



Исследовательская статья

УДК 130.2

<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-147-158>

МЕТАМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВКАХ: ЖАНР В ПОИСКАХ НОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Анна Николаевна Кириллова

МГИМО МИД России, Москва, Россия
Kirillova_A_N@my.mgimo.ru



Аннотация. Данная статья посвящена режиссёрскому театру как важному этапу в эволюции оперного жанра и одновременно неоднозначному культурному феномену. В связи с резким ростом интереса к опере в последней четверти XX в. на Западе начинает распространяться концепция «режиссёрской оперы», которая обязана своим становлением и расцветом ситуации постмодерна. В настоящее время термин «режиссёрская опера» активно используется в российском искусствоведении. В результате проведенного анализа установлено, что в работах большинства исследователей музыкального театра данная концепция ассоциируется с провокационным характером работ и слишком спекулятивными сценическими интерпретациями опер, а также видимой вольностью в обращении с классическим наследием, ведущей к разрушению оперного канона. Одновременно с теоретическим осмыслением явления режиссёрской оперы, в результате масштабных кризисов рубежа XX и XXI вв., а также усталости от «разъедающей иронии» постмодернизма, появляется концепция метамодернизма. Согласно теоретикам метамодернизма, новая культурная парадигма ставит перед собой цель перекодировать современную культуру через искусство. Отстаивая свою социальную значимость и жизненность, оперный театр вслед за другими видами искусства меняет свою эстетику, демонстрируя тенденции, связываемые с метамодернизмом. Обозначенные тенденции, проявившиеся в период 2016–2018 гг., могут рассматриваться как проникновение метамодернистских тенденций в современный оперный театр. В качестве примеров рассмотрены постановки оперы Дж. Верди «Травиата» Р. Уилсоном и оратории А. Онегера «Жанна Д'Арк на костре» Р. Кастеллуччи.

Ключевые слова: постмодернизм, метамодернизм, новая искренность, театр, опера, оперный театр, режиссёрский театр, режиссёрская опера

Для цитирования: Кириллова А.Н. Метамоде́рнистские тенденции в современных оперных постановках: жанр в поисках новой выразительности // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 2. — С. 147–158. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-147-158>

Research article

THE METAMODERN TRENDS IN THE CONTEMPORARY OPERA PRODUCTIONS. TOWARDS NEW EXPRESSIVENESS

Anna N. Kirillova

MGIMO University, Moscow, Russia
Kirillova_A_N@my.mgimo.ru

Abstract. This paper focuses on the director's theater as an important stage in the evolution of the opera genre and at the same time an ambiguous cultural phenomenon. Due to the rapid growth of interest in opera in the last quarter of the twentieth century, the concept of *director's opera*, which owes its formation and flourishing to the postmodern condition, begins to spread in the West. At present the term *director's opera* is actively used in Russian art criticism. As a result, it was found that the majority of researchers of musical theater in their works associate this concept with the provocative nature of works and too speculative stage interpretations of operas, as well as apparent liberty in the treatment of classical heritage, leading to the destruction of the opera canon. Simultaneously, with the theoretical reflection of the phenomenon of *director's opera*, as a result of the major crises of the turn of the 20th and 21st centuries, as well as fatigue from the corrosive, destructing irony of postmodernism, the concept of metamodernism appears. According to the theorists of metamodernism, the new cultural paradigm aims to recode modern culture through art, and music was the first to embrace metamodernism that later on penetrated and conquered various cultural spheres. Defending its social significance and vitality, opera theater, following other art forms, changes its aesthetics, demonstrating trends associated with metamodernism, for instance allows for unexpected collaborations that welcome very different people to shine their otherness. As a result of the study of literature and empirical materials, the author concludes that the outlined intensions, which appeared in the period 2016–2018, can be considered as significant examples of the penetration of metamodern trends in contemporary opera theater. As the examples, the writer considers production of Verdi's opera *La Traviata* by Wilson and Arthur Honegger's oratorio *Joan of Arc at the Stake* by Castellucci.

Keywords: postmodernism, metamodernism, new sincerity, theater, opera, opera theater, director's theater, director's opera

For citation: Kirillova, A. N. (2022) 'The Metamodern Trends in the Contemporary Opera Productions. Towards New Expressiveness', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(2), pp. 147–158. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-147-158>

Исследование теории, практики и эпистемологии межкультурного взаимодействия обретает особую значимость в отношении системного поддержания сложившегося и осмысленного конструирования складывающегося языка коммуникации в сфере культуры и искусства. Одной из авторитетных площадок в этой области является оперное искусство, претерпевающее в настоящее время очередную фазу трансформации как в России, так и за рубежом. Отечественные оперные традиции ценятся в равной мере своим консерватизмом и инновационными поисками, отвечая вкусам самой взыскательной отечественной и зарубежной публики, являясь одним из наиболее проработанных «экспортёров» образа современной России. В этой связи необходимо установить возможности и границы взаимопонимания культур на примере кейса «метамодерн в современной опере».

На рубеже XX и XXI вв. исследователи начинают активно говорить о появлении нового языка описания явлений и тенденций современной эстетики, обозначенного в качестве понятия «метамодернизм». Метамодернистские тенденции обнаруживают себя в различных видах искусства, в том числе театральном, и, в частности, оперном.

