

АННОТАЦИЯ**Прожектор светит в никуда. По ту сторону оперы**

Статья написана в жанре авторского анализа в области музыкального восприятия и имеет две основные грани. С одной стороны, она фокусируется на проблеме восприятия музыкального спектакля сегодня. В центре внимания автора опера как жанр в современных постановках с их типичными признаками - переиначиванием сюжета и контекста; социально-психологический срез показывает понимание оперы режиссером спектакля, дирижером, музыкантами-исполнителями, театральными критиками и разными группами публики.

С другой стороны, эта статья направлена на детальный анализ зрительско-слушательских установок при восприятии музыкального произведения вообще, оперный спектакль оказывается лишь одним из его ярких образцов. Автор (пользуясь методологией и психологическим инструментарием НЛП), сосредотачивает внимание на анализе понимания / переживания музыки, считывания сценической символики, путях внедрения клишированных идей и их преодоления, на особенностях сочетания личных ценностей, убеждений и якорей личных воспоминаний в восприятии текста и контекста. Типы слушателей (зрителей) анализируются с учетом их референции при принятии решения (внешней или внутренней), индивидуального набора метапрограмм, стилей мышления и смены позиций восприятия. В контексте оперного спектакля разбираются механизмы действия наиболее типичных стереотипов восприятия, манипуляционные схемы в драматургии. Среди оригинальных сценических решений, описываемых в статье, приводятся фрагменты из постановки оперы В. Тарнопольского «По ту сторону тени» в Москве 2015 г., оперы «Борис Годунов» (в постановке Пермского театра оперы и балета, 2015) и др. Опираясь на множественные высказывания людей, непосредственно создающих оперу (режиссеров, дирижеров, оперных певцов), автор предлагает также придерживаться множественности решений по поводу трактовок современной оперы — с учетом выявленных в статье типов ее восприятия.

Ключевые слова: опера, музыкальный театр, типология слушания, музыкальное восприятие, музыкальная социология, социальная психология

ABSTRACT**The Limelight is Looking Towards Nowhere. Beyond Opera Performance**

This paper is written as an author's research in the field of music cognition. The investigation has two main facets. On the one part, it explores the situation on perception of the music performance where opera productions (with their plot and context modifications) are nowadays at the center of public attention. The researcher considers phenomenon of opera in the social psychological cross-section of its cognitive problems from the diverse points of view (e.g. of stage directors, orchestra conductors, music performers, theater critics, and audience). On the other part, the thorough study has been conducted in this article to examine a typical psychological attitude of the audience, it concerns music cognition as a whole, so opera turns to be just one of the critical examples in this aspect. Using a NLP-approach as a principal research methodology the author has been analyzing the issues related to the following: music understanding / emotional experience; the symbolic meaning comprehension; the ways of introduction and dissemination of the cliché ideas on the stage as well as methods for their overcoming; effects from interrelations of personal values, beliefs, and memory anchors while perceiving text and context. Types of listeners and viewers have been examined in relations to their reference (inner or external) in the process of decision making. Also such components of personal thinking as individual metaprograms, changes of the perception positions, technics of the stereotypes usage and manipulative models has been set out in the context of the opera dramatic composition.

Among representative samples of opera staging described in this article are V. Tarnopolsky's *Beyond the Shadow* (The Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre, Moscow, 2015), *Boris Godunov* (The Perm Opera and Ballet Theater, 2015) and others. Being based on a large amount of statements from the first-hand creators of opera performance author also proposes to maintain plural decisions and many-sided approach to the contemporary opera performance interpretations taking into account those cognitive types which have been disclosed in this paper.

Keywords: opera, music theater, typology of listening, music cognition, music sociology, social psychology

Марина Карасева

ПРОЖЕКТОР СВЕТИТ В НИКУДА. ПО ТУ СТОРОНУ ОПЕРЫ

В последнее время разговоры о музыкальном театре, в частности, о том, что такое хорошо и что такое плохо, как надо и как не надо ставить оперы, заметно участились, а «жесть» СМИ-дискуссий достаточно быстро раскалилась, периодически обжигая участников по обе стороны баррикад: и тех, кто выступает за постановку новационных спектаклей, и тех, кто ратует за сохранение традиционного стиля.

Спорить об оперных постановках — дело вполне благодарное, поскольку, в отличие от филармонических концертов, премьеры оперных спектаклей всегда находятся в центре внимания. Они собирают большой урожай читаемых музыкально-критических статей: об опере пишут музыковеды, пишут театроведы, наконец, пишут филологи-колумнисты. Новые сценические версии сочинений из классического оперного репертуара обсуждаются широкими кругами общественности. Певцы и дирижеры дают интервью, рассказывая о том, что привлекает их и что отвращает в современных оперных постановках.

Темами обсуждений обычно становятся вопросы: соответствует или не соответствует постановка оригинальному сюжету, каковы характеры героев и каково их отражение в опере, чему учит нас претворенное в спектакле либретто, заглушил ли оркестр певцов, насколько ярко последние «зажигали» зал и не было ли в декорациях неподобающих намеков и символики. Специалисты иногда разбирают оперные постановки на предмет соответствия композиторской партитуре¹. Нередко дискуссии переводятся в социокультурную плоскость с последующими оргвыводами (как в случае с известной постановкой «Тангейзера» в Новосибирске).

На этой поднявшейся волне интереса к происходящему в оперном театре в СМИ и соцсетях вспомнили и о примерах «скандальных» спектаклей недавнего прошлого, в частности историю с постановкой «Пиковой дамы»

¹ Как, например, при разговоре о постановке Юрием Любимовым оперы Бородина «Князь Игорь» [12].

Чайковского в версии А. Шнитке — Ю. Любимова и письмом-реакцией на идею такой постановки А. Жюрайтиса в «Правде» от 11 марта 1978 года [8]. Это письмо воспринималось современниками достаточно однозначно: как душастый новации окрик ретрограда. По понятным причинам новации в семидесятые годы прошлого века были для отечественной творческой интеллигенции неким сладким полузапретным плодом и оттого представлялись особенно желанными.

Сегодня эти материалы по истории отечественных «оперных страстей» далеких семидесятых читаются спокойно (если только не увлекаться игрой в былые идеологические баталии). Но сама проблема соотношения новаций и традиций в опере, перестав быть социологизированной по-советски, никуда не ушла; она просто обрела новые оттенки смыслов. Продолжающийся повышаться градус оперных обсуждений говорит о том, что пришло время собрать эти оттенки смыслов (и старые, и новые) воедино и системно рассмотреть сложившуюся ситуацию. Данная статья — попытка разобраться в существующем положении дел в зоне «современная опера — осовременивание старых опер в режиссерских постановках» с различных позиций — в том числе, с учетом мнения людей создающих и людей воспринимающих музыкальный спектакль. Попытка просканировать ситуацию, рассматривая сцену, в первую очередь, со стороны зрительного зала².

Необходимость такого анализа обуславливается двумя основными причинами.

1. Журналистские публикации, при всей многочисленности высказываний в СМИ на тему современного состояния оперы, не предлагают системного осмысления проблемы и функционируют чаще всего либо как дополнение к пресс-портрету певца / дирижера, либо как пояснение к имеющему место общественному скандалу.

2. Музыкально-теоретические и музыкально-исторические публикации до сих пор демонстрируют определенный дефицит научного внимания к анализу слушательских установок, в частности, к особенностям восприятия спектакля или концертного выступления³.

Соответственно, прежде всего в статье будут рассмотрены две дискуссионные темы, связанные с феноменом режиссерской оперы:

² Иначе говоря, попытка поставить себя на место того психолога (из известного профессионального анекдота), который при появлении на сцене красивой женщины смотрит за реакцией на нее сидящих в зале мужчин.

³ Это, кстати сказать, хорошо показал прошедший в июне 2015 года XV Международный конкурс имени П. И. Чайковского. Одной из его особенностей стала — в продолжение традиции предыдущего конкурса — интернет-трансляция всех туров в открытом доступе, в результате чего пользователи могли одновременно слушать выступления участников и обсуждать их на страничках соцсетей, в частности в Фейсбуке. Показательно, что и профессионалы, и музыканты-любители анализировали в подавляющем большинстве стиль игры, манеру творческого высказывания конкурсантов, но никак не учитывали особенности различного слушательского восприятия этих стилей, что порой порождало неадекватность оценок участниками дискуссии друг друга.

осовременивание классики и постановка новых опер вне традиционного формата XVIII–XIX веков. Вторичный (и более глобальный) предмет разговора лежит в области типологии слушательского / зрительского восприятия. Последнее потребует, при ограничении области анализа музыкальным театром, провести некоторые параллели с другими жанрами музыкально-исполнительского искусства.

Чего не будет в этой статье: не будет истории вопроса и анализа общественного фона (отдадим его на откуп публицистике). Вне рамок статьи останется рассмотрение вариантов социально-политической манипуляции (в ту или иную сторону) общественным мнением. Не будет также музыковедческого анализа самих опер и искусствоведческих разговоров о том, «что хотел сказать художник». Не уделяя всем этим вопросам специального внимания, обозначим, для полноты картины, некоторые из экстрамузыкальных и экстрадраматургических аспектов в развитии современной оперной драматургии и сценографии:

— политически-субординационный: «кто, где, что и для кого имеет право ставить»;

— драматургически-стратегический: использование постановочных приемов в качестве «заместительных» (например, когда надо затушевать недостатки голосовых аппаратов певцов, прикрывая их яркостью сценической игры⁴) либо аттрактивных, способствующих повышению зрительского внимания к спектаклю и его посещаемости;

— экономический: изготовление реквизита и декораций с учетом, во-первых, гастрольной мобильности театра, во-вторых, дороговизны воссоздания исторических театральных костюмов и деталей;

— маркетинговый: менеджерский взгляд на промоушн спектакля и формирование информационных поводов, в том числе скандального характера.

Ни о чем из этого мы, повторю, подробно говорить не будем: статья выстраивалась постепенно из различных авторских наблюдений преимущественно психологической направленности. В качестве базовых инструментов психологического анализа выступили известные нлп-методики⁵. Сценическим же событием, спонтанно запустившим сам процесс «выстраивания» статьи, стала театральная постановка, казалось бы, сама по себе имеющая отдаленное отношение к «нажимаемым» в статье «клавишам»: московская премьера оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону

⁴ Достаточно спорное решение для сольных концертов «потерявших голос» певцов, но возможное для коллективов.

⁵ Это касается, прежде всего, рассмотрения таких понятий (и соответствующих им явлений), как, например, якоря, метапрограммы, нейрологические уровни восприятия. Принципы их выявления и работы с ними достаточно подробно описаны в литературе психотехнического направления. В музыковедении они во многом стали основой созданных методик развития музыкального слуха и слушательского восприятия (см. книгу автора данной статьи [10]).

тени»⁶. О музыке и постановке этой оперы речь должна идти в отдельном исследовании (они того более чем достойны). Здесь же опера Тарнопольского выступает именно в качестве триггера-вдохновителя. Впрочем, к концу статьи возникнет повод обратиться и к ней самой.

* * *

Один мой знакомый скрипач в несытно-дефицитные семидесятые годы был бедным студентом, жил под Москвой, и однажды его обеспеченные родственники из одной из московских высоток (прямо как в кинокартине про Москву слез не любящую) уехали отдыхать, пригласив его пожить у себя в доме — присматривать за кошкой. Вот пошел он как-то в гастроном за рыбой. В гастрономе очередь. Длинная. Мойву дают. Пристроился в хвост, стоит, слушает: люди в очереди обстоятельно обсуждают, как лучше мойву готовить, кулинарными рецептами делятся. Дошел черед и до него. «А Вы, молодой человек, что с ней делаете?». «Да я вообще-то для кошки беру...». Немая сцена.

Это история куда меньше — про различия между социально-экономическими слоями населения; гораздо больше она говорит про коллапс личных ценностей, в том числе эстетических. В разных ситуациях все мы можем выступать попеременно и владельцами кошки, и любителями мойвы. Можно, например, с одной стороны, отказаться всерьез обсуждать профессиональные достоинства какого-либо певца на «Евровидении» (считая себя экспертом в области серьезной музыки) и, с другой стороны, быть внутренне ущемленным, когда кто-то поставит вам «на вид» непонимание новой трактовки старой оперы, апеллируя к тому, что, мол, «в Европе сегодня ставят только осовремененные спектакли» и «надо успевать за веком». Чтобы разобраться со всем этим, отправляясь по ту сторону спектакля, оставим себе в качестве главных орудий труда инструменты психологической и социологической «заточки».

ОПЕРА — В ЗЕРКАЛЕ ЯКОРЕЙ ЛИЧНОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ,
УБЕЖДЕНИЙ И ЦЕННОСТЕЙ

Специфика жанра. Оперный жанр можно отнести в определенном смысле к жанрам буферного типа. В профессиональной музыкантской среде опера (в ее классическом виде) часто считается «блюдом» достаточно легким для восприятия по сравнению с прочими видами академической музыки. В среде людей, не слишком искушенных в музыкальном искусстве, оперу, наоборот, причисляют к «высокой классике»: чему-то достаточно сложному для восприятия, но, тем не менее, схожему с привычными

⁶ В. Тарнопольский. «Jenseits der Schatten» («По ту сторону тени»), мультимедиа-опера (2006, по мотивам «Притчи о пещере» Платона, на тексты Данте, Ницше и др.). Российская премьера оперы (как совместный проект театра и Центра современной музыки Московской консерватории) состоялась в марте 2015 года на Малой сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Режиссер — Роберт Векслер. Дирижер — Игорь Дронов. См. телерепортаж о премьере [5].

эстрадными концертам (в опере поют). Можно сказать, что именно в области оперы как одного из наиболее популярных театральных жанров⁷ накопилось больше всего стереотипов восприятия. Как концепт-продукт опера — это, в большой мере, отпечаток-аналог выезда господами «в свет». Суммируя наиболее типичные на сегодня проявления поведенческих стереотипов, основанных на исторической (а может быть, и генетической) памяти, получим следующее. Опера — это место:

— где поют певцы, а значит, обитают их поклонники. Процент кумиропоклонения в оперном театре традиционнее выше, чем в филармоническом зале, и оно в значительной мере «скроено» по типу кумиромании в эстрадной сфере. То, что, как правило, дурно воспринимается на концерте, тут оказывается практически неизбежным: течение оперного спектакля периодически приостанавливается аплодисментами в адрес исполнителей сольных арий;

— где публика в антрактах делает селфи в красивых платьях с моментальной выгрузкой фотографий в Инстаграм или Фейсбук и с последующим ожиданием лайков;

— где производится «самовыгул», показ «и себя, и жены, и ее украшений».

В поведенческих моделях посетителя оперы демонстрационность — один из наиболее характерных параметров. Сам факт похода, или выхода, в театр, в Оперу (вне зависимости от стиля музыки и характера постановки спектакля), как правило, имеет следующие коннотации.

Чаще:

— ритуала, с общим посылом «чтоб быть культурнее»;

— «осмотра здания с колоннами» из туристического интереса⁸.

Реже:

— клубного общения ради поддержания у посетителя ощущения принадлежности к значимой для него референтной группе⁹.

Поход в оперу существенно отличается как от видеосмотра оперного спектакля (в этом случае резко снижается процент демонстрационности: у слушателя превалирует интерес к опере как опере — в ее

⁷ В этом плане сначала обычно идет драматический театр, потом оперный театр и потом уже филармонический концерт.

⁸ В частности, поэтому купить билет на Историческую сцену Большого театра значительно сложнее, чем на Новую, и стоит он дороже.

⁹ То есть к группе, на которую человек равняется, к которой хочет видеть себя принадлежащим.

Чаще это происходит при посещении концертов. Спектакль или концерт в интерьере «все свои» приобретает в этом случае дополнительную социальную ценность «единства образования и стилевых убеждений». Так, в частности, ощущалось и на российской премьере оперы Тарнопольского, так всегда было в семидесятые-восемидесятые годы прошлого века на почти не афишированных концертах «левых» композиторов Шнитке, Денисова, Губайдулиной, где можно было встретить всех знакомых студентов и профессоров столичных музыкальных вузов.

музыкальной и / или в театральной ипостаси)¹⁰, так и от концертного исполнения оперы. В последнем случае есть один нюанс. Оперный спектакль в стиле «концерта в костюмах» (то есть без особых режиссерских решений) — но в театральном помещении — часто устраивает и меломана, и профессионала (который пришел послушать именно музыку или голос и может достроить в голове собственные декорации, обходясь, таким образом, без «сценического путеводителя по смыслам и чувствам»¹¹). Концертное же исполнение оперы удовлетворяет далеко не всех в обеих названных группах: потеря привычных ожиданий (магии широкого сценического пространства) может спровоцировать возникновение ощущения неполноценной («надо, чтоб все было»), лайт-версии (что многими воспринимается так же, как свадьба в помещении фабрики-кухни, а не ресторана)¹².

Реакции на оперу как респектабельность в привычном вступают сегодня в осязаемое противоречие с попытками так или иначе трансформировать этот жанр. Что-то менять в уже устоявшемся — всегда болезненно. Опера, таким образом, оказывается жанром особо уязвимым. Для того чтобы предметно (а не эмоционально) рассуждать о специфике такой уязвимости, о целесообразности или нецелесообразности обновления уже существующих постановок, о реальных последствиях осовременивания, перекраивания музыки режиссером и обо всем прочем, что несет с собой трансформация, надо рассмотреть этот вопрос на уровне механизмов восприятия¹³.

Якоря. Якорем в психологии принято называть сенсорный стимул (зрительный, слуховой, обонятельный, вкусовой, тактильный), который связан с физиологическим состоянием и запускает его. Поддержанием якорей — их оживлением — постоянно занимаются маркетинг и реклама («Тот самый чай со слоном»). В нашем ракурсе разговора речь пойдет о механизме воздействия якорей, их создании, конфликте, трансформации и снятии. Базовым этот механизм можно считать потому, что любое смещение якорей оказывает непосредственное (хотя и часто подсознательное) воздействие на убеждения, ту точку, от которой обычно и принято вести отсчет в анализах дискуссий по современной опере.

¹⁰ Смотреть оперу в видеозаписи, то есть оперу ради оперы, будет значительно меньшая часть публики, при этом она будет внутренне мотивирована на просмотр по одному из специальных, а не общеритуальных параметров.

¹¹ Об этом способе слушания оперы в театре — «закрыв глаза», нередко говорят в своих интервью музыканты, например, Михаил Плетнев: «Молодые ребята спрашивают, в какой пойти театр? Отвечаю — лучше сидите, записи слушайте» [17].

¹² В том же концертном зале на обычном исполнении сочинений солистом или симфоническим оркестром правила игры аудиторией принимаются, потому как других там нет: нет сюжета, нет рассказываемой истории. И слушатель, далекий от музыки, думает, в частности, о том, как же пианист наизусть запомнил столько нот и так долго их играет (нередко можно слышать, как именно об этом восторженно перешептываются консерваторские «партерные старушки»).

¹³ Пользуясь упомянутыми инструментами анализа НЛП.

Среди якорей личностной истории особо выделяются по своей силе воздействия якоря детства и юности¹⁴. Хорошо известен эмоциональный эффект так называемой «песни молодости»¹⁵, которая мгновенно возвращает людей назад во времени, оживляя в памяти те острые и новые переживания, которыми всегда полна первая треть человеческой жизни.

Кратко ситуацию с якорями можно сформулировать так: разрушить можно то, что уже поставлено. Нет якоря — нет якорного конфликта. В плоскости нашей темы речь идет, в первую очередь, о том, что, говоря несколько упрощенно, музыканты (профессионалы и любители) и немужиканты всегда будут по-разному воспринимать оперу.

Музыкантам — исполнителям (певцам, оркестрантам, дирижеру) и слушателям — с детства¹⁶ известны не только все перипетии сюжета классических опер, но и порядок следования в них арий и ансамблей. Все это, вместе с музыкальной стилистикой, изучается в длительном курсе музлитературы и истории музыки. До недавнего времени основными источниками учебного знакомства с оперой были клавиш и аудио- (не видео-) запись¹⁷. Это предоставляло возможность собственной мысленной «достройки» видеоряда в соответствии с ремарками в клавише. Неудивительно, что в ситуации «режоперы» у данной группы зрителей возникает якорный конфликт. Происходит это примерно так.

Ставляющий спектакль драматический режиссер, как правило, в силу специфики образования, не имеющий таких глубоких личностных якорей в опере как музыкальном жанре, берется за нее, в первую очередь, как за подзвученный сценарий. Режиссер наступает в своих творческих фантазиях на годами формировавшиеся у музыкантов якоря и... Не возвращайтесь в места вашей юности, не посещайте их наяву: картинка из вашей памяти рискует сильно измениться, она может «пересохраниться» — и это доставит вам разочарование, а возможно, и боль разрушения. Разрушения вашего личного якоря. Если же вы на это решаетесь, будьте готовы к тому, что, как в случае с оперной постановкой, из вашей памяти может стертись облик привычной вам «костюмной» донны Анны и останется образ

¹⁴ Классическое описание такого якоря дано Марселем Прустом, см. об этом [10, 62].

¹⁵ Во многом на этом основан эффект неугасающего интереса к группе «Битлз», музыкальные композиции которой были позитивно заякорены в сознании, связавшись с воспоминаниями о вечеринках и романтических моментах в жизни поколения молодежи шестидесятых-восьмидесятых годов XX века.

¹⁶ На такие оперы, например, как «Руслан и Людмила», детей водят часто с раннего возраста. Заметим, что важным, (а иногда и решающим) для закрепления у ребенка позитивного якоря может оказаться: сладкое, вкусное «подкрепление» — в виде купленной в театральном буфете шоколадки, или дефицитное — в виде блинов с красной икрой (как это было в свое время в Кремлевском дворце съездов).

¹⁷ Видеозаписи стали широко доступными лишь в начале нового тысячелетия с распространением видеосервисов типа YouTube и появлением телевизионных кабельных каналов, таких как Mezzo.

эмансипированной женщины, сидящей в машине и нервно курящей сигарету¹⁸ — произойдет срыв вашего путешествия во времени.

Но все это может произойти в том случае, если у вас есть якоря. Если их нет, или почти нет, и вы идете на оперу как на преимущественно драматический спектакль с музыкой — ситуация будет выглядеть иначе: новые якоря легко создаются на свободном месте — и вы, возможно, будете сфокусированы более на драматургических вызовах режиссера, чем на вопросе соответствия их музыкальному первоисточнику. В этом представляется психологическая суть постоянно идущих дискуссий о том, что есть осовремененные оперные постановки — неизбежное зло или неизбежные новации. Вне ясного понимания вопроса о якорях эти дискуссии кажутся более амбициозными, чем приводящими к какому-то результату.

В общей схеме эта якорная ситуация достаточна понятна и проявляется далеко не только по отношению к опере, которая в силу музыкально-социальных страстей сейчас просто оказалась на острие пера и кончике языка. Такие же, по сути, якорные конфликты возникают на разных уровнях и с участием многих других жанров и явлений в искусстве. Для иллюстрации попробуем собрать и классифицировать прочие типичные случаи столкновения якорей той или иной силы или выраженности.

Группа общекультурологических якорных конфликтов. В нее можно поместить случаи:

- расхождений в деталях при экранизации общеизвестных литературных источников¹⁹;
- римейков известных кинофильмов;
- жанровых диссонансов — оригинала и постановки, в том числе сталкивание высокого и низкого в общественном сознании²⁰;
- приглашения артистов другого жанра в «намоленные» культурные места²¹;
- сопротивления цветовых якорей при обновлении зданий²²;
- неприятия театральной архитектуры, отклоняющейся от привычной модели зданий с колоннами (например, если речь идет об оперных театрах)²³.

¹⁸ Речь о спектакле «Дон Джованни» Моцарта, показанном на Зальцбургском фестивале 2008 года.

¹⁹ Когда на экраны вышла экранизация «Войны и мира» Толстого, зрители возмущались тем, что у Наташи Ростовской (Людмила Савельевой) — голубые глаза, тогда как по роману они карие.

²⁰ Так, постановка пьесы Шекспира «Укрощение строптивой» в семидесятых годах прошлого века в виде мюзикла (с Алисой Фрейдлих в БДТ) вызвала у многих неприятие этого решения.

²¹ Характерно, что общественность неизменно встречала неодобрением любые попытки световых оформлений, напоминающих световые шоу, в Большом зале консерватории.

²² Так, окрашивание здания Московской консерватории в исторический цвет столового серебра в 2011 году было воспринято многими в штыки.

²³ Это одна из причин неприятия многими новоотстроенной Мариинки-2.

Не углубляясь в область этнопсихологии, просто заметим, что такая чувствительность к кризисным зонам разрушения якорей в отечественной культуре выше, чем за рубежом.

Группа музыкальных якорных конфликтов. Внутри конфликт-провоцирующей группы музыкальных якорей можно выделить якорные зоны разного типа: одни — более явные, другие — более скрытые, тонкие, потенциальные. В зеркале общественного мнения они также различаются по уровню приемлемости, допустимости.

Среди уже устоявшихся примеров (или ожидаемо разностильных) можно назвать:

- сольные каденции в инструментальных концертах; попури / парафразы / транскрипции как объявленный жанр произведений «по мотивам»;
- постановку балета на музыку оперы²⁴;
- классическую музыку в рингтонах (часто как компонент самопрезентации владельца телефона);
- исполнение современными певцами знаменитых, культовых песен прошлого²⁵;
- интерпретацию классической музыки, отличающуюся от привычной с детства.

Среди более тонких, «работающих» для более развитого музыкального слуха зон якорного дискомфорта можно отметить:

- смену тембров при переложении / аранжировке (к примеру, переложение этюда Шопена для трубы);
- транспонирование произведения в другую тональность. При этом часто происходит потеря семантики тональности, что делает ситуацию некомфортной лишь в том случае, когда эта семантика усвоена слушателем на сознательном или подсознательном уровне²⁶;
- игру как не на аутентичных инструментах, так и на них — в зависимости от обстоятельств постановки первичного якоря, например, если позитивные якоря детства стояли на исполнении «Хорошо темперированного клавира» в фортепианной записи, то впоследствии может возникнуть определенное неприятие исполнения этого цикла на клавесине;

²⁴ Таковы, например, «Кармен» в постановке Ролана Пети (1949 год; в балете с музыкой оперы Бизе поступают достаточно вольно, переставляя местами куски, изменяя некоторые штрихи, темпы, которые, впрочем, абсолютно точно передаются жестами танцоров) и известный балет на ту же тему Родиона Щедрина.

²⁵ Исполнение Иосифом Кобзоном и Дмитрием Хворостовским песен о Великой Отечественной войне — тому пример: слушательская оценка исполнения часто определяется в этом случае не качеством вокала, а якорями, стоящими на привычном (неоперном) тембре исполнения.

²⁶ Так, смещение якорей иногда может возникнуть в большей мере из-за смены привычной тональности, а не привычного тембра: автор статьи ощутил это в парижском метро, где в переходе соль-мажорный скрипичный концерт Вивальди исполнялся на люте в фа мажоре (тональности, по индивидуальным представлениям, разрушающей «струнную яркость» соль мажора).

— отклонения от равномерной температуры: например, если чистота интонирования в рамках последней у юного скрипача с детства связалась с критериями хорошей игры, то японскую традиционную нетемперированную музыку ему переносить на слух будет непросто.

Надо добавить, что сами якоря могут изменяться, в частности, под влиянием общекультурных факторов. Так, в советский период на музыке Рахманинова и Бетховена у многих слушателей стоял негативный социальный якорь. Фрагменты фортепианных концертов Рахманинова регулярно использовались в качестве иллюстрации к бодрым новостным телевизионным репортажам про «борьбу с урожаем», с визуальным рядом полей и комбайнов. Бетховен был «главным по революционному настрою»: музыка из «Аппassionаты» и финала Девятой симфонии была «растиражирована» во множестве музыкальных иллюстраций к радио- и телепередачам про ранний период истории КПСС²⁷. Затем, в более поздние времена (начиная с восьмидесятых годов прошлого века) все эти коннотации из восприятия музыки Рахманинова и Бетховена постепенно ушли.

Возникший конфликт якорей как базