УДК [782.9: 792.8].038.6

ПОСТАНОВОЧНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: СТРАТЕГИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ

Лысенко С.Ю.

Хабаровский государственный институт искусств и культуры

В статье исследуется проблема взаимодействия музыкально-театральных произведений классической традиции и их постмодернистских постановочных интерпретаций в современном музыкальном театре. Актуализируется несостоятельность традиционных методологических подходов к анализу новых форм диалога авторов и интерпретаторов, взаимодействия авторского замысла и современных режиссерских прочтений. С целью расширения понятийно-аналитического аппарата искусствознания и адаптации основных понятий постнеклассической науки к анализу музыкально-сценического опыта в статье анализируются текстологическая и коммуникативная стратегии постмодернизма. Выявляются существенные изменения в трактовке понятия «интерпретация» в современной исследовательской практике. Отмечается важная роль текстологической концепции Ж. Деррида, определившего в качестве ведущей стратегии в работе с текстами культурной традиции деконструкцию – новую модель коммуникации между автором, текстом и интерпретатором. На материале современных режиссерских прочтений произведений П. И. Чайковского впервые исследуются процедуры децентрации их смысловой структуры в процессе постановочной интерпретации. В анализе оперы «Пиковая дама» в режиссерской версии Шаафа получает подтверждение теория о смещении семантической доминанты и рождении новых вариантов семантической центрации текста при формировании сложного музыкально–постановочного целого.

Ключевые слова: опера, постановочная интерпретация, деконструкция, децентрация смысловой структуры, П. Чаковский, «Пиковая дама».

STAGING INTERPRETATION AT THE MODERN MUSICAL THEATER: THE STRATEGY OF DECONSTRUCTION

Lysenko S.Y.

Khabarovsk State University of Culture and Art

At the article is researched the correlation problem of the music-theatrical opus of classical tradition and their postmodernist staging interpretation at the modern musical theater. It is actualized an inability of the traditional methodological ways to the analysis of the new dialogue forms of the authors and interpreters, the interaction the author's idea and the modern staging interpretation. On the purpose to widening the concept-analytical apparatus of the art studies and an adaptation of the main definition of postclassical science to the analysis of the scene-musical experiment, at the article is researched the textological and communicative strategy of postmodern. It is revealed the essential changes in the rendering "interpretation" term at the modern researching practice. It is noted an important role of J. Derrida's textological conception, who determined the deconstruction as the main strategy at work with the cultural tradition's texts as the new model of the communication between the author, text and interpretation. On the material modern acting rendition of P. I. Chaikovsky's opuses for the first time is researched the procedure of the decentration their sense structure in the process of posed interpretation. At the analysis of the opera "The Queen of spades" of J.Schaaf's acting versions is received the confirmation of the theory about the removing of the semantic dominance and appearing the new versions of the semantic centration of the text in forming the complex music-posed the whole.

Keywords: opera, staging interpretation, deconstruction, decentration sense structure, P. Chaikovsky, "The Queen of spades".

Рассмотрение смыслопорождающей природы и диалогической сущности художественной интерпретации в рамках постнеклассической научной и художественной парадигм, предпринимаемое в данной статье, актуализировано состоянием современной музыкально-театральной практики. Музыкальный театр сегодня предлагает весьма широкий диапазон форм работы интерпретаторов с текстами культурной традиции, привлекает самые

разнообразные методы взаимодействия с авторским текстом. Их диапазон весьма широк: от аутентичных реконструкций премьерных постановок до весьма свободных сценических «вариаций на тему», игры авторскими смысловыми конструкциями, имитирующей понимание; от бережного воссоздания актуальных для интерпретаторов глубинных смысловых импульсов композиторского текста до режиссерской экспансии и постановочного произвола, свидетельствующих о нарушении диалогического принципа художественной интерпретации. На одном его полюсе – редактирование спектаклей-«долгожителей», созданных в определенном социально-историческом контексте, использование клишированных постановочных приемов, «стирающих» остроту восприятия, на другом – сознательная художественная провокация как сценическое и/или сценографическое решение режиссера (художника), конгениальное авторскому первоисточнику, актуализирующее восприятие классики современными реципиентами, позволяющее «окружить» хорошо известное произведение смысловой аурой современной культуры.