Важным для отечественного интеллектуального пространства и данного исследования является перевод на русский язык и выход книги Робина ван ден Аккера «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма». Данная книга объединяет высказывания влиятельных современных философов в дебатах о гранях постпостмодернизма в XXI в. Мыслители анализируют метамодернистские тенденции в отношении литературы, изобразительного и киноискусств, не затрагивая собственно тематику музыкального театра [Метамодернизм. Историчность, аффект, 2021].

Среди отечественных авторов, исследующих данную проблематику, следует выделить работы А.В. Павлова [Павлов, 2018], А.А. Гребенюка [Гребенюк, 2019], В.А. Сербинской [Сербинская, 2017], А.В. Венковой [Венкова, 2018], П.Е. Спиваковского [Спи-

ваковский, 2018]. Заметный вклад в осмысление и развитие метамодернизма вносит исследование Настасьи Хрущевой «Метамодерн в музыке и вокруг неё», в котором предпринята попытка осуществить анализ функционирования маркеров метамодернизма на примере музыкального искусства конца XX – начала XXI вв. [Хрущева, 2020].

При этом в области философского осмысления метамодернистских тенденций в театральном искусстве очевидна диспропорция между множеством наблюдаемых фактов и их теоретическим осмыслением. Несмотря на наличие опыта отдельных наблюдений, изучение метамодернистских тенденций в оперных постановках современных режиссёров не носит систематического характера, что определяет актуальность данного исследования.

Цель исследования — выявить метамодернистские тенденции режиссёрской оперы на примерах постановок Р. Уилсона и Р. Кастеллуччи.

Для достижения поставленной цели необходимо обратиться к этапам появления и развития концепции режиссёрской оперы, создавшим условия переопределения жанра, уделив особое внимание осмыслению данного феномена отечественными исследователями музыкального театра. Рассмотрев оперные постановки Р. Уилсона и Р. Кастеллуччи, выявить в данных работах черты, позволяющие определить их в качестве метамодернистских.

Проблематика данного исследования обусловила необходимость применения междисциплинарного подхода с привлечением методологии как философских, так и театроведческих дисциплин. Обще-научные методы системного и структурно-функционального анализа призваны выявить структурные связи и основные свойства метамодернистских тенденций в современных оперных постановках.

Научный дискурс, связанный с оперой, весьма разнообразен и полон множества общих и специальных тем для размышлений. Явление, которое было рождено в Италии на рубеже XVI–XVII вв. в пику существовавшему тогда театральным и музыкальным формам, прошло тернистый путь развития, и, сохраняя и оберегая свои

канонические жанровые черты, остается искусством современным и актуальным, таящим в себе безграничный потенциал для переопределения. Стремясь находиться на переднем крае актуального мышления и эстетических ценностей «в век, когда теоретики провозглашают исчерпанность культуры, а практики занимаются бесконечным цитированием и созданием всё новых интерпретаций произведений прошлого, конкурируя в эпатажности и коммерческом успехе» [Шапинская, 2016], опера как синтетический жанр перераспределяет удельный вес своих составляющих и переживает процесс активного обновления художественного языка.

Важным этапом в эволюции оперы можно считать появление такого яркого культурного феномена, как режиссёрский театр. В связи с резким ростом интереса к опере у крупных режиссёров и зрителей на Западе в последней четверти XX в. начинает распространяться концепция «режиссёрской оперы», согласно которой не партитура и либретто имеют первостепенное значение, а их интерпретация, сценическое воплощение. Для определения нового подхода стали использовать немецкоязычный термин «Regietheater» (или «Regieoper»), введенный оперным режиссёром Виландом Вагнером и буквально заимствованный русскоязычной традицией. В свою очередь, внук великого композитора вдохновлялся театральной эстетикой и философией швейцарского художника-сценографа Адольфа Аппиа, стремившегося «вернуть в центр действия» актёра как носителя драмы.

Напомним: роль режиссёра в опере первоначально возникла из потребности в человеке, выполняющем административные обязанности. Этот человек в первую очередь занимался художественным планированием и отбором исполнителей, номинально контролируя все репетиции и спектакли. Однако в XX в. значение режис-

сёра как творческого визионера становилось всё более заметным.

Как считает искусствовед И. Яськевич, несмотря на то, что серьёзная режиссура пришла в оперу более ста лет назад (например, в России с опытами мамонтовской Частной оперы и экспериментами Всеволода Мейерхольда), современный этап развития оперной режиссуры начался менее полувека назад и был тесно связан с глобальным направлением в гуманитарных науках, получившим название «постмодернизм». С этим исследователь связывает выход на первый план фигуры режиссёра, которому отдается пальма первенства как в сценическом представлении оперной партитуры, так и в развитии оперы как вида искусства и в общении с оперной аудиторией¹.

