказочного сюжета мнился страшным ударом судьбы — оттого и столь трагична музыка в соответствующих эпизодах балета. Потому балетмейстеру, которого заботит яркое, живое, немеханистическое

внимание публики к музыке и ее слиянию с интригующими балетными образами, свойственно думать об обновлении сюжетной канвы.

Удивительно преобразил ее основную линию Матс Эк: в его постановке роковая игла из букета злой волшебницы оказывается не чем иным, как шприцем с наркотиком. По-теперешнему воплотив горестные последствия нечаянного укола, то есть «сев на иглу» (морок усилен тем, что злой силой является в этом балете привлекательный артист с внешностью, воплощающей «искушение Востоком»), принцесса и ее окружающие, ее близкие погружаются в адскую жизнь, схожую со страшным сном.

Эк, поменяв привычные соотношения каждого музыкального номера с балетным, поменял и высотные ориентиры. Не возвышенно-пассивная «спящая красавица» разбужена Принцем, а острое сочувствие вызывала опустившаяся, несчастная страдальца, и это позволило вновь ощутить драматизм, высокую боль в звучании. Тот же балетмейстер явился первым, кто в трагическом ключе переакцентировал странности сюжетов позапрошлого века. Он усмотрел их причину в безумии, маниакальности, в ужасных видениях запредельного, нереального.

Именно такой водоворот искореженных болезнью движений, в мире сумасшедшего дома, он создал в своем балете «Жизель». А в балете по «Кармен-сюите» Щедрина М. Эк размышлял с помощью созданного им совершенно особого пластического языка на столь важную в последние десятилетия тему. Женщина, ставшая лидером, в роли мужчины, даже более того — угнетательница и деспот — становится одновременно и жертвой, растерянным существом, потерявшим прежние ориентиры и трагически переживающим свою двойственность. И ей один исход: получить удар ножом от угнетаемого...

Долгое время музыкальный театр, особенно опера, где с ее рождения в комическом и «серьезном» жанрах присутствовали и даже были составной частью поэтики актуальные политические намеки, был рассчитан — наследуя масштабным действиям в греко-римских амфитеатрах, венцом коих были многодневные бдения в Колизее, — на многочасовое присутствие и горячую реакцию публики. Аудитория то слушала предлагаемое, то могла вкушать пищу, пить, вести беседы, наслаждаться дружескими и интимными встречами. Видимо, помня о таком естественном соседстве с обыденным существованием и о смешении высокого и низкого, генетически свойственных ситуации его восприятия, ныне музыкальный театр всё активнее ищет «путей к зрителю». Потому внимание сосредотачиваем не на стерильно-«аутентичных» трактовках, а на интерпретациях, остранных, так сказать, острым, аналитическим,

подчас ироничным взглядом постановщиков. Любопытно наблюдать, как преобразается в начале третьего тысячелетия «серьезная опера», обрастая современным сценическим комментарием и виртуозным использованием приемов комикования. Означает ли это, что она бесцеремонно «опускает планку», подвергается вторжению средств ее удачливой «низкой» соперницы, оперы *buffa*, используя средства масс-медиа?

Трактовку именно в таком ключе мы с наслаждением наблюдали в спектакле по россиниевской *opera seria* “*La Pietra del paragone*” («Пробный камень», а метафорически — «Испытание») в парижском театре “*Opéra Chatelet*” (постановка осуществлена совместно с королевским театром Пармы, режиссеры и сценографы Дж. Барбериио Корсетти и П. Сорэн, 2007). Благодаря этой интерпретации классическая и несколько дидактически-прямолинейная по своему словесному тексту опера окрасилась обертонами очаровательной иронии. И, скорее всего, произошло это потому, что действие сопровождалось неожиданным, подчас парадоксальным, провокативным, полным фантазии и двусмысленности, по скрытому смыслу, игровым зрительным контрапунктом.

*Пробным камнем* тут стала рефлексия на стороннюю и более «низкую», казалось бы, тему: можем определить ее как «явные удовольствия и причуды старого телезеркала». Воссоздавая антураж, костюмы и стиль первого периода расцвета «художественного» телевидения в Европе с начала 1950–1960-х годов, постановщики словно заново увидели выразительные возможности крупных планов на телевизионном экране. Многие игры, диалоги сценического действия с происходящим на мониторе были дарованы уже, казалось бы, *отыгранными* экранными «фокусами». Благодаря последним происходили удивительные и в то же время простые чудеса перемещений.

В этой постановке преимущества разглядывания деталей поведения и мимики (на мониторах сцены) нередко забавно спорили с явным содержанием слов и раскрывали по-своему бесконечный юмористический потенциал музыки Россини. Всё происходило на глазах аудитории и тут же, на большом экране монитора за спинами певцов, являлось — причем нередко преобразованным, благо телеоператоры с камерами входили в группу участников спектакля. Действие разворачивалось в двух слоях; за первым, на просцениуме и передней части сцены размещались синий фон и статисты-ассистенты, также одетые в синее. Почему же?

Сценографические эффекты, создававшие юмористические контрапункты, опирались на мастерское и остроумное использование приемов *хромокея*. Его секреты открыто демонстрировались публике, когда на большом мониторе появлялась мнимая декорация: «задником»

становилась, вырастая до гигантских размеров, маленькая старая картинка, открытка. Согласно оптическим тайнам хромокея, на фоне увеличенного этого изображения не видны ни синий фон «живого» сценического действия, ни подсобные усилия ассистентов в синем. Благодаря таким давно известным телевизионным приемам экран монитора подчас делал близкими соседями персонажей, на сцене враждебно отдаленных... И тогда, скажем, «перестрелку» стремительных или медлительно-томных вокальных диалогов комично комментировали стильные спортивные игры, которые, с помощью немых помощников, из партнеров, статичных в сценической реальности, на большом мониторе создавали игроков — например, в виртуальный бадминтон.

Зрителю интересно было наблюдать явное, происходящее у него на глазах, когда вокалистам удобнее сосредоточиться, без суеты движений, на самом пении, — и в то же время удивляться экранному пласту действия, телевизионными средствами преобразованного и помещенного в иное пространство. Ценно то, что публика, уже в течение десятилетий являющаяся также и аудиторией ТВ, знакомая к тому же с компьютерным пространством, легко настраивалась на обозначенную эстетику. Интересно работали в спектакле и приемы рапида, причем в таких вызывающих утробный смех качествах, которые свойственны ситкомам.

Впрочем, обыгрывались и другие герои комического телеэкрана — так, один из протагонистов, баритон, подражал любимому герою телезрителей, блистательному английскому комику Мистеру Бину (а заодно и британскому темпераменту) с его инфантильно-идиотическим, жестоким и незащитным самоупоением. Во время вокального квартета, поставленного как совместное сдержанное вкушение пищи, модной в 1950-е годы, с юмористическими гэггами сквозного немого персонажа — слуги-идиота — весело обыгрываются, с пользой для подчеркивания выразительной кипучести россиниевской мелодики, сложные действия с блинами, с древним шейкером для коктейлей. Как и в последнем, в атмосфере спектакля бурно смешивались ностальгия, грусть по аксессуарам прошлых лет, стилизация, ирония и восторг погружения в пенящийся мир Россини.

Юмористический противовес устаревшему либретто и вербальному содержанию оперы возникал благодаря обыгрыванию виртуального сценического антуража, образованного низовыми для театра телевизионными приемами. Текст режиссерски-визуальной интерпретации создал тот тип сценического сообщения, который снизил «высокий жанр» до фарса, тем самым реанимировав заброшенную оперу, то есть на деле сохранив ее как эстетическую высоту.

Встречается, напротив, некое «возвышающее» преобразование комической оперы — традиционно низового жанра, в котором по определению отсутствуют понятия **сострадание** и **страдание**, — в постановку с элементами психологической драмы. Тогда оригинал-основа смыслово обогащается, содержательно «приподнимается» благодаря режиссерскому решению, иному видению и слышанию словесного и музыкального содержания.

В таком направлении переосмысливается знаменитый комический опус «Свадьба Фигаро» Моцарта в спектакле, поставленном Ж.-П. Поннелем. И другой пример — режиссерская интерпретация К. Шмидтом зингшиля (на грани с оперой спасения) «Фьерабрас» Шуберта: он предстает условной психологической драмой с введением двух персонажей — alter ego композитора. Моралите развязки получило сценический визуальный контрапункт, который выявил условность благополучности финала; и тем самым смысловая оптика прочтения чудесной музыки стала объемнее.

Другой пример переосмысления банального смысла моралите явлен в недавнем (декабрь 2011 года) спектакле “Don Giovanni” Моцарта, увиденном отечественной аудиторией благодаря трансляции по «Культуре» из Ла Скала под управлением несравненного Д. Баренбойма. Помимо замечательных вокальных трактовок, интересна там и режиссура — в минималистском духе, когда на сцене выстроены декорации еще одного — внутреннего — театра.

Последний ансамбль решен вопреки традиции. Когда в финале главного героя моцартовской оперы все осуждают и должна торжествовать мораль, из глубины сцены появляется оживший, никогда и не умиравший Дон Жуан с сигаретой. Ее дым растет, раскрывается адская щель, и в неё проваливаются все герои, кроме Жуана, остающегося на сцене с победной ухмылкой. Значит, осуждающим с позиций «высокой морали» — место в преисподней или в пропасти забвения, а считавшийся *низменным* персонаж оказывается на пьедестале, словно герой высокого ранга, являя собой вечный типаж, архетип, воплощение яркого мужского поведения.

В творениях прошлого постановщики стремятся сценически актуализировать многие слои жизни культуры. Тем самым у зрителя, по выражению оперного режиссера Филиппа Арло, «в противоположность телевидению, которое фабрикует забвение, мы фабрикуем память»<sup>11</sup>. Подобные решения учитывают и, более того, стремятся зафиксировать новые опорные точки, которые возникают при естественной **коррекции времени**, переинтонирующей смысловые опоры произведения. Ведь

и оперные либретто, и музыкальные звучания в ходе исторического процесса начинают восприниматься в ином ключе. Если опус остается живым, неизбежно наращивание смыслов; расширяется и круг аллегорий при восприятии шедевра.

Пример: оперная тетралогия Вагнера «Кольцо нибелунга». С ней накрепко связаны наслоения многозначных, бесконечно серьезных, подчас высокопарных идей, не говоря о следах представлений о превосходстве немецкой расы, ее богоизбранности...

После Второй мировой войны не удивительно желание противостоять таковым клише. Оттого ныне объяснимо не коленопреклоненное восприятие пророческого духа этой мифологии XIX века, а остранный, даже иронический взгляд на вагнеровски-ницшеанские «горные вершины» — в духе постмодернизма и деструкции, способных преобразовывать обоюдоострые построения образа сверхчеловека. Пафосная «высота», изначально у Вагнера лишённая даже намёка на иронию, в начале XXI века вызывает к тому, чтобы опустить ее градус, осмеять ее патетику, выявить нелепицу, «пригасить» возвеличивание национальных идолов, приведшее к трагедии гитлеровской Германии, а мир — к бесчисленным жертвам. Естественно, новый взгляд отражается в свежих прочтениях текстов (или таким образом даже **предвидится**, конструируя новую сценическую реальность, формируя направление общественного взгляда и слуха) — в научных трудах, журналистике, современном бытовании оперных текстов.

Так, недавние — конца первого десятилетия XXI века — постановки вагнеровских опер в сердце его культа, Байройте, рождали непривычные для эстетики этого направления реакции. Скажем, в одной из постановок гигантизм богов и богинь скандинавско-германского эпоса вызывал смех и мешал восхищению ими «всерьез». Преувеличенная бутафория накладных мускулов, грудей, огромных и явно картонных атрибутов величия сделала героев подчеркнуто «дутыми», и контраст видимого и слышимого рождал новые, особые, ранее не изведенные по отношению к этим сочинениям эмоции и мысли.

Или влияние идей современности на создания прошлого, как в манифесте смелой дамы Катарины, — прямого потомка Вагнера, чью оперу «Тангейзер» она как режиссер поставила на фестивале в Байройте в 2008 году, — где идеи последовательной **деструкции** вынесены были на первый план. Визуальным лейтмотивом сценического решения стало огромное фото разлагающегося кролика. В зависимости от контекста, от ракурса внимания, тут читается несколько смыслов: *кролик* в мифопоэтических преданиях — символ чистоты, и спутник богини молодости

и плодородия Фрей, и символ похотливости; *разложение* — и очищение, и жертва, и знак бесславной гибели; вспоминаются тут и мифологические глубинные ассоциации из гринуэевского фильма “ZOO”.

Но как воспринимаются публикой эти способы обращения с оригиналом? Даже в среде музыкантов со вкусом к инновативным решениям — не говоря о пуристах, традиционалистах, — заметно их отторжение. У широкой же публики превалирует отношение к «новациям» в лучшем случае как лишь к рекламным, шоковым аттракционам, не имеющим отношения к «сути» привычного образца. Хотя каждое выношенное перечитывание и может стать интересным, зрители нередко не способны вдуматься в смысл месседжа. Ведь чаще всего любящие эгоистически не позволяют любимому меняться — в данном случае, смиряться с тем, что новое время воздействует на классический текст, так сказать, без его дозволения — и постараться открыть новые грани содержания, полюбить новые качества видимого и слышимого.

Характерно в этом, к примеру, резко негативное отношение Галины Вишневской к интереснейшему, тонкому спектаклю Большого театра «Евгений Онегин» (2006). Тут нацеленность лишь на один определенный образец, уверенность в своей правоте, столь нужные для актера, привели к полному непониманию послания режиссера спектакля Дмитрия Чернякова.

Его новаторская интерпретация развернула оперу в сторону современного глубокого прочтения литературного источника и заставила с новым увлечением вслушиваться в музыку, уже ставшую в нашем восприятии банальной, «заигранной», как казалось, в замшелых постановках. Однако немало людей, искренне любящих музыку и театр, увидели в этом спектакле только некое «принижение» Чайковского и Пушкина, не сумев прочесть сценические метафоры, не ощутив ни новых связей с музыкальным содержанием, ни с романом, ни значимых отблесков на современность.

Жаль, что мимо такой публики прошли волнующее эмоциональное содержание спектакля, его увлекательная неоднозначность и красота сценографии, впервые на сцене в этой опере, глубокой, подчас распахнутой в незримый таинственный сад, грусти замкнутого российского пространства XIX века (и со стерильной закрытостью «высшего света» в шестой и седьмой картинах). Трактовка Чернякова ценна и тем, что благодаря ей звучание, эмоциональное наполнение давнишней истории, казалось бы, русской частной жизни абстрагируется от исторически обусловленного и даже от национального контекста и потрясает всевременностью, общечеловечностью.

С удивлением обнаруживаешь, насколько соответствуют звукам Чайковского выявленные режиссером психоаналитические моменты в поведении столь разных сестер Лариных, их матери. Чего стоят сценические находки, позволяющие на сцене увидеть, в какой степени горделивый плейбой Онегин, одно из alter ego Пушкина, был изгоем в столь желанном им высшем свете.

Другим alter ego поэта — точнее, Поэта вообще, где и когда бы то ни было, — стала роль Ленского. Более века величественные корпулентные маэстро средних лет, кумиры публики, звёзды, уверенно шествующие по жизни (это исполнители данной партии — великолепные тенора Собиннов, Козловский, Лемешев), изображали трепетного восемнадцатилетнего юношу, над преувеличенным романтизмом которого посмеивался и Пушкин. А в постановке Чернякова явилось неубедительное для многих в публике, но сущностное «странное сближенье»: горячий, нелепый, пропадающий от неразделенной влюбленности, непонятый художник. В среде обывателей и насмехающейся над ним Ольгой поэт приравнен к клоуну, т. е. равен чужому, «пришельцу», «иностранцу» в своей среде (ведь, по Пушкину, «и лишь посредственность одна нам по плечу и не странна»). Потому он и берет на себя «низкую», ничтожную роль месье Трике; потому-то его именинные куплеты в постановке Чернякова и поет Ленский, надеясь хоть тем тронуть любимую (хотя в собственно вокальном плане это требует несколько иного типа голоса).

Гораздо ближе Пушкину и музыкальному содержанию оперы Чайковского и то, что не страстной павой, а болезненно-застенчивой, постоянно побеждаемой своей заземленной сестрой, выглядит в этой постановке Татьяна: ведь по первоисточнику, «она в семье своей родной казалась девочкой чужой». Оттого на обвинения не принимающих этот спектакль, утверждающих, что это «передергивание», «опускание» мысли создатель, хочется решительно возразить: на деле всё ровно наоборот.

Обратимся и к иному ракурсу идеи диалектики высокого — низкого. В том интересны концепционные новшества недавней постановки оперы «Лоэнгрин» Вагнера на фестивале в Байройте (дирижер Андрис Нельсонс, режиссер — знаменитый возмутитель спокойствия Ханс Нойнфельд). Знаменательно, что премьера, состоявшаяся 25 июля 2010 года, транслировалась напрямую на радиостанции ряда стран, в том числе ее можно было, с подробным и интереснейшим комментарием, услышать по отечественному каналу «Орфей»: таковы нынешние демократические шаги музыкального театра к аудитории.

«Лоэнгрин» был трактован с новыми акцентами. Напомним: композитор мечтал о том, что его музыкальные творения в созданном им



театральном святилище станут доступны самой широкой аудитории. Вагнер воображал, создавая проекты новаторского здания на зеленом холме Байройта, что крестьяне с корзинами, полными плодов своего труда — овощами и фруктами, — будут приходить и слушать его оперы, размышлять над символикой созданной им музыкальной мифологии и философии, базирующейся на мотивах античности, германских легендах, средневековых сказаниях, Старшей Эдде. Подобную идиллию пытались ранее воссоздавать на сцене. Образ хора издавна словно олицетворял голос справедливости — объективное суждение, схожее с Божьим гласом, — по крайней мере, воплощал мнение всегда правого большинства. Лоэнгрин видели пришедшим из высоких сфер блистательным и безупречным рыцарем Грааля, олицетворением недостижимой нравственной вершины. Однако названная режиссерская интерпретация меняет ранее привычные ценностные ориентации либретто.

В чём это выражается, как и почему происходит? Спектакль является зрителям многочисленный миманс (около 100 человек!), единую группу, одетую постановщиками в однообразные **крысиные** костюмы. Мимика, жесты и действия этой крысиной массы противостоят истинно «человеческим» («люди» тут — только главные герои оперы). Хоровая толпа склонна осуждать невинную Эльзу, чье поведение выходит за рамки общепринятого, и желать ее гибели. Крысиное стадо, всегда склоняющееся перед тоталитаризмом и фашизмом (независимо от нацпринадлежности; удивительно в том совпадение с полувековой давности строками Иосифа Бродского: «Но счастливое пение крыс как всегда над Россией звучит»)<sup>12</sup>, жадно до кровавых зрелищ, потому и приветствует поединок и льстит сильному, хотя не похожий на «всех» победитель Лоэнгрин ей подозрителен. Светлый рыцарь Грааля в описываемой постановке совершенно лишен атрибутов сияющей зрелищности. Он неброско одет, это просто человек с изначально присущими ему чистотой, благородством, смелостью, состраданием к обиженным, но и некоторой прямолинейностью и даже душевной рыхлостью...

Так, в данном спектакле принципиально снижены две прежде незыблемые высоты: нравоучительный «голос народа» и далекий от человеческих слабостей, Небом посланный Герой. И Лоэнгрин кажется неправым в своем упорстве, хотя в последней сцене окраска его голоса (в исполнении блистательного тенора Йонаса Кауфмана), т. е. состояние души, меняется: это не мощное вагнеровское теноровое звучание, а поэтика итальянской мелодрамы, от нежнейших фальцетных звучаний до сочного, чувственного бельканто. Может, такое музыкальное решение призвано указать слушателям: главный персонаж на пути тяжелых

моральных испытаний лишь постепенно стал настоящим воплощением духовной вершины, идеального человека, до образа которого подобия людей на сцене, включая и Эльзу, не «дотягивают».

Увы, большинство оперной публики не «читает» сценический текст, его аллегории, метафоры. Как всегда в интерпретативных искусствах, непросто отличить новаторский замысел от трюкового. В жизни шедевра, в истории культуры и искусства, правомерны наслоения содержательных пластов, которые вносит в опус текущее время. Произведение искусства «устроено» мистическим образом. По ходу существования оно дает ответы на запросы иных эпох, иной публики, иных этико-эстетических тенденций. И поэтому в продолжении жизни оперного жанра внимательное око и ухо проследит важнейшие тенденции времени, актуальные грани отношений «элитарного» и «популярного».

Да, ныне нет оперного бума, как в XIX веке, на пике успеха и соответствия жанра своему времени — когда современная эпохе опера стала средоточием и воплощением массового интереса в высоких и в «низовых» своих жанрах, во многих слоях аудитории. Но и теперь в опере (и не только в бытовании классики, но и в недавних созданиях) воплощаются ожидания публики, сплавы разноуровневых звуковых пластов, высоких обобщений и демократических корней, отсылок.