Столь широкая амплитуда художественных решений в едином художественном пространстве во многом обусловлена эстетикой постмодернизма, ставшего одной из «влиятельных парадигм художественности» (М. Липовецкий) во второй половине XX – начале XXI веков. Отказ от стереотипов восприятия, накопленных прошлым культурным опытом, оборачивается в современном искусстве «кризисом авторитетов», свидетельствующим об «эрозии веры» в «великие метаповествования», «тотализирующие» представления о реальности. Включение в орбиту современного постановочного прочтения всего опыта мировой художественной культуры в ракурсе ее иронического цитирования воплощает «политику языковых игр» (в том числе – игры смыслами, текстовыми кодами, стилевыми ключами) и одновременно становится средством активного вовлечения восприятия реципиентов в диалог, в интеллектуальный поиск, в художественно-ассоциативное интертекстуальное сотворчество, позволяющее обнаружить незамеченные ранее смысловые возможности классического музыкально-театрального произведения.

Осмысление характерных черт постмодернистского художественного опыта выявляет, что тенденции «обновления», «пересмотра», «смысловой трансформации» первоисточника, приобретающие все б***о***льшее значение, нуждаются в особой исследовательской рефлексии. Современная художественная практика показывает, что постмодернистские способы работы с текстами существуют в иной системе координат, нежели традиционные формы постановочной интерпретации художественной классики, которые уже получили в рамках классической и неклассической эстетики апробированный аналитическим опытом категориальный аппарат. Кроме того, в последние десятилетия существенные изменения

претерпевает и исследовательская традиция анализа художественных текстов, испытавшая значительное концептуальное влияние постнеклассической науки. Полагаем, что изменение стратегии осмысления результата взаимодействия постмодернистских постановочных прочтений и авторского замысла обусловливает потребность в обновлении современного методологического научного аппарата эстетики и музыкознания. (Отдельные теоретические положения по обозначенной проблеме высказаны автором в ранее опубликованных работах. См .: [7]).

Другим основанием для корректировки прежних научных представлений о рассматриваемом в статье феномене интерпретации является возрастание влияния синергетической парадигмы, приобретающей все б***о***льшую значимость в различных областях науки. Установлено, что синергетика изучает процессы самоорганизации сложных неравновесных открытых систем как «последовательности фазовых переходов, происходящих при изменении соответствующих управляющих параметров» («параметров порядка») [10]. В центре ее внимания находится проблема взаимодействия противоположных факторов – детерминированных и неустойчивых, порядка и хаоса, их сложного сопряжения, являющегося основой (базой) для самоорганизации системы. В связи с этим осознается необходимость привлечения отдельных положений синергетики к анализу музыкально-театральных жанров как текстов, находящихся в современной постановочной практике в состоянии постоянного обновления, пересмотра, трансформации.

Следуя направлению внутренней трансформации понятийного аппарата прежних исследовательских подходов, значительному переосмыслению в постмодернистской научной рефлексии подвергается, в частности, понятие интерпретации. Рассмотрение данного понятия в контексте различных научных подходов позволяет сделать вывод о существенных изменениях в его трактовке в рамках современной научной парадигмы. Интерпретацию принято рассматривать как особую процедуру, целью которой является воспроизведение авторского текста как системы в творческом освоении (исполнении), реконструкции исходного (авторского) смысла, дешифровка текстового кода, акцентирование семантических доминант и устойчивых смысловых мотивов исходного текста. В методологических же подходах, возникших в постмодернизме, интерпретация осознается как возможность деконструктивной безграничной вариативности прочтения текста, как «пробуждение» глубинных смыслов, переструктурирование и сборка нового варианта смысловой конструкции. Такие новые формы взаимодействия текста и интерпретаторов, «данного» и «созданного» (по М. Бахтину) получили определение «означивание», «экспериментация», «чтение-письмо», и среди них – интересующая нас «деконструкция» (термин Ж. Деррида).

Термин «деконструкция» был введен в лексикон постмодернистской философии Ж. Деррида, пытавшимся при переводе на французский позитивно переосмыслить «разрушительный» смысл термина Destruktion М. Хайдеггера. Понятию деконструкции присуща внутренняя противоречивость, так как данный термин означает одновременно и «де-струкцию», и «кон-струкцию». Латинские «**de**» (имеет негативный оттенок, означающий отрицание, отказ) и «**con**» (акцентирует позитивный смысловой уровень слова – «план», «замысел», подчеркивающий преемственность, непрерывность, «генеалогическую деривацию» лексического конструкта), сознательно объединены Деррида в одном понятии, символизирующем проект разрушения прежних философских и научных иллюзий – в частности, иллюзий о том, что философские понятия могут быть свободными от противоречий.

Необходимо отметить, что деконструкция в современной философии и искусствознании понимается и как научная стратегия анализа художественных текстов, отдельные принципы которой, как полагаем, могут быть применимы к анализу композиторского и музыкально-театрального постановочного творчества, и как постмодернистский художественный опыт в работе с классическими произведениями, связанный с процедурой интерпретации. Анализ работ Ж. Деррида и его последователей показал, что в исследовании художественного результата взаимодействия авторского замысла и постановочного смыслового варианта в постмодернистском музыкальном театре возможна адаптация положений деконструкции. Она представляет интерес как специфическая методология исследования текста, основанная на выявлении в нем внутренних противоречий текста, обнаружения в нем скрытых и не замечаемых не только реципиентами, но и самим автором «остаточных», «спящих» смыслов (В. Бычков), скрытых в «складках текста» (Ж. Деррида), доставшихся в наследие от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке текста в форме неосознанных мыслительных стереотипов. Такие новые, «другие» смыслы, о которых, как правило, создавший его автор даже не догадывался, проникли в его текст как бы помимо его сознания, сокрылись где-то в его оговорках, маргинальных отступлениях, бессознательных замечаниях, в «складках» сложного смыслового ландшафта, который автор пытался выразить в своем тексте [4, с. 279].

Постмодернисты рассматривают интерпретацию как процесс наполнения текста смыслом, подвергают сомнению представление о смысловой замкнутости всякого интерпретируемого произведения, ориентированного на воссоздание имманентного (так называемого «правильного») смысла текста, заданного автором или объективными параметрами структуры. В аспекте же постановочной интерпретации постмодернистская деконструкция осмысливается нами как творческий акт постановщиков, включающий «разборку» исходного

текста и «сборку» его нового смыслового варианта; нарушение привычных ожиданий, дестабилизацию, сдвиг, смещение от традиционных интерпретаций; программирование дальнейшей вариативности восприятия.

Рассмотрение понятия «текст», также получившего в контексте постмодернистской теории текстуальности существенные изменения, выявляет возможность изучения музыкально-театральных жанров (в частности, оперы и балета) как децентрированных систем, в процессе постановочной интерпретации которых происходит бесконечное смещение семантической доминанты и рождение новых вариантов семантической центрации текста. Такие принципы и характеристики текста, как полагаем, могут стать продуктивными при анализе современных постановочных интерпретаций музыкально-театральной классики, нередко демонстрирующих сплетение различных семиотических кодов, интертекстуальных отсылок, постоянной подвижности смыслового «диалогизующего фона восприятия» (М. Бахтин). Вот почему важное значение в их анализе приобретают характерные для стратегии деконструкции процедуры соотнесения и разнесения смысловых полей текста и контекста, сталкивания и сопоставления фрагментов текстов различных периодов культуры, разных времен, различных культур и т.п.

Важнейшим положением стратегии деконструкции является осмысление процессуальной природы обретения текстом смысла. В постмодернистской системе отсчета смысл рассматривается как сугубо процессуальный феномен. По сути, смысл текста в процессе деконструкции предстает как одна из возможных версий принципиально нон-финального означивания (термин «означивание» в стратегии деконструкции по сути замещает понятие «интерпретация» и сопоставим еще с одним концептом постмодернизма, сформулированным Делезом – с «нон-финальной эсперимантацией»), открытого множественным смысловым трансформациям. Постмодернистская переориентация с термина «структура», фиксирующего стабильную определенность текста на понятия, выражающие идею его организационной нестабильности, получила наиболее полное воплощение в понятии «игра структуры» (Ж. Деррида). Данная метафора отражает фундаментальную установку постмодернистской философии о представлении какого-либо явления в качестве находящегося в процессе самоорганизации и подчеркивает принципиально игровой характер этого процесса.

Такой подход свидетельствует о близости исследовательских интересов между постмодернистским научным направлением и синергетической научной парадигмой и отражает общее для гуманитарных и естественных наук смещение исследовательского интереса с описания статичных систем на осмысление динамических типов организации. Отметим, что стратегия деконструкции имеет много общего с представлениями синергетики,

проецируемыми на художественный текст как систему, в которой происходит бесконечное чередование фаз порядка и неустойчивости. Терминологический аппарат, реализуемый в стратегии деконструкции, привлекается в работе в общем с синергетикой значении. Полагаем, что деконструктивистская процедура децентрации текста сопоставима с синергетической «раскачкой системы» (С. Хоружий), переакцентированием смысловой структуры авторского текста; понимание текста как децентрированного смыслового поля близко синергетическим представлениям о тексте как открытой нелинейной системе и др.

Подводя итоги краткого теоретического анализа заявленной проблемы, отметим, что значимыми для осмысления художественного опыта в постмодернистском музыкально-постановочном процессе представляются те положения текстологической концепции деконструкции, в которых текст предстает как некое децентрированное смысловое пространство, имеющее подвижную (мобильную) семантическую доминанту и имплицитно содержащее в себе возможности последующего множественного означивания в процессе интерпретации. В свою очередь, выявленные изменения в трактовке понятий текста и интерпретации позволяют осмыслить постановочную интерпретацию в современном музыкальном театре как синергетический процесс, как фактор, приводящий систему композиторского текста в состояние неустойчивости, нестабильности, актуализации «креативного динамического хаоса» (Е. Князева), его смыслопорождающей сущности и последующей организации нового порядка на этапе постановочного прочтения.

Рассмотрим реализацию принципов стратегии деконструкции в современном музыкальном театре на примере постановочной интерпретации оперы П. Чайковского «Пиковая дама», осуществленной И. Шаафом в Штутгартском театре (спектакль 1999 года). Подчеркнем, что в отношении постановочной интерпретации в музыкальном театре можно говорить лишь об отдельных приемах (чертах, признаках) стратегии деконструкции, т.к. привлечение в опере наиболее характерных из них («перекраивание» вербального текста, цитаты из других литературных текстов, изменение хронотопа, экспериментации с аудиорядом и др.) весьма затруднено константными признаками жанра. «Свободными» для деконструктивистской игры со смыслами в опере-спектакле остаются только действенно-пластические компоненты художественного целого в сценическом ряду и визуальные в сценографическом.

Важнейшим приемом, реализующим стратегию деконструкции в спектакле Шаафа, следует, по всей видимости, определить игру различными стилевыми ключами (кодами, планами, уровнями). Складывается впечатление, что постановщики «разбирают» оперный текст на разнородные по стилю фрагменты и сознательно акцентируют эту разнородность в новой смысловой «сборке» музыкально-постановочного текста. В сценическом и сценографическом рядах оперы сопоставлены несколько сквозных стилевых пластов

(планов, линий) – психологический, условно-игровой, карнавально-травестийный, мифологический и др. В спектакле сознательно «переплетены» разные театрально-эстетические коды – эстетика театра «переживания» и условный язык театра «представления», театра игры, приемы «отстранения», иронического осмысления высоких тем и драматического конфликта. Кроме того, в визуальном тексте оперы нарочито «перемешаны» знаки различных историко-стилевых эпох – барокко, модерна, нашей современности и др., уводя восприятие от однозначности в определении времени и места действия.

Выскажем предположение, что повод к такой постмодернистской знаково-стилистической игре во многом дает сама партитура оперы, в которую композитор сознательно вводит разнообразные музыкально-стилизованные фрагменты, цитаты, относящиеся к различным музыкально-стилевым эпохам – веку В. Моцарта, Д. Бортнянского, А. Гретри (XVIII в.), времени М. Глинки, К. Вебера (1–я половина XIX в.), содержащие различные жанрово-семантические коды (жанровые коды танцевальной музыки прошлых эпох (сарабанды, менуэта), духовной музыки, сигнальной фанфары и пр.). Столь щедрое «вкрапление» иностилистики уже давно является предметом широкого обсуждения в музыковедении и получило различные определения – «двуязычие оперы» (М. Бонфельд), «стилевая неоднородность» (Е. Пономарева), «интертекстуальность музыкального языка оперы Чайковского» (М. Раку). Во многом такое «семантическое многообразие», «скрещивание разных стилистических контекстов» (В. Виноградов) детерминировано пушкинским текстом, в смысловой структуре которого исследователи усматривают признаки синергетических систем. (Нам уже приходилось касаться этого вопроса в других своих работах о «Пиковой даме». См. : [6]).

Подобная мозаичная стилевая картина, как полагаем, становится для авторов штутгартской постановки перспективным, благодатным материалом для осуществления деконструктивистской игры, вовлекающей в процесс смыслообразования всю мировую художественную культуру как семиотический текст. Посредством цитат, аллюзий, культурных знаков, отсылок, обеспечивающих выход в другие художественные тексты, происходит «рассеивание» (Ж. Деррида) единственного («правильного») смысла. «Действие превращается в подвижную систему художественных кодов, комбинируя которые, можно двигаться в его (текста – комм. С. Л.) пространстве бесконечно» [5, с. 63], а смысл конструируется в процессе «означивания». Выскажем предположение, что каждый из указанных планов (линий) сценического действия формирует свою относительно устойчивую смысловую доминанту, реализуя принцип «игры структуры», позволяя реципиентам самим выбирать смысловой центр из предложенных вариантов, моделировать

смысловую конструкцию, участвуя в подвижном процессе принципиально нон-финального означивания оперного текста.

Так, реалистично-психологический план в сценическом ряду спектакля воплощает в эстетике театра «переживания» тот смысловой уровень оперного текста Чайковского, который раскрывает психологическую драму Германа-Лизы-Графини. Дуэты-диалоги, статика мизансцен, кинематографический прием крупного плана, достигаемый отсутствием декораций, удалением остальных персонажей со сцены, а также работой светооператоров (например, светлое пятно-квадрат на полу сцены в 6 картине «У Канавки», которое вовлекается в пластическое решение сцены-диалога Лизы и Германа), концентрируют внимание на вербально-музыкальной компоненте действия. Психологический план акцентирует в смысловой конструкции оперы-текста конфликтное противоречие в душе героя, необходимость мучительного выбора между любовью и богатством, процесс трансформации души и сознания Германа, реализованный Чайковским в сложной интонационной и драматургической «лепке» целого, в сквозном симфоническом развитии контрастных интонационно-тематических сфер.

Карнавально-травестийная и условно-игровая стилевые линии связывают значительную часть так называемых «вставных» номеров оперы, «отступлений» от магистральной драматургической линии, составляющих ее жанрово-бытовой фон. Карнавальная эстетика игры, принижающего пародирования, снижающего психологический накал драмы, особенно ярко проявила себя в постановочном решении 3-й картины оперы (Формальным поводом для карнавальной эстетики являются ремарки композиторской партитуры, предваряющие картину – «маскарадный бал у богатого сановника»). Наиболее яркими приемами можно определить марионеточность «неживой», механистичной пластики гостей, двигающихся с грацией манекенов под музыку кадрили, гипертрофированную театральность интермедии (удвоенный прием «театра в театре», при котором гости бала становятся зрителями представления, разыгранного для других, присутствующих здесь же зрителей-чудаков, пародирующих образ скучающих и «наивных» зрителей), карнавальные «подмены» масок-образов-персонажей (Прилепы – Лизой, Миловзора – Германом, Графиня «замещается» Томским в эпизоде, предшествующем поддразниванию-искушению Германа Суриным и Чекалинским, черты ее образа-«маски» легко угадываются в визуальном облике Распорядителя бала, перевоплощающегося позднее в Златогора, и др.). (В спектакле образы распорядителя бала, Златогора и персонажа, замещающего образ Екатерины II, объединяются в единый условный образ, исполняемый одним актером. Трансформация осуществляется посредством сценического костюма практически на глазах зрителей). Смысловой мотив зазеркалья считывается и при сопоставлении первой и четвертой картин

оперы в анализируемой постановке. Вечнозеленые фикусы в спальне Графини (образ зимнего сада) пародийно, словно «в кривом зеркале», отражают смысловой мотив петербургского Летнего сада, трактуемого в устойчивых традициях русской культуры как символ любви, наслаждения, «земного рая», «Аркадии счастливой» (На такую трактовку Летнего сада в символической топографии оперы «Пиковая дама» указывает, в частности, А. Парин [8, с. 323-324]).

Так в сложную интертекстуальную игру вовлекаются знаки театра варьете, комедии del arte, эстетика цирка (ассоциативная параллель с искусством фокусника-иллюзиониста), мир гофмановских образов, в котором действуют ожившие, одухотворенные куклы и механистичные, омертвевшие душой люди-манекены и др. Множественность подобных смысловых отсылок способствует ветвлению смысла, предлагает «на выбор» несколько смысловых фокусов, формирует подвижный диалогизующий фон восприятия. Вместе с тем рассматриваемый условно-театральный стилевой план спектакля, как полагаем, может быть осмыслен нами в рамках синергетики как своеобразный аттрактор (параметр порядка), позволяющий опере-тексту как открытой системе выбрать иной путь организации (центрации) смысловой структуры, формирует новый вариант смысла, связанный с темами «весь мир – театр», «человек – игрушка в руках рока», изначальной предначертанности человеческой судьбы. Такой подход зеркально «переворачивает» кажущиеся устойчивыми смысловые конструкты реалистического кода; тогда любовь становится игрой в любовь, а внутренний конфликт в душе героя оборачивается имитацией выбора между любовью и обогащением.

Переакцентированию смысловой структуры оперы в пользу иных семантических доминант способствует и введение новых смысловых мотивов, дающих «выходы» в другие художественные тексты и воплощенных в эстетике театра «представления». В числе таковых выделим смысловой мотив «оживления» персонажей-кукол (Прилепы, Миловзора, «наивных» зрителей марионеточного представления). Функцию посредника между мирами, способного «вдохнуть жизнь» в механическую куклу, выполняет амбивалентный персонаж (Распорядитель, он же Златогор), вызывающий ассоциации с образами Дроссельмейера и Коппелиуса, Демиурга, и, одновременно, «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», повелевающего судьбами, событиями, наделенного неограниченной властью (его сценический костюм – платье, имитирующее Большую императорскую корону Российской империи, изготовленную по заказу вседержавной императрицы), поднимающегося из глубин нижнего яруса сценической коробки («из преисподни»?) в момент хора-славления в честь Екатерины II. Подобное «нагромождение смыслов», информационная избыточность порождает эффект непонимания, некую иллюзию смысла. Тем самым, как полагаем,

постановщики, следуя логике деконструкции, стремятся разоблачить «претензии языка на однозначность» (Ж. Деррида), предлагая реципиентам присоединиться к интертекстуальной игре, повод к которой дает партитура композитора.

В качестве значимого в стратегии деконструкции режиссерского приема при реализации условно-театрального плана оперного действия обозначим также прием параллельного монтажа, визуализации в сценическом ряду спектакля образов и смысловых мотивов, не предусмотренных в композиторских ремарках партитуры, но позволяющих посредством разветвленной сети интертекстуальных отсылок идти вглубь музыкального текста. Таковой, в частности, является сцена виртуального бала в 4 картине оперы, где под сумрачно-суггестивный аккомпанемент песенки Графини оживают и медленно, завороженно танцуют вызванные силой ее памяти тени – легко угадываемые персонажи прошлого и будущего. В сценических костюмах и различной, подчас контрастной манере танца этих «гостей» угадываются стилевые и языковые отсылки к манерной стилистике куртуазной эпохи рококо, декадансу модернистского толка рубежа XIX – XX веков, танцевальной лексике бала XIX века и др. Столь странный, «разномастный» отбор «приглашенных» (религиозные и светские персоны, государственные деятели, исторические персонажи) вызывает далекую, на первый взгляд, ассоциацию с балом Воланда. Сама же Графиня предстает отнюдь не дряхлой старухой, а статной дамой, еще способной вызвать интерес у кавалеров, вечно молодой и вечно красивой. Так, «раскачивая» центрированную смысловую структуру, сформировавшуюся в реалистично-психологическом плане оперы-спектакля, постановщики подвергают сомнению стереотип восприятия прежних постановочных традиций, представляющих образ Графини то как старой немощной женщины, ставшей жертвой страстей Германа, то как властной капризной старухи, познавшей всю глубину земных страстей. Тем самым постановщики указывают на возможность существования иных семантических доминант, отсылающих, в частности, к мифокодам культуры.

Мифологический план сценического ряда в постановке Шаафа, в свою очередь, задает высокий тон повествованию, отсылает к архетипическим образам, мифомотивам, генетическим корням сюжета. В современном музыкальном театре мифологические коды все чаще определяют режиссерские концепции. В этом смысле особенностью штутгартской постановки является множественность различных мифокодов, наложение (пересечение) разнонаправленных смысловых отсылок, аллюзий к разным архетипическим образам, воздействующих на смысловую структуру текста, многократно преломляющих фокус понимания целого. Не акцентируя какой-либо один из них, лишая их атрибутивной конкретики, затрудняя процесс узнавания, используя лишь отдельные детали, знаки, черты мифологических образов и мотивов, постановщики поворачивают магический кристалл

амбивалентной смысловой структуры оперы разными гранями, программируя вариативность восприятия.

Так, знаки неувядающей красоты и молодости Графини (стать и осанка все еще весьма привлекательной дамы, ни разу не севшей в неизменно сопровождающее ее инвалидное кресло-каталку, которое изначально репрезентировалось как символ ее немощи, дряхлости; подспудная готовность принять «полуночного жениха» (цитата из текста песенки Графини, заимствованной, как известно, из оперы Гретри) в лице Германа в 4 картине оперы и др.) осознаются как смысловая отсылка к мифу о Венере. Одновременно Графиня экспонируется как представитель демонических, инфернальных сил (начиная с 4 картины – красный цвет накидки как неизменный атрибут дьявольского), «пересекаясь» с мефистофелевско-фаустианским мифокодом, косвенная атрибутика которого представлена, в том числе, в ритуальной кабалистике интермедии. Фаустианский мифокод, в свою очередь, в случае признания его в качестве нового параметра порядка в самоорганизующейся смысловой структуре оперы-текста, способен сформировать новый смысловой вариант целого: судьба Германа как возмездие за стремление заглянуть за грань дозволенного, в хтонический мир, поддаться искушению злата, познать тайну магического, оккультного, запретного знания (см. об этом: [1]). Как семантический знак дон-жуановского мифокода (нарушение условий договора («женись на Лизе»), безумство страстей, безрассудный вызов судьбе) может быть осмыслено появление Графини-призрака в сцене смерти Германа, ее каменная статика. К приемам деконструктивистской «игры структуры», неожиданно перебивающей только что намеченную стратегию смысловой центрации текста, следует отнести и окончание этой сцены, где Графиня склоняется в позе скорбящей матери над нашедшим покой и прощение Германом (допустимая отсылка к мифу об Эдипе) (Об этом мифологическом мотиве в сюжете оперы см.: [1]).

Подобная игра семантическими кодами, центрами, ключами, обусловленная, как представляется, внутренней неоднородностью, многоуровневостью музыкального текста оперы, разрушает претензию на однозначное, нередко редуцированное понимание смысла, стереотипное восприятие «истинной ценности» классического текста. Вместе с тем постановку Шаафа трудно определить как чисто деконструктивистскую, в ней есть смысловая определенность, в мозаике стилистических кодов просматривается иерархическая вертикаль выстроенных значений. Однако в ней использовано немало и постмодернистских приемов. Элементы постмодернистской поэтики, стратегии деконструкции, соединяясь с другими идейно-эстетическими системами, обогащают художественный язык синтетического музыкально-театрального жанра. Но, пожалуй, гораздо важнее осознать

значимость подобных интерпретаторских стратегии для проникновения вглубь оперного текста, поднимания на поверхность неочевидных, скрытых, невыразимых смыслов.

В этом смысле загадки «Пиковой дамы» Чайковского интересно разгадывать сквозь призму талантливых режиссерских прочтений, высокохудожественных постановочных интерпретаций, в которых развенчиваются представления об этой опере как о хорошо известном, уже давно понятом культурном мифе. Возвращаясь в заключение статьи к рассмотрению одного из самых загадочных, по мнению исследователей, фрагментов оперы Чайковского – пасторальной интермедии «Искренность пастушки», попробуем, осмыслить роль постмодернистских постановочных приемов в приближении к глубинным смысловым уровням музыкальной партитуры Чайковского.

Являясь притчей, иносказанием, интермедия, по мнению М. Бонфельда, мыслилась композитором как один из примеров использования приема «двойных зеркал». Как показывает исследователь, основные узловые драматургические моменты оперы высвечиваются в системе отраженных зеркал, в роли которых выступают, в том числе, «вставные новеллы» [3, с. 199]. Среди них – внесюжетная идиллическая пастораль, которая чаще всего проецируется исследователями на отношения Лизы и Германа. Отсутствующая, напомним, у Пушкина, данная притча введена в либретто оперы как предостережение Герману, как знак благополучного, «правильного» выбора героя между двумя системами ценностей – «духовной, человеческой и утилитарной, отчужденной от духовного» [2, с. 83], между любовью и обогащением. Музыкальное решение интермедии отсылает нас к стилевым и жанровым кодам другой эпохи, обусловливая отмечаемое ранее двуязычие оперы, ее стилевую неоднородность. Интонационные и тональные связи этого иностилевого материала с драматургически значимым музыкальным материалом оперы в первую очередь – с музыкальной характеристикой Графини, с представляемым ею инфернальным миром, «зазеркальем жизни», глубоко и всесторонне раскрываются в работах М. Бонфельда, М. Раку и др. Укажем только на один из выводов, к которому приходит М. Раку, – важный в свете предпринятого анализа постмодернистской интерпретаторской стратегии в постановке Шаафа. Интертекстуальный анализ музыкальной партитуры оперы позволяет исследователю раскрыть соотношение скрытого смысла интермедии и реального контекста, выявить глубинное интонационное родство сарабанды, жанровый код которой являет синтез куртуазности и темы смерти, с песенкой Графини (ее любовной арие́ттой из Гретри в 4 картине), с фривольными куплетами Томского (заключительная картина), с дуэтным разделом Миловзора и Златогора в менуэте-трио интермедии [9, с. 205-206]. Тогда выбор между любовью и богатством, вербализуемый в тексте либретто в пользу любви, оборачивается вызовом судьбе, игрой со смертью, выявляемым в результате анализа

глубинной интонационно-драматургической работы композитора: «…музыка говорит о большем. За поступками и словами марионеточных героев интермедии она обнаруживает знак рока, тайное присутствие судьбы» [там же, с. 206].

Именно эту семантическую доминанту, как одну из возможных центраций смысловой структуры, как полагаем, стремится высветить Шааф в своем постановочном варианте интермедии посредством сложной игры стилевыми ключами и семантическими кодами. Заменяя русский язык интермедии на французский, режиссер не только сближает ее с французской песенкой Графини, не только обозначает знак куртуазного стиля, но и снимает вербальную компоненту смысла, представляя язык только как фонетический фон, переключая внимание на внутренние, имманентные средства музыкального и сценического рядов. Упомянутые ранее знаки карнавальной культуры, масочных мистификаций, мефистофелевско-фаустианский мифокод, тема власти, обозначенная амбивалентным образом Распорядителя-Златогора (власти денег над любовью, власти над душами, власти над жизнью кукол-людей) становятся в постановочной интерпретации Шаафа теми параметрами порядка, которые позволяют понять и услышать не замеченные ранее смысловые возможности оперного текста. Новая смысловая «сборка», осуществленная в постановочной интерпретации, вскрывает обман, ложность представления о выборе, якобы сделанном героями: выбор уже давно сделан за них – в пользу «Зла-Злата» (М. Бонфельд), в пользу смерти. Такая «сборка» актуализирует глубинный смысловой мотив оперного текста – мотив фатальной предопределенности романтического героя Чайковского.

Таким образом, предпринятый нами анализ проблемы постановочной интерпретации в современном музыкальном театре на примере отдельных деконструктивистких приемов в штутгартской постановке «Пиковой дамы» позволяет обозначить основные моменты стратегии деконструкции исходного авторского текста в аспекте диалога «данного» и «созданного» при интерпретации классического произведения. Деконструкция в рамках текстологической концепции предстает как особый метод понимания текстов культурной традиции, основанный на принципиально множественном переосмыслении исходного текста и осуществляющий сознательную провокацию с целью обострения противоречий между авторскими намерениями, семантическими структурами текста и интерпретаторским пониманием. Всякая деконструирующая деятельность создает особую «зону» напряжения в момент «демонтирования» «старой» смысловой структуры в точках семантического ветвления текста и конструирования иных смысловых отношений. Устойчивая смысловая конструкция, каковой, в понимании представителей допостмодернистской научной рефлексии, обладает авторский текст или чья-либо состоявшаяся интерпретация, подлежит расшатыванию, раздроблению («деструктурированию») и семантическому распылению

(«рассеиванию»), что неизбежно влечет за собой нарушение привычных ожиданий, сложившихся в опыте предшествующих интерпретаций. Для деконструктивистов важно подвергнуть сомнению некое устойчивое значение, тождественность смыслового центра, обнаруженного в различных контекстах (интерпретациях). Взамен актуализируются текстовые отсылки к бесконечному множеству контекстов всей совокупности текстов культурной традиции – как прошлых, так и будущих, изменяющих смысл текста.

Список литературы

1. Аркадьев М. «Пиковая дама» и миф об Эдипе // Муз. Жизнь. – 1997. - № 3.
2. Бонфельд М.Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Бонфельд М. Ш. К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / Сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. – Вологда: ВГПУ, 2009. – С. 76-85.
3. Бонфельд М.Ш. К проблеме многоуровневости художественного текста // Муз. академия. – 1993. - № 4. – С. 197-203.
4. Бычков В.В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2004.
5. Крюкова Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве: Дис. … канд. искусствоведения / Т.А. Крюкова. – СПб., 2006.
6. Лысенко С.Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. - № 23. – С. 139-147.
7. Лысенко С.Ю. Текстуальная концепция постмодернизма в контексте современной музыкально-театральной практики: о переосмыслении понятийно-аналитического аппарата искусствознания // Тенденции изменения категорий философии и культурологии в процессе ценностной трансформации общества: Материалы III Международной заочной научно-практической конференции, 16 апреля 2012 г. – Краснодар, 2012. – С. 80-87.
8. Парин А.В. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М.: Аграф, 1999.
9. Раку М.Г. Не верьте в искренность пастушки… // Муз. академия. – 1993. - № 4. – С. 203-206.
10. Хакен Г. Синергетика. Иерархия неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. М.: Мир, 1985.

Рецензенты:

Дрожжина М. Н., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск.

Шушкова О.М., доктор искусствоведения, профессор, проектор по НУР, заведующая кафедрой истории музыки ФГБОУ ВПО «Дальневосточная государственная академия искусств», г. Владивосток.