Следует отметить, что среди исследователей музыкального театра нет единого мнения по этому поводу. Например, музыкальный критик и историк оперы Е. Цодокос утверждает, что «те, кто полагает, что возобладавшие нынче режиссёрские принципы, в частности, актуализация сюжета или приращение добавочных смыслов — порождение последних десятилетий, ошибаются. Если взять отечественную историю, можно даже назвать вполне конкретную дату: уже в 1913 г. известный в то время режиссёр Иосиф Лапицкий поставил в петербургском театре Музыкальной драмы «Кармен», где испанской Севилье был придан вид современного города, классические герои щеголяли в современных одеждах, а на сцене появлялась карета скорой помощи...» [Шапинская, 2016].

Если не своим рождением, то становлением в качестве преобладающего направления и расцветом «режиссёрская опера» обязана именно ситуации постмодерна. Своеобразным водоразделом в истории современного оперного театра становится постановка цикла из четырёх эпических опер «Кольцо нибелунга» Патрисом Шеро

¹ Yaskévitch. I. Opera of Postmodernism and New Challenges of Opera Criticism // Critical Stages/Scènes critiques — 2020. — Jun. (№ 21). — URL: <https://www.critical-stages.org/21/opera-of-postmodernism-and-new-challenges-of-opera-criticism/>

в 1980 г. в рамках Байрейтского фестиваля. Демонстрируя редкую смелость, режиссёр отказался от примерного следования ремаркам Вагнера, от исторических костюмов, таким образом пытаясь противостоять проникновению мифа в свой спектакль. Перекладывание вагнеровского эпоса на историю культуры и классовый конфликт, виртуозное соединение «мерцающего историзма» с точным психологическим разбором взаимоотношений главных героев приводят к тому, что постановка Шеро звучит как «глобальное высказывание, связанное с размышлением о судьбах европейской цивилизации, мощнейший метатекст с большим философским и социально-культурным потенциалом»².

Борясь за свою социальную значимость и жизненность, оперный театр изменяет свою эстетику вслед за другими видами искусства и демонстрирует постмодернистские тенденции. И. Яськевич определяет следующие черты постмодернистских театральных и оперных постановок: стилистическая эклектика со смешением жанров и видов театрального представления, ироническое отношение к первоисточнику, перенос места и времени действия, отказ от их уточнения; широкое использование гротеска и клоунады, привнесение в постановку шокирующих ценностей (чаще всего сексуальности), объединение спектакля с помощью техники коллажа или киномонтажа, сосуществование традиционных декораций с последними технологическими разработками, вытеснение занавесов и кулис закрытыми павильонами³.

Технический прогресс порождает своеобразный новый позитивизм, в результате которого драматический театр, а за ним и оперный начинают искать причинно-следственные связи, уходит привычка к недетализированности. Зритель, воспитанный крупными планами кинематографа,

привыкает вглядываться и обретает веру в то, что так или иначе всё может быть объяснено. Между предельной достоверностью происходящего на сцене и возвышенностью слышимого из оркестровой ямы образуется некое третье измерение, в котором слушатель соприкасается с реальностью и искренне затронут. Такая приобретённая убедительность помогла опере вновь вернуться на территорию актуального искусства.

В российском искусствоведении активно используют термин «режиссёрская опера», подразумевая под ним наличие оригинальной постановочной концепции и приоритет режиссёрской интерпретации над оценкой музыки. Не всегда и не всеми исследователями оперного театра это понятие используется нейтрально. В отечественном культурном контексте, сокращаясь до «режоперы», термин довольно часто приобретает негативные коннотации, сигнализируя об определённой усталости критиков и публики от провокационного характера работ и слишком спекулятивных сценических интерпретаций, видимой вольности в их обращении с классическим наследием, ведущей к разрушению оперного канона. Многие радикально настроенные и равнодушные к судьбе музыкального театра исследователи в своих статьях зачастую прибегают к высказыванию Ю.Х. Темирканова — человека, чьё имя неразрывно связано с культурным ландшафтом Санкт-Петербурга. В одном из интервью он так выразил своё отношение к новому культурному явлению: «Опера — великий жанр. Но вот моё личное мнение: оперу убивают режиссёры. Я думаю, что почти уже убили»⁴. По мнению прославленного дирижёра, «режиссёр в спектакле должен быть, как сердце: если оно у тебя не болит, ты даже не знаешь, с какой стороны оно находится»⁵.

² Кухаренко И., Федянина О., Кольцо Пандоры // Коммерсант. — 2018. — 6 апр. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3586858>

³ Yaskевич.

⁴ Бодрова Т. Интервью с Ю. Темиркановым — 2011 — 9 апр. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/yuri-temirkanov-2011/>

⁵ Веселаго К. Интервью с Ю. Темиркановым — 2008 — 21 апр. — URL: <https://www.fontanka.ru/2008/04/21/067/>

Под большое сомнение исследователи ставят компетентность современных режиссёров и их способность усваивать и развивать предшествующие теоретические и практические достижения в области оперного театра. Как считает искусствовед и автор множества научных статей А. Чепинога, задача музыкального театра и режиссёров, посвятивших себя опере, состоит прежде всего «в глубоком философском осмыслении фактов действительности» [Чепинога, 2017: 25]. Но вместо этого молодые и амбициозные творцы увлечены личностной психологией и используют произведения великих композиторов как повод лишиться раз рассказать зрителю о себе.

Подобную позицию поддерживает музыковед и главный редактор интернет-журнала «OperaNews» Е.С. Цодоков, высказывая мнение, что опера в классическом понимании в настоящее время гибнет, и довершают этот процесс фатальные изменения социума и режиссёрский произвол. В третьем диалоге с доктором философских наук Е.Н. Шапинской, историк оперы говорит: «Удивить и шокировать — вот главная задача нынешнего режиссёра. В этой задаче ему успешно помогает всё тот же китчевый подход, одобренный наиболее действенными театральными приёмами воздействия на публику — эротикой, шизофреническими и садомазохистскими эскападами, циничным вышучиванием» [Шапинская, 2016].

В другой статье Е.С. Цодоков большое внимание уделяет тем трансформациям жанра, которые связаны непосредственно с ситуацией постмодерна. Для исследователя искусство — это «свобода и ограничение», и именно классическая опера всегда демонстрирует и настаивает на таких ограничениях, как особая темпоральность, кинематика звукоизвлечения, сужающая мизансценическое и актерское пространство свободы певца. Этому также способствует наличие театральных условностей постановки в виде увертюры или занавеса, формирующих границы и отделяющих ис-

кусство от жизни. Постмодернизм же уничтожает эту оппозицию свободы и ограничения, в результате чего занавес отсутствует вовсе, увертюра экранизируется, а певцы исполняют свои каватины, свисая вниз головой на странной театральной конструкции, а не обращаясь к залу. Ситуация постмодерна, по мнению исследователя, привела к тому, что опера в классическом понимании слова прекратила своё существование и её место занял совершенно другой вид искусства, имеющий своё право на зрительское внимание⁶. Однако те «новые формы жизни», которые современный театр нашёл для оперы, считает А.А. Бояринцева, у одной части публики вызывают энтузиазм и восторг, а другую заставляют тревожиться [Бояринцева, 2013].

Безусловно, у такого интересного и неоднозначного культурного явления, как «режиссёрская опера», есть и свои сторонники. Например, искусствовед М.Я. Куклинская считает, что данная концепция — «не казус, не следствие модных тенденций, а неотъемлемая часть художественной реальности нашего времени, свершившийся факт, который требует осмысления и серьёзного анализа» [Куклинская, 2018: 273]. Несмотря на неоднозначность нового подхода к делу, исследователь полагает, что данный процесс во многом поспособствовал изменению традиционных представлений о жанре, выявлению его скрытых возможностей, появлению и формированию оперного артиста нового типа, который своим ярким актерским дарованием становится дополнительным стимулом для создания и развития режиссёрской концепции. Занимая схожую позицию, В. Спорышев в своём диссертационном исследовании высказывает мнение, что драматическая режиссура, имеющая «собственную традицию и причины, определившие развитие театрального и кинематографического подходов», позволивших ей проникнуть в «закрытую систему музыкального театра», явилась «источником многообразия постановочных реше-

⁶ Цодоков Е.С. Опера — «уходящая натура» или Поминки по жанру (продолжение) — 2009 — 5 июля. — URL: <https://www.operanews.ru/history54—5.html>

ний, [...] новаторства в оперной режиссуре» [Спорышев, 2020: 225]. Среди адептов концепции «режиссёрской оперы», по мнению М.Я. Куклинской, есть настоящие профессионалы, которым «удается “снять” оперу “с котурнов”, сделать этот жанр органичным, способным говорить с современным зрителем на актуальные для него темы на сложном, но чрезвычайно выразительном языке» [Куклинская, 2018: 273].

При этом уже на рубеже столетий исследователи начинают говорить об определённых изменениях, ведущих к преодолению «детской болезни постмодернизма», кризисе и новом этапе переопределения жанра. Как отмечает в одной из своих статей оперный критик А. Макарова, в режиссёрском оперном театре в начале XXI в. происходит «бархатная революция» — логичные, «сухие» спектакли постепенно превращаются в поэтические, а «волшебное и ирреальное, [...] отвоёвывает свои позиции обратно»⁷. Анализируя ряд спектаклей зарубежных и отечественных режиссёров, И. Яськевич так же приходит к выводу, что основы постмодернизма пошатнулись: создатели спектаклей вновь занимаются серьёзными проблемами, а иронию сменяет сочувственное отношение⁸.

На рубеже XX и XXI вв. философы, исследователи культуры, социологи начинают говорить и писать о конце постмодернизма и возникновении новой лексики для описания текущего исторического момента и культурного ландшафта. Вводится рабочий термин «постпостмодернизм», включающий в себя несколько концепций, среди которых особенно выделяется своей работоспособностью и популярностью в русскоязычном пространстве концепция под названием «метамодернизм». Данная концепция появляется благодаря двум европейским философам, Р. ван ден Аккеру и Т. Вермюлену, выпустившим в 2010 г. опубликованном в «Journal of Aesthetics & Culture» эссе «Заметки о метамодернизме» [Vermeulen, Akker, 2010: 1–14]. Спустя семь

лет, объединившись с рядом авторов, готовых включить свои исследовательские интересы в проект метамодерна, они выпускают книгу, с переводом которой спустя два года смогли ознакомиться русские читатели. Незначительным образом смещая акценты, добавляя ссылки и новые аргументы, теоретики метамодернизма настойчиво и небезуспешно продолжают борьбу по утверждению своего варианта интерпретации нового состояния культуры в качестве доминирующего. Основная задача данной концепции заключается в перекодировке современной эстетики и культуры через искусство, которое способно «выражать совместный опыт, приобретаемый в определённый временной промежуток на определённом пространстве» [Метамодернизм. Историчность, аффект..., 2021: 49].

Главным методологическим приёмом метамодернизма, по мнению исследователей, является осцилляция. Метамодернизм существует между «полюсами модерна и постмодерна, метафизического космизма и ризоматической вневекторности» [Кириллова, Беломыцев, 2021: 18], что влечёт за собой отказ деятелей культуры «от тактик имитации в пользу мифа, от меланхолии — в пользу надежды, от эксгибиционизма — в пользу ангажемента» [Павлов, 2019: 5]. Метамодернистские раскачивания способствуют «движению к целостности через антиномии» [Аль-Хатиб, Зайцева, 2022: 10] и приводят к своеобразной «новой искренности», «новой уязвимости», преодолению цитатности постмодерна и реабилитации метанарратива на новом уровне.

Тенденции метамодерна обнаруживают себя в философии, архитектуре, психологии, литературе, кинематографе, музыке. По мнению российского композитора и музыковеда Н. Хрущевой, первый полноценный метамодерн наблюдается именно в музыке: «музыка шла к метамодерну своим путём, и кажется, что метамодерн возник в ней раньше, чем где-либо ещё: как будто в

⁷ Макарова А. Режиссёрский оперный театр и волшебное. — 2019 — 5 февр. — URL: <https://vk.com/@728261605-rezhisserskii-opernyi-teatr-i-volshebnoe>

⁸ Yaskevitch.

ней самой изначально лежали его основания» [Хрущева, 2021: 177].

В книге «Метамодерн в музыке и вокруг неё» Н. Хрущева пишет о возвращении аффекта, непосредственно связанного с восстановлением метанарратива, цель которого вернуть «атрофированным органам восприятия постмодерна новую чувствительность» [Хрущева, 2021: 85]. Метамодернистская эмоция, сохраняя внутри себя эмоциональную атрофированность постмодерна, при этом не лишена энергетического импульса и силы, а наоборот «приводит к отстранённости, которая одна только и помогает [...] набрать настоящую мощь — как маска, не лишаящая актёра энергии, а умножающая её, как любое ограничение в искусстве» [Хрущева, 2021: 86]. Музыковед подмечает, что аффект постепенно проявляет себя в разных видах искусства. В театре мы можем наблюдать его «в виде напряжения статики» [Хрущева, 2021: 88] и «возрождения церемониальности» [Хрущева, 2021: 99] в новом качестве, избавленной от любых культовых, исторических и религиозных отсылок.

Вместе с тем опера, являясь консервативным жанром, ограничивающим рецепцию нововведений, также обнаруживает тенденции метамодерна. В частности, в творчестве такого режиссёра, как Р. Уилсон проявляются такие черты метамодерна, как «возвышение над цитированием» и «новая меланхолическая статика» [Хрущева, 2021: 102]. Метамодернистскому преобразованию Р. Уилсон подвергает даже такие объекты, которые, казалось бы, совсем не предназначены для него — так опера Дж. Верди «Травиата», выпущенная в рамках Дягелевского фестиваля в 2016 г., превращается в череду статичных совершенных аффектов. Перед зрителями предстает космически пустое пространство сцены, наполненное изумительно точным в соответствии с музыкой светом, из которого изгнаны всяческое бытоподобие, конкретика, намёки на вещную среду. И вот в эту

среду, пронизанную ледяным минимализмом, помещена одна из самых страстных и слезоточивых опер мирового репертуара. Оперные герои Р. Уилсона выключены из потока времени, переведены из времени исторического в мифологическое. Теоретик современного театра Х.-Т. Леман характеризует театр Р. Уилсона как «неомифичный», утверждая, что «в наше время, когда “нормально” организованное повествование уже не может достигнуть мифической “плотности”, театр Уилсона пытается приблизиться к до-рациональной логике мифического мира образов» [Леман, 2013: 129].

Движение и статика — вот важнейшие инструменты, которыми Р. Уилсон создает дискретный, но очень органичный темпоритм. Режиссёр оставляет певцам минимум пластической свободы, преобразуя в «жестулирующие скульптуры» [Леман, 2013: 130], тем самым усиливая контраст между несвободой закованного правилами и предписаниями тела певца и свободой его эмоционального исполнения. В этом спектакле всё выстроено на антиномиях, оппозициях, контрастах. Для постановщика «Травиата» — «это произведение о стали и бархате: что-то холодное и металлическое — и что-то тёплое и мягкое»; свою основную задачу он видит в соединении этих двух начал и достижении идеального баланса. Поэтому «Виолетта должна быть полна глубокого внутреннего смысла. Её голос должен быть горячим и страстным, но сама она, её тело должно быть очень холодным. Её жесты, движения должны быть полны льда, а её голос — огня»⁹.

Торжественно замедленная мистериальность театра-ритуала Р. Уилсона и яркие чувственные слуховые впечатления от оркестра и хора под руководством «дирижёра танцующего»¹⁰ Т. Курентзиса спорили между собой, и в этом споре рождалось удивительно гармоничное единство противоположностей. В данном случае будет уместным процитировать Н. Емчен-

⁹ Баталина Ю., 2016, Роберт Уилсон: я сторонник абстрактной режиссуры. — 2016 — 16 июня — URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk—3229243.html>

¹⁰ Бирюкова Е., Дирижёр танцующий // Известия — 2003 — 6 июня — URL: <https://iz.ru/news/277586>

ко, которая в своей статье о метамодерне пишет: «Метамодерн — это площадка, где нужны любые максимально разные люди, где успех не в союзе подобных, а в союзе равных, но разных. Вот это объединение разного, работа с другим, работа с непонятным — одно из ключевых правил и возможностей метамодерна»¹¹. Союз таких разных, но равных Р. Уилсона и Т. Курентзиса сделали возможным для публики услышать такую «Травиату» — и удивиться, как возможно прочесть, услышать и транслировать залу столь популярную музыку с такой суггестивной силой, «новой душевностью» и свежестью.

Анализируя творчество Р. Уилсона, Н. Хрущева приходит к выводу, что «аффект Уилсона статичен не только внутри его спектаклей, но и между ними», за что вызывает осуждение со стороны публики и критиков, обвиняющих его в самоповторах [Хрущева, 2021: 103]. Как будто в подтверждение этой мысли американский режиссёр, давая ответ на вопрос, какой бы спектакль он посоветовал человеку, не знакомому с его творчеством, для получения наиболее точного представления о его театральном методе, отвечал: «Я вспоминаю, как архитектор Марсель Брейер однажды сказал: “В одном стуле, который я нарисую, можно увидеть всю мою эстетику, весь мой стиль, тот же, в котором я построю огромное здание или даже целый город”. Достаточно увидеть один мой спектакль, даже пять минут из него, чтобы понять мой стиль. Иногда я думаю, что достаточно всего одного жеста, чтобы понять меня. Во всяком случае, я стремлюсь к этому»¹².

Одним из способов реабилитации метанарративов в ситуации метамодерна Н. Хрущева видит в «воспроизведении мифологической решётки», подразумевая под этим не простое обращение к мифологическому сюжету, а «воспроизведению самой логики мифа» [Хрущева, 2021: 73]. И если

для творца ситуации постмодерна было важнее уйти от мифа и мистерии в сторону психологии и эмоций, то для режиссёра, демонстрирующего в своих работах метамодернистские тенденции, миф становится точкой отсчёта.

В таком случае кажется вполне естественным и даже неизбежным рассматривать через метамодернистскую линзу оперные работы итальянского режиссёра Р. Кастеллуччи, для которого «важно работать в опере только над теми произведениями, которые способны предложить [...] определённую дозу мифологии» [Вилисов, 2020: 122]. Для режиссёра «мифология — это другой тип геометрии, мироустройства», который приносит с собой идеи прошлого, но также «демонстрирует на сцене другую психологическую структуру, которая находит отражение в интимной сущности каждого зрителя» [Вилисов, 2020: 122]. Имея за плечами опыт постановок Эсхила и Шекспира, переосмыслив сущность древнегреческой трагедии в своих более поздних работах и найдя для неё актуальную форму, Р. Кастеллуччи приходит с драматической сцены в оперу.

По мнению исследователя современного театра В. Вилисова, в оперных работах итальянского режиссёра «всегда есть центр и вертикаль, иерархия» [Вилисов, 2020: 122], что созвучно новой культурной логике, этому «цветку, выросшему над ризомой» [Хрущева, 2021: 22], стремящемуся заново выстроить вертикальные связи вместо горизонтальных. Как и многие интеллектуалы, уставшие от «разъедающей» иронии постмодерна и тоскуя по силе и энергии модерна, Р. Кастеллуччи подчёркивает, что сторонится иронии в своих работах и критикует её, прибегая к цитированию Дэвида Фостера Уоллеса [Вилисов, 2020: 125], чьё творчество исследователи в большинстве своем трактуют как метамодернистское.

¹¹ Емченко Н. Метамодерн на пальцах + 7 правил нового времени. Новая искренность и метамодернизм 2021 примеры. — 2021 — 17 февр. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OXetQQJ7p1g>

¹² Должанский Р. Роберт Уилсон: в театре всё должно быть механическим — 1998 — 23 мая — URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil_d.htm

Для открытия Дягилевского фестиваля в 2018 г. в «пермском форуме»¹³ Р. Кастеллуччи выбирает ораторию швейцарского композитора А. Оннегера «Жанна д'Арк на костре», поверив в её оперный потенциал. Начавшееся прологом без музыкального сопровождения (уроком истории, на котором детям рассказывают об отважной французской девушке), театральное действие вскоре «от суетливой современности [...] уходит в величественную архаику, прорываясь из провоцирующей радость узнавания “театра жизненных соответствий” к суггестивному, мистериальному театру-ритуалу»¹⁴.