А есть, по нашему впечатлению, и истинные прорывы...

### **Вершины музыкального театра — с точки зрения «паразитов из канализации»**

Возвращаясь к вступлению статьи, расскажем о **новом измерении в интерпретации оперов музыкального театра**, об уникальном коллективе постановщиков зрелищ, вызывающе и глумливо назвавшемся «паразитами из канализации». Из-за значимости и яркости их свершений весь этот раздел посвятим театральной практике обширного творческого опыта каталонской группы “La Fura dels Baus”, где причудливо и закономерно, по художественной логике, сплетаются тенденции самые «низовые» и самые возвышенные.

Наблюдение за деятельностью группы убеждает: среди подобных это — коллектив ранее не существовавшего высочайшего уровня художественной эффективности и креативности. Кроме двух известных режиссеров, Карлоша Падрисса и Алекса Олье, а также музыканта Мики Эспума, имена всех остальных членов «Ла Фура» — многочисленных и талантливых художников, гимнастов-эквилибристов, светоинженеров,

специалистов по электронным технологиям, кибертехнике, цирковым трюкам, светоинсталляциям, высотным механизмам, авторов уникальных костюмов, декораций, механизмов, конструкций, а главное, концепций, — неизвестны. Думается, тут мы встречаемся с принципиальной анонимностью, уходом в тень, принижением отдельного «Я» ради общей значительной эстетически-философской цели.

Удивляет, что огромного охвата работы группы, основанной в 1979 году в Барселоне, не получили еще воистину основательного искусствоведческого осмысления. Возможно, этот художественный сервис, выросший из расширения эстетики рекламы, изначально казался недостойным серьезного внимания. А между тем клипы и документальные материалы, дающие яркие и разнообразнейшие представления о «Фура», богато представлены в Интернете<sup>13</sup>.

Как можно понять по хронологии основных работ, первые годы и десятилетия группа занималась сугубо прикладными проектами, оформляя различные события. Набираясь мастерства, авторитета, «Фура» стала создателем крупных шоу для таких компаний, как Pepsi, Mercedes-Benz, Peugeot, Airtel, Volkswagen, Swatch, Microsoft, Absolut Vodka, Columbia Pictures, Warner Bros, празднования в порту Барселоны, Telecom Italia, Sun Microsystems и др. Им доверяли производство больших рекламных проектов и демонстрации их по всему миру.

Создается впечатление, что лидером группы является Карлош Падрисса. Наиболее революционные изобретения, «прорывы» совершаются именно в его постановках. Так, он руководил макроспектаклем “L'Enderroc” (1993), в котором были задействованы несколько экскаваторов, духовой оркестр города Бельвитж и... команда байкеров Хорди Аркаронса. С 1994 года этот режиссер стал инициатором и художественным руководителем спектаклей “МТМ” и, несколько позже — “De las BOM EXPERIENCES”. Характерно, что в этих постановках впервые была применена инновационная технология: спектакли шли одновременно в разных местах и были объединены между собой видеомостом. По результатам данного опыта Карлуш Падрисса написал манифест.

Основные черты стиля группы и их технологические горизонты определились к началу 1990-х годов. Важнейшим этапом, убедительной победой предстала в 1992 году сочиненная и реализованная ими зрительная «симфония» церемонии открытия Олимпиады в Барселоне (К. Падрисса вместе с Алексом Олье руководил представлением “Mar Mediterrani, mar Olímpic” на музыку Рюити Сакамото); она чрезвычайно широко транслировалась по миру; ее наблюдали более 500 миллионов зрителей. Думается, что отечественному читателю будет интересно узнать, что именно

этой группе удалось в 2011 году, без разногласий и стычек, удовлетворить непростые требования при организации великолепного, роскошного шоу к 35-летию чеченского вождя Рамзана Кадырова.

Википедия отмечает, что «с 2000 по 2010 год “La Fura dels Baus” осуществляла множество проектов, направленных на развитие концепции театра, сочетающего в себе широкий спектр ресурсов на основе классической идеи всестороннего шоу». Масса общественно значительных мероприятий, осуществленных группой, где аудитория могла принимать активное участие в действиях, интересно и удачно адаптирует архитектурные характеристики пространства, в котором происходит каждый конкретный спектакль-зрелище.

Смесь техники и художественной дисциплины обрела известность как *Furan language* («фуранов язык») — термин, который также стал использоваться и для описания подобной работы других театральных трупп<sup>14</sup>. Постараемся выделить существенные признаки фуранова языка в русле основной темы книги.

Продукция труппы соединяет в себе поэтику уличного, площадного метафорического театра (поднятого на высокий профессиональный уровень и радикально авангардного), использование приемов и техник цирка du soleil, китайского несимметрично сбалансированного цирка, цифрового кинотеатра, гигантских светоинсталляций, а также выразительные средства эквилибристики в воздухе, что реализуется при помощи использования высотных строительных конструкций. Среди ее важнейших, на наш взгляд, принципов — организация ярких цвето-световых масштабных зрелищ, почти всегда предстающих **на фоне темноты**, вырастающих из **ночи**. А также — это выразительные эффекты и зрительные метафоры, возникающие при подвешенности в воздухе, когда публике кажется, что преодолеваются законы тяжести и притяжения земли. Большинство действий «Фуры» содержит разнообразные воздухоплавательные элементы: гигантские структуры-аллегории из тел гимнастов-эквилибристов или отдельные знаковые фигуры и «формы в воздухе», точно соответствующие названию авангардистского фортепианного цикла (1915) русского, а впоследствии американского композитора Артура Лурье. Потому этот тотальный театр кажется воплощением некоей Утопии. В сочетании с метафорическими, психоделического характера визуальными эффектами, осуществляемыми на огромных мониторах, эта мощная смесь воссоздает ощущение сна — сна, потрясающего воображение своим величием, сна фантастического, радостного.

Характерно, что даже и мрачные фантазии «Фуры», связанные с тем, что более соответствует взгляду на мир «паразитов из канализации»,

вызывают необыкновенный прилив энергии, энтузиазма, вплоть до эйфории у зрителя, благодаря интенсивности, яркости, смелости творческой фантазии и масштабу обобщений. Приобщение к столь могучей энергетике приводит и к некоему размыванию границ между зрителями и актерами. Чаще всего действия, организуемые труппой, происходят на открытом пространстве — на улицах, площадях — или в огромных помещениях, поэтому необходимыми участниками их являются толпы зрителей, зараженные силой звукозрительных откровений и, в свою очередь, заражающие своим восторгом и актеров, и исполнителей трюков.

Грандиозности смелых замыслов и их высокотехничной реализации (группе свойственно использовать самые передовые электронные технологии в нужных ей художественных целях) соответствуют и общезначимая тематика высокого духовного полета, и общепонятные, простые и эффективные способы обращения к значительным массам людей.

“La Fura dels Baus” по этим причинам закономерно привлекается для организации и оформления крупномасштабных выступлений — таких, например, как грандиозные культурные события в честь начала нового тысячелетия. Таков массовый праздник «Дома mil.leni» (2000), прошедший в Барселоне, который привлек аудиторию численностью более чем 20 000 человек; таково действие «Божественная комедия» во Флоренции перед более чем 35 000 зрителей; праздник “La paçaja en el ojo”, которым открылся биеннале Валенсии; его наблюдали живую более чем 20 000 зрителей.

Коллектив дал внятный пример современной грани темы «культурное наследие»: использования «утиля», ненужного хлама цивилизации в высоких целях. «Фуре» принадлежит старое грузовое судно (длиной в 60 м и водоизмещением в 1100 т) «Наумон», которое стало плавающим знаменосцем, *кораблем культуры*. Члены группы превратили его в современный развлекательный плавающий центр, движущееся пространство для творчества и духовного обмена, где проходят интересные события, сопрягающие разные искусства, различные способы художественного выражения и воздействия. На этом корабле (который также напоминает нам о важной символике духовного странствования — *кораблях* эпохи барокко) происходила и масштабная постановка “Naumaquia 1 — Tetralogía Anfíbia — El Juego Eterno”, в которой приняли участие более 15 000 зрителей, ставших также и участниками интерактивного действия на форуме, посвященном культуре, в Барселоне.

«Фура», помимо вышесказанного, с редкой инженерной выдумкой реализовала изобретенные ею визуальные мотивы, ставшие своего рода «сквозными персонажами» многих организуемых или продюсируемых

ею действ. Ее фирменными знаками видятся ныне несколько выразительнейших и многозначных символов.

Один из них — гигантская, около 10 м высотой, движущаяся пропорциональная фигура человека-великана, светящегося теплым живым светом, обмотанного некими канатами и потому похожего на огромного симпатичного инопланетянина, космонавта в обтягивающем костюме будущего времени или мифологического предка человека — предшествующий нам крупнокалиберный вариант земного существа, осуществленный Божественным экспериментом. Как и у других огромных фигур — лейт-героев «Фуры», предками исполина, конечно, являются простодушные, не претендующие на «художественность» ярмарочные аттракционы, изобретения народных ритуалов, шествий, гуляний. А «фуранов великан» — Гулливер, символ Человека и, как представляется, символ веры в великое будущее Человечества, искуснейше управляется снизу незримыми маленькими кукловодами, обеспечивающими удивительную плавность, изящество, величие и аллегоричность его спокойных, вовсе не пугающих движений.

Впрочем, возможно, в таковом сакральном «существе», вариантно трактуемом «Фурой» в зависимости от тематики уличного празднества, можно усмотреть связь с широко представленной в фантастических фильмах последнего полувека и в компьютерных играх перспективной кибертехнологией *экзоскелета*. «Экзоскелет (от греч. ἔξω — внешний и σκελετός — скелет) — устройство, предназначенное для увеличения силы человека за счет внешнего каркаса. Экзоскелет повторяет биомеханику человека для пропорционального увеличения усилий при движениях»<sup>15</sup>. Но в отличие от главных направлений разработок этого изобретения в области военной, оборонно-защитной и активно-нападающей — для кентаврического воссоздания недостающих конечностей и помощи инвалидам с проблемами опорно-двигательного аппарата, а также для спасателей при обрушении построек — фуранов язык транспонировал обыденно-низменное изобретение его в сферу художественной выразительности, наполнил его высокой аллегоричностью.

Нередко появляется в мероприятиях, оформляемых «Фурой», и другая свойственная коллективу важная визуальная эмблема: большущее катящееся колесо с людьми внутри (тоже родом из низовой, цирковой атрибутики). Оно в контексте зрелища становится важным элементом, символизирующим движение Вселенной. Естественна его связь с Колесом Фортуны — потому оно стало ведущим элементом кантаты «Кармина Бурана» Орфа, когда группа осуществляла ее инсценировку.

Одной из особенностей оперных постановок группы является также помещение в центр сцены монументальной многозначной фигуры, конструкции, электронного изображения. Характерно, что по ходу действия фигура-центр раскрывает свою полифункциональность. Так, гигантский манекен обнаженного женского торса на сцене в “Grand Macabre” Лигети трактуется то возвышенным воплощением судьбы — жестокой или сочувствующей, — то становится невыносимо огромным гниющим отбросом, из отверстий которого персонажи выползают, как трупные черви. А в сценографии «Осуждения Фауста» Берлиоза центральный трехступенчатый прозрачный короб не только очень удобен для размещения и звучания хора, роль которого в этом опусе велика, но предстает и кухонного типа чистилищем, и подобен и кругам ада с его низменными подробностями, и каналам «возгонки» к высотам духа.

Щедро рассыпаны в зрелищных текстах «Фуры» индексы *будущего* (и не только в замечательных творениях художников по костюмам). Реалии хай-тека и компьютерного мира — их примечательная черта.

Так, в постановке оперы Берлиоза «Троянцы» (совместный проект с музыкантами Мариинского театра, дирижер В. Гергиев) исходной режиссерской находкой стала симптоматичная связь музыкального и визуального повествования с компьютерным вирусом «тroyан». Поэтому в таком модусе перестроился сценический текст: действие перенесено в 2212 год. Карфаген — город утопии, с ее блеском достижений цивилизации будущего, адронными коллайдерами. По сюжетной идее К. Падрисса, Троя в этом спектакле — высокотехнологичное общество, гибнущее от коварно внедренного вируса. Части сценических костюмов и грима читаются цитатами из современности: траурный наряд провидицы Кассандры вполне гламурен, сшит из латекса; доспехи воинов-тroyанцев схожи с формой хоккеистов и скафандрами космонавтов, а прически героев, как нередко в постановках «Фуры», — разноцветные дреды. *Низкая* ли это аналогия? Или более глубокий, обобщающий разные исторические эпохи, уровень восприятия легенды? Ведь вероятно, что в нынешнем оперном зале гораздо больше людей знают о вреде компьютерного вируса (коему не случайно дано имя тroyанского коня), чем тех, кто знаком с историей Трои, поэмами «Илиадой» Гомера и «Энеидой» Вергилия...

Существеннейший фирменный знак «паразитов из канализации», также связанный с амбивалентностью понятий высокое — низкое, — это подвешенная высоко в воздухе гирлянда гимнастов-эквилибристов. Она собирается в некое подобие сети или значимого кружевного рисунка. Human net, придуманная и доведенная до совершенства «Фурой»,

является простой, динамичной, допускающей массу вариантов сочетаний фигур и в то же время фантазмагорической конструкцией из цепочек живых людей, зафиксированных и висящих на лонже. Гимнасты-эквилибристы, которых издали можно ощутить просто знаками, элементами в орнаменте, синхронно меняют позы, что создает уникально выразительные, емкие образы. Фуранову «сеть» можно увидеть семиотически многозначно: как символ вселенной, как *логин* единства мироздания, взаимосвязи людского сообщества, и не только лишь так...

Например, иначе можно прочесть появление человеческой сети в финале оперы Вагнера «Золото Рейна» в постановке «Фуры», в опережающем самые смелые мечты Дворце искусств Валенсии. Тогда, в 2007–2009 годах, группа в содружестве с дирижером Зубином Мета и оркестром фестиваля «Флорентийский музыкальный май» осуществила самую, возможно, амбициозную интерпретацию своих идей, реализовав постановку тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

В деятельности группы на ниве музыкального театра особенно интересны сопряжения знаков высокого и низкого. Ценны эти интермедийные трактовки сложных и многозначных письменных текстов, какими являются оперные партитуры с их контрапунктом авторских интенций: нотно-музыкальных, словесных знаков и того, что относится к композиторским режиссерским замыслам и намечено в ремарках.

Поднимаясь к более традиционным ценностям, на втором десятке своей жизни «La Fuga» стала всё активнее участвовать в постановке оперных сочинений. Сначала это были опусы редко исполняемые, к тому же по своим сюжетам далекие от так называемого «сценического реализма», что явно взывало к особой символической визуальной оформленности.

Назовем такого плана постановки, осуществленные «Фурой»: оперные спектакли «Атлантида» де Фалья (Гранада, 1996), «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси (Париж, 1997), «Осуждение Фауста» Берлиоза (Зальцбург, 1999), «Дон Кихот» Хосе-Луиса Тюриня (Барселона, 2000). Помимо последней из названных, группой были осуществлены некоторые первые постановки сочинений, такие как премьера оперы Джорджо Баттистелли в Мангейме (2002), где впервые был использован прием видеоконференции в качестве существенного элемента режиссерской поэтики. В Палермо в том же году «Фурой» поставлено действо по «Фантастической симфонии» Берлиоза. «Волшебную флейту» Моцарта группа оформляла в 2003 году на Рурском триеннале и двумя годами позже в Опере Бастилии Парижа и в Мадриде. Для парижской национальной оперы в 2007 году были осуществлены постановки «Замок герцога Синяя Борода» Бартока и «Дневник исчезнув-



шего» по вокальному циклу Яначека; в тот же год группа участвовала в премьеры новой оперы Хуана Хосе Фалькон Санабрия. Уникальной выразительностью и дерзостью отмечен спектакль по опере Дьёрдя Лигети “Grand Macabre”, сообразный силе музыки. К юбилею независимости и объединения Италии (150 лет) в июле 2011 года в терминах Каракаллы группой осуществлено было эффектное действо: «Римская трилогия» на основе симфонических поэм Респиги. Об уровне коллектива свидетельствуют и его планы: на 2012 год запланирована постановка «Фурой» оперы «Тангейзер» Вагнера в театре Ла Скала, а на 2013-й — повтор их режиссуры и сценографии «Кольца нибелунга» на сцене нового здания Театро комунале во Флоренции.

Осуществлена была также новаторская трактовка «Бориса Годунова», однако пока ей не светит исполнение на родине Мусоргского... Свежеотреставрированный Большой театр лишь на короткий момент был потрясен скандалом в связи с радикальной режиссурой и сценографией в спектакле «Фуры». Тогда, в ноябре 2011 года на вновь обретшую жизнь сцену «главного театра страны» приехал на пару дней спектакль по пророческой опере Вайля «Взлет и падение города Махагони» в постановке этой группы.

В ней Падрисса и Олье предложили трэшевое решение в режиссуре и в сценографии. На сцене постоянно присутствовала высоченная груда мусора, что так соответствует брехтовской идее о Махагони как собранию отребья, отбросов цивилизации<sup>16</sup>. Жесткости и нарочитой механистичности зонгообразных сольных и хоровых номеров соответствовали зрелища: коллективного пожирания еды (схожий по размещению в пространстве с леонардовским стол тайной вечери тут стал конвейером с комбикормом); синхронного парного, как в спортивных танцах, занятия сексом; дружной демонстрации продажных прелестей рядом с готовыми к употреблению продавленными матрасами. Подчеркнуто низовые метафоры в этом случае не кажутся нам лишь провокационными или кощунственными: они соответствуют поэтике музыки и словесного текста. В сочетании с выдающимися достоинствами вокалистов и актеров этот язык вызывал восторг и горькое удовольствие узнавания...

Но вернемся к постановке группой смелых единомышленников первой, определяющей всю ценностную систему вершинного оперного шедевра, части «Кольца нибелунга». Вагнер в тетралогии создал то, что ныне могли бы определить как тотальное авторское присутствие и контроль: им написаны, помимо самой музыки и общей мифологической концепции тетралогии, либретто и весь словесный текст (в Германии изучаемый как самоценный). А также композитором даны в партитуре

очень содержательные, новаторские для своего времени и насыщенные символикой ремарки — указания режиссеру, подчас — описание мизансцен, цветоцветовой драматургии, значение которой впервые понял немецкий гений.

Хотя есть иное: в своей могучей тетралогии он впервые для всего мира также открыл и свой зоологический антисемитизм, в словесных репликах нибелунгов, отображенных им как бесконечно низкие, коварные, гадкие и далекие от истинных людей существа, аллегорически отображавшие черты ненавидимой им нации. Был ли то тайный страх, что он сам сомнительного происхождения незаконный сын, злоба после расставания с иудейкой — первой женой, или ненависть к тем музыкантам, которые (так уж, увы, сложилось в его жизни: речь о Мейербергере, Галеви, Антоне Рубинштейне) были избраны властью имущими и публикой на столь желанные Вагнеру должности, денежные позиции? «Евреи — это черви, крысы, трихины, глисты, которых нужно уничтожать, как чуму, до последнего микроба, потому что против них нет никакого средства, разве что ядовитые газы», — так любимый композитор Гитлера пророчески направлял химические методы уничтожения, воспринятые национал-социализмом<sup>17</sup>.

Случайно ли совпадение: наиболее смелую и масштабную космогоническую концепцию, в интерпретации идей «Кольца нибелунга», предлагают миру в начале третьего тысячелетия именно **паразиты из канализации**? Ведь и после создания автором словесного и нотного текста «Кольца» в реализации на сцене его замысла ему чаще всего помогали музыканты с еврейской кровью, искренне увлеченные творчеством Вагнера.

Нам неизвестен «национальный состав» каталонской группы, и более того — это представляется совершенно неважным. Существеннее, что креативность единомышленников «Фуры» родилась и формировалась в Каталонии, откуда родом Дали, Тапиас, Миро, Гауди — мастера с очень своеобразным взглядом на мир, умевшие соединять в своих таинственных произведениях низменно-земное и возвышенные послания о видных им одним истинах.

Однако избранное группой «Фура» название словно указывает на смиренную, даже самоуничижительную позицию по отношению к вершинам прошлого; добровольно смешиваясь с самой что ни есть «низкой», отвратительной и грязной грязью, мастера позиционируют себя как трэшевую безликую массу, между тем столь значимую, ибо она **перерабатывает** в полезные субстанции отбросы «венца всего живущего» (по определению Гамлета).

Наготове этикетка «постмодернизм»? Определение «постмодернизм» означает, на наш взгляд, лишь то, что это создано после эпохи модернизма. Разумеется, группа пользуется весьма широким ассортиментом достижений современных средств цивилизации и культуры, блистательным набором достижений хай-тека; в набор ее выразительных средств входят элементы костюмов всех эпох, изобразительные элементы, которые могут напомнить все известные художественные стили.

Они талантливо обыгрывают, *перерабатывают* то, к чему мы привыкли на улицах, мимо чего проходим без всякого душевного отклика (скажем, примета их стиля — использование в антураже рекламного и теледизайна, самых современных мобильных средств связи, устройств вроде способных поднимать героев в воздух подъемных высотных кранов, с их графикой, сходной с древними животными, с динозаврами). И что же? Разве не из такого же «сора растут стихи, не ведая стыда»?

Заразительнее и поразительнее общезначимое, что можно прочесть в трактовке. Поэтому хочется рассказать о некоторых важных находках, на примерах фурановой концепции «Кольца нибелунга». Понимаем, что словесное описание не способно дать представление о силе, значимости, красоте зрелищ и о единовременных смысловых наслоениях, рождаемых фантазией и работой *театральной группы*. Потому отсылаем интересующихся к клипам и документальным съемкам в Интернете (см. сноску 13). И всё же описание тут необходимо, дабы подойти к разгадке: не только к описанию отдельных элементов, но к посильному прочтыванию посланий фуранова языка.

С момента создания трактовки тетралогии знаменовали собой этапы в жизни искусства, в жизни культуры. Сколько было возвышенно-высоких прочтений! Они уже давно придают и усиливают тяжеловесный привкус пафоса музыке Вагнера, и без того доминирующей над слушателем. Потому мы упомянули выше в этой статье недавний опыт в самом центре культа композитора, в Байройте, да еще правнучкой автора, в сценографии спектакля иронической «интонации», акцентов на тенденции деструкции, захватывающей даже незыблемую, казалось, цитадель вагнерианства.

А концепция «Фуры» вновь взмывает на новый, далекий от тусклости и скуки обыденности виток, уже оставив где-то внизу националистические претензии и варварский каннибализм. Ощущается в ней глобальный взгляд на таинственное кольцо как на некий *метамиф*, мощную аллгорию, которая охватывает всю историю человечества.

Вероятно, «дрожжами» этой идеи явился К. Падрисса, который руководит художественной деятельностью «Корабля “Наумон”»: именно

в нижнем ярусе корабля, в главном его винном погребе зародилась трансцендентная сценическая режиссура тетралогии.

Ее концепция группой единомышленников «Фуры» очень близка сути нынешней информационной среды. Ибо не столько человек должен метаться в поисках информации, сколько сама электронно организованная информация слетается к пользователю, окружает его, даже настойчиво кружится вокруг. Потому создается иллюзия — **фиктивно реалистическое**, но сильное впечатление, — что индивид, стабильно сидящий у РС, стремительно мчится вперед.

Щедро предоставляя певцам-солистам сосредоточиться на пении, постановка нашей группы делает схожее: оставляя их почти статичными, закручивает стремительное движение на всём окружающем артистов экранном пространстве. Ибо основой сценографии являются три непрерывных монитора на трех плоскостях коробки сцены.

Так и в первой части тетралогии, «Золоте Рейна», декораций почти нет; певцы на сцене самостоятельно двигаются лишь немного. Создавая иллюзию полета, их перевозят на подъемных устройствах (площадки которых поразительно схожи с трапами для самолетов и космических ракет, а также — с кафедрами для проповедей священнослужителей в католических соборах). Подчас же артисты поют в подвешенном положении, иногда вниз головой или выныривая из воды, как рейнские русалки, хранящие золотые икринки. Зато истинная динамика — на заднике: иллюзию перемещений персонажей создает плавное перетекание тотального окружающего пространства сцены, — в стремительно меняющемся, метафорически-ярком электронном изображении. Обычные средства компьютерного поиска, монтажа и преобразования зрительной информации потрясают воображение, разворачиваясь на монументальном пространстве и, главное, наитончайшим образом соединяясь с музыкой и служа художественным целям.

Вот пример. Третья картина оперы переносит действие из некоего надмирного пространства, где беседуют и спорят с великанами боги, в глубины подземного рабочего царства кузнецов-нибелунгов. Как это осуществлено благодаря выдумкам фуранова братства?

Традиционный театр здесь соединен с уже ставшим обычным приемом, знакомым каждому пользователю ПК. Это формат виртуального поиска Google Earth, от общего плана земного шара с высоты стратосферы, к движению в сторону искомого локуса, парением над городом и демонстрацией на экране нужных нам локусов — улиц, дома, даже двора. Этот функциональный режим электронного наблюдения в опере развёрнут на гигантском зеркале экранов. Третью картину «Золота Рей-

на» окружает зрительный пассаж на сценическом заднике, основанный именно на таком приеме и ставший в увеличении очень впечатляющим: перелет на Землю и погружение в ее недра — и возвращение обратно во внеземное пространство. Притом, хотя герои совершенно статичны на платформе, поднятой высоко к колосникам подъемной, как для ремонта внешних стен зданий, они кажутся стремительно летящими к цели<sup>18</sup>. Поразительно, насколько эффект полета и погружения «в глубины темная земли» соответствует тут музыке Вагнера...

Помимо того, спектакль по первой части тетралогии готовит зрителю немало открытий в трактовке концепции сюжета в целом и отдельных его линий. Рассмотрим некоторые из них.

Для музыки первоначально в оперной увертюре «Золота Рейна» (вся плоть которой специально основана композитором на единственном материале — трезвучии ми бемоль мажора) найдено простое, однако высокого класса зрительное обобщение: на черном фоне блуждающая алая точка, словно случайная живая клетка материи, пронизывается световыми лучами. Темный фон начинает постепенно насыщаться своего рода «образами молекулярного роста»: в единстве с музыкой встает аналогия **зарождения жизни на Земле**, вплоть до торжества водной стихии и появления дочерей Рейна.

А какими здесь предстают боги, из Старшей Эдды перешедшие в сюжет «Кольца»? Фураново братство видит их, пожалуй, некими космическими странниками. Поначалу бесприютные, они ищут пристанища и несколько схожи с героями компьютерных игр, фантастических фильмов и картин, но в то же время талантливо стилизованы и под викингов. Верховные боги появляются на фоне неба; каждого везет подъемное устройство с площадкой вроде трибуны, а сами «верховные существа» передвигаются нечасто. Их статическое положение очень впечатляюще зрительно и выгодно для вокализации, ибо голоса звучат мощнее и с более высокой позиции, согласно иерархии персонажей.

Хитрый, изменчивый, подвижный, пронырливый, вездесущий Логе, божество огня, не входящее в круг верховных богов-странников, стремительно — как и положено пламени — передвигается на более низком уровне, по самой сцене. Его транспорт — устройство, повторяющее современное революционное средство передвижения, нередкое у американских и европейских полицейских, игроков в гольф, почтовых работников: двухколесный электросамокат с открытой площадкой для седока — сегвей (segway)<sup>19</sup>.

Мастера «Фуры» чрезвычайно изобретательны: помимо антуража, и в насыщении мало используемой части сценической коробки — так

сказать, в третьем измерении оперной сцены — ее *высоты*. И не только потому, что для действий героев вагнеровской мифологии ими выдуманы совершенно новые обоснования и значимые, сообразные музыке, яркие мизансцены в состоянии «подвешенности» — как физической, так и психологической. Область воздушная, небесная или даже космическое пространство является сферой, почти равнозначной земле и земным недрам, для перипетий «Кольца», особенно в том понимании, которое предлагает интерпретация «Фуры».

Иное поразившее нас откровение, даруемое этой постановкой: что же такое «золото Рейна»? «Фура» простыми и поразительно убедительными сценическими «ходами» дает оперному зрителю свою трактовку, когда при упоминании о хранимом доверчивыми русалками экран словно вытягивает из небытия изображение причудливого золотого слитка. Изображение укрупняется, разворачивается... — и становится видно, что это человеческий эмбрион, золотистое дитя, каким оно мирно свернулось во чреве (и в вагнеровском словесном тексте этой сцены русалки поют о «колыбели» золота<sup>20</sup>, но лишь у «Фуры» родилась такая всеохватная аналогия)! Смысл экранного послания осознается постепенно. Когда нибелунг Альберих дает условную клятву, отказываясь от любви (что по сюжету является условием овладения золотом и властью над миром), жестоко лишает русалок живой среды для них влажной среды<sup>21</sup> и хранимого ими важнейшего для мироздания, «генетического запаса», схожего с бесценными золотистыми яйцами сакральной икры, — зритель видит на гигантском мониторе огромное, резко помертвевшее, тронутое тлением лицо младенца. Небуквально это совпадение с семиотикой музыкальных лейтмотивов (в данном случае — предвестников конца мира): ведь происходящее в тетралогии в конце придет к гибели, падению богов.

Но в первой картине «Золота Рейна», благодаря зрительному контрапункту и режиссуре, ощутимы не столько звукозрительные предчувствия, но более — вдохновляющее начало творчества Homo sapiens. О создании человечества как сложнейшей генно- и просто инженерной задаче говорят далее и вступительные изобразительные кадры ко второй картине оперы. В манере сверхсовершенных рисунков Леонардо да Винчи там возникают невидимой рукой рисуемые проекции сидящего в разных позах человека. Чертежи выполнены с удивительным изяществом и состоят из сфер кружевной сетки с креплениями-переплетениями (на крупном плане видеопроекции оперы можно разглядеть, что переплетения эти напоминают очертания людей, взявшихся за руки)<sup>22</sup>. О том вспомнит внимательный зритель в самом финале оперы, когда,

согласно сюжету, звучит самая торжественная, полная счастья музыка (на деле — там мнимая победа, МНИМАЯ ВЫСОТА, а по сути — начало ПАДЕНИЯ богов).

*Золотом* предстает, по режиссерскому решению, и гряда грубых «камней», которые оказываются сплошь завернутыми в золотые ткани статистами, изогнутыми как неживая масса. Их переносят почти невидимые мастера ковки, нибелунги, в свои недра. Ценное сырье там подвешивают на крюки, подобно тушам, — чтобы, если верно читаем сценическую гиперболу, «ковать», выращивать, словно в гигантских механизированных инкубаторах, оттачивать *на свой лад* человеческую породу. И если Рейн олицетворяет благотворную водяную стихию зарождения природной земной жизни, то царство нибелунгов — бессолнечные внутренности искусственного воспроизведения. А мифологические великаны схожи с гигантскими роботами, используемыми умными, но слабыми богами.

Когда же в финальной сцене оперы, ценой потери влияния на земные события, обретается Дом, Пристанище для космических странников, что же возникает на сцене как образ желанного божественного убежища, Валгаллы? Главная интрига концепции именно в этом; ведь мы не найдем тут ни величественных дворцов, ни горделивых гор олимпийского достоинства....

Персонажи-боги оказываются на темноватой и пустой, казалось бы, сцене. Впервые просыпается синее, цвета вечности, световое наполнение, ее «стены» превращаются в радугу гигантских экранов, и становится видна сверху сеть поникших, схожих с большими застывшими червями, омертвевших неподвижных фигур. Она состоит из гимнастов-эквилибристов; то «фирменный знак» постановочной группы, о чём говорилось выше, и даже, нам кажется, это **alter ego “La Fura dels Baus”**. Свет всё теплеет и становится ярче, сетка словно оживает, составляющие ее позолотевшие фигуры обретают человеческие черты, их позы всё горделивее. Эквилибристическая гирлянда под куполом сцены обретает сходство со сферой, приспускается и торжественно гостеприимно открывается навстречу богам (вместе с музыкой это — сильнейшее впечатление)<sup>23</sup>.

Когда же те входят в нее, то, согласно режиссерской концепции, «ворота» сплетенной из человеческих тел сферы закрываются, словно людское сообщество принимает богов, не имеющих власти над миром, в свои объятия. Верховные существа входят в круг «низших», в пока еще не индивидуализированную людскую массу, словно готовясь к растворению в ней. А простое сплетение рук тех золотистых тел, которые, как

мы видели, «фабриковали» и, словно окорока, «выдерживали» в лабораториях нибелунгов — порождений низкой тьмы, — ныне видится как сеть NET. И впервые за весь спектакль сцена освещается божественным светом, ясной синевой вечности. Ее обрамляет простое изображение многоцветия радуги, и Сеть будто становится сакральной<sup>24</sup>. Хотя стоило бы вспомнить, что и Дочери Рейна в самом начале были пойманы, по режиссерскому видению, простой людской рыболовной сетью, а в дальнейшем — в следующих частях тетралогии — обнаруживается, что Сеть может превратиться в решетку... Возвышение человеческой массы, потребительское поглощение ею божественных усилий способны обернуться и тюрьмой, и *падением богов*.

Подытоживая, отметим следующее.

На примере «паразитов из канализации», использующих богатейший диапазон выразительных средств различных видов художественной и технологической деятельности, наблюдаем переход «режиссерского театра» к «тотальному», к тотальному искусству. Любое массовое действие — уличный праздник, рекламная кампания, представительская акция, самое, как кажется, низкое развлекательное представление «на потребу публике» — способно тогда превратиться в наглядное выражение, «проживание» высокой философской концепции. А при таком, ранее неизвестном измерении в постановке оперных шедевров наблюдаем создание — средствами тотального искусства — новой концепции космогонии.

Отходя от музыкального «реалистического» театра, активно используя движущиеся панорамы на заднике сцены, символику светоинсталляций, ритуальных грандиозных фигур, постановщики устремляются к тому, чтобы придать театральному пространству сакральность. И в этом аспекте выразительный прием возникновения из темноты — одно из основополагающих свойств работ “La Fuga”, — усиливает ощущение ирреальности и мистериальности, в которое аудитория вовлекается с помощью общезначимых и актуальных зрительных метафор современности, приемов постмодернистской эстетики трэш и экшн, интертекстуальных цитат, «цифрового театра» и отсылок из визуальных традиционных видов искусств.

Коллектив живет, обгоняя сегодняшний день по многим параметрам и в то же время насыщая настоящее позитивным светом. Он активно использует Интернет, технологические новинки, не брезгует широко и щедро выкладывать в визуальные СМИ клиповые и полные варианты и фрагменты своих творений: массово-уличных и элитарно-театральных действий.