В спектакле можно обнаружить линейный нарратив, не перегруженный символами и вполне поддающийся пересказу. Важно отметить, что в этой работе «мрачный певец деконструкции и кошмарных образов»¹⁵ хоть и не высказывается прямолинейно, но явно стремится обозначить и подчеркнуть важнейшие смысловые акценты, чем приводит в недоумение часть зрителей, хорошо знакомых с творческим методом режиссёра и его работами на поприще драматического театра. Используя терминологию метамоде́рнистов, оперный спектакль Р. Кастеллуччи колеблется между зрелищностью и переживанием, абстрактностью и достоверностью.

Драматическая оратория А. Оннегера, эта «грандиозная народная фреска»¹⁶, состоит из одиннадцати сцен с чередованием музыкальных и речевых эпизодов. Если у либреттиста Клоделя Жанна постепенно превращается из пастушки в католическую святую, то итальянский режиссёр как будто вынимает хрупкую и уязвимую молодую женщину, боящуюся смерти, из позолоченной статуи национальной героини.

Обращаясь к одному из главных европейских образов и при этом сообразуясь с современностью и психологией современ-

ного зрителя, воспитанного социальными сетями, режиссёр пытается освободить образ знаменитой девы от многочисленных трансформаций и мифических наслоений, «представив его во всей наготе и мощи человеческого»¹⁷. Часть оркестрантов, певцов и хор режиссёр размещает в бельэтаже, ложах бенуара и между зрителями, чем «преображает буржуазную горизонталь итальянской сцены-коробки с её чётким разделением на сцену и зал в бытийную вертикаль, отводя публике привилегированное место в самом центре звучащей вселенной»¹⁸.

Итак, в театре, в том числе оперном, метамоде́рнистские тенденции проявляют себя прежде всего в возвращении аффекта, непосредственно связанного с восстановлением метанарратива, уходе от цитирования и постмоде́рнистской иронии. Метамоде́рнистский аффект проявляет себя в разных видах искусства, в опере же его можно наблюдать в новом качестве — в виде напряжения статики и возвращении церемониальности. И если для деятелей искусства эпохи постмоде́рна было характерно стремление уйти от мифологизма тайного священнодействия в сторону психологии и эмоций, гротеска и повышенного внимания к «низким» темам, то для режиссёров, демонстрирующих в своих работах тенденции метамоде́рнизма, одним из ключевых моментов является обращение к иным психологическим структурам — логике мифа и церемониальности — взятым на качественно новом уровне.

Представляется, что обозначенные тенденции, проявившиеся в период 2016–2018 гг., могут рассматриваться в качестве значимых примеров проникновения метамоде́рнистских тенденций в современном оперном театре. Изучение актуального состояния режиссёрской оперы является целью дальнейших исследований.

¹³ Ренанский Д. Божественная ересь // Коммерсант — 2018 — 18 июня — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3661229>

¹⁴ Там же.

¹⁵ Вилисов В. Интервью с Р. Кастеллуччи — 2018 — 5 июня — URL: <https://lenta.ru/articles/2018/06/05/castellucci/>

¹⁶ Михеева Л. Оннегер. Оратория «Жанна Д'Арк на костре» — URL: <https://www.belcanto.ru/or—honegger—darc.html>

¹⁷ Кулагина В. Жанна, удиви меня! // Новый компаньон — 2018 — 13 июля — URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk—4771576.html>

¹⁸ Ренанский

Список литературы:

- Аль—Хатиб И., Зайцева М.Л. Проявление метамодернистских тенденций в режиссерской интерпретации Дмитрием Черняковым оперы П. И. Чайковского "Евгений Онегин" (2006 г.) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2022. — № 1. — С. 9-15.
- Бояринцева А.А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории (контуры темы) // Научно-методический электронный журнал Концепт. — 2013. — Т. 3. — С. 3351-3355.
- Венкова А.В. Политики идентификации в искусстве метамодернизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2018. — № 32. — С. 203-213. <https://doi.org/10.17223/22220836/32/20>
- Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. — Москва: Издательство АСТ, — 2020 — 317 с.
- Гребенюк А.А. Культурно—исторический анализ переживаний человека эпохи метамодернизма // Азимут научных исследований: педагогика и психология. — 2019. — Т. 8, № 1. — С. 326—330. <https://doi.org/10.26140/anip—2019—0801—0081>
- Кириллова А.Н., Беломыцев А.А. Смысловые осцилляции музыкального сопровождения античного культа как основания элементов метамодернизма в творчестве современных оперных режиссёров // Культура и искусство. — 2021. — № 8. — С. 11-19. <https://doi.org/10.7256/2454—0625.2021.8.36335>
- Куклинская М.Я. Опера и "режиссерский" театр XXI века // Обсерватория культуры. — 2018. — Т. 15, № 3. — С. 272—281. <https://doi.org/10.25281/2072—3156—2018—15—3—272—281>
- Леман Х.—Т. Постдраматический театр. — Москва: ABCdesign, 2013. — 311 с.
- Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккер. — Москва: РИПОЛ классик, 2021. — 444 с.
- Павлов А.В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. — 2018. — Т. 28, № 6. — С. 1-19. <https://doi.org/10.22394/0869—5377—2018—6—1—16>
- Сербинская В.А. Постмодернизм и метамодернизм: разграничение понятий и черты метамодернизма в современной литературе // Парадигма: философско-культурологический альманах. — 2017. — № 26. — С. 22-30.
- Спиваковский П.Е. Метамодернизм: контуры глубины // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2018. — № 4. — С. 196-211.
- Спорышев В.П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. — 2020. — № 1(112). — С. 224—230. <https://doi.org/10.20323/1813—145X—2020—1—112—224—230>
- Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. — Москва: РИПОЛ классик, 2020. — 299 с.
- Чепинога А.В. Проблема актуальности оперной драматургии // Язык. Словесность. Культура. — 2017. — Т. 7, № 3. — С. 20-30.
- Шапинская Е.Н. Парадокс об опере — 3. Опера в эпоху "посткультуры": трансформация культурной формы или смерть жанра? // Культура культуры. — 2016. — № 2. — С. 6.
- Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. — 2010. — Vol. 2, № 1. — P. 5677. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

References:

- Akker, R. van den., Gibbons, A. and Vermeulen, T. (2017) *Metamodernism historicity, affect and depth after postmodernism*. London; New York: Rowman & Littlefield. (Russ. ed.: (2021) *Metamodernizm: Istorichnost', Affect i Glubina posle modernizma*. Moscow: RIPOL Classic Publ.).
- Alkhateeb, E. and Zaitseva, M. L. (2022) 'Manifestation of Metamodern Tendencies in Dmitry Chernyakov's Directorial Interpretation of Tchaikovsky's Opera Eugene Onegin (2006)', *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniâ*, (1), pp. 9–15. (In Russian).
- Boyarintzeva, A. (2013) 'Opera statements of the XXI century: games in the disputableterritory (subject con—tours)', *Koncept*, 3, pp. 3351–3355. (In Russian).

- Chepinoga, A. V. (2017) 'The problem of opera drama relevance', *Language. Philology. Culture*, 7(3), pp. 20–30. (In Russian).
- Grebenyuk, A. A. (2019) 'Cultural and Historical Analysis of the Human Experiences of the Era of Metamodernism', *Azimuth of scientific researches: pedagogy and psychology*, 8(1), pp. 326–330. <https://doi.org/10.26140/anip—2019—0801—0081>
- Khrushcheva N. (2020) *Metamodern v muzyke i vokrug nee [Metamodern in and around music]*. Moscow: RIPOL klassik Publ. (In Russian).
- Kirillova, A. N. and Belomytsev, A. A. (2021) 'Semantic oscillations of supporting music of the ancient cult as the foundation of metamodernism elements in the works of contemporary opera directors', *Culture and Art*, (8), pp. 11–19. (In Russian). <https://doi.org/10.7256/2454—0625.2021.8.36335>
- Kuklinskaya, M. Y. (2018) 'Opera and "Director's" Theatre of the 21st Century', *Observatory of Culture*, 15(3), pp. 272–281. (In Russian). <https://doi.org/10.25281/2072—3156—2018—15—3—272—281>
- Lehmann, H.—T. (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. (Russ. ed.: (2013) *Postdramaticheskij teatr*. Moscow: ABCdesign Publ.).
- Pavlov, A. (2018) 'Images of Modernity in the Twenty—First Century: Metamodernism', *Philosophical Literary Journal Logos*, 28(6), pp. 1–19. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/0869—5377—2018—6—1—16>
- Serbinskaia, V. A. (2017) 'Postmodernism and Metamodernism: Concepts Differentiation, and Metamodern Features in Modern Fiction', *Paradigma (Sankt—Peterburg)*, (26), pp. 22–30. (In Russian).
- Shapinskaya, E. N. (2016) 'Paradoks ob opere — 3. Opera v epokhu "postkul'tury": transformatsiya kul'turnoy formy ili smert' zhanra?', *Culture of Culture*, (2), p. 6. (In Russian).
- Spivakovsky, P. E. (2018) 'Metamodernism: Outlining the Contours', *Moscow State University Bulletin. Series 9, Philology*, (4), pp. 196–211. (In Russian).
- Sporyshev, V. P. (2020) 'World of Opera: from Traditions to Innovative Forms', *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 112(1), pp. 224–230. (In Russian). <https://doi.org/10.20323/1813—145X—2020—1—112—224—230>
- Venkova, A. V. (2018) 'Identification Politics of Metamodern Art', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, (32), pp. 203–213. (In Russian). <https://doi.org/10.17223/22220836/32/20>
- Vermeulen, T. and van den Akker, R. (2010) 'Notes on metamodernism', *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), p. 5677. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Vilison, V. (2020) *Nas vsekh toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili [We're all sick of it. How theater has become modern, and we haven't noticed it]*. Moscow: Izdatel'stvo AST. (In Russian).

Информация об авторе

Анна Николаевна Кириллова — аспирант кафедры философии им. А. Ф. Шишкина МГИМО МИД России, 119454, Москва, проспект Вернадского, 76 (Россия)

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Anna N. Kirillova — PhD student, Department of Philosophy, MGIMO University, 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454 (Russia)

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 04.05.2022; одобрена после рецензирования 06.06.2022; принята к публикации 14.06.2022.

The article was submitted 04.05.2022; approved after reviewing 06.06.2022; accepted for publication 14.06.2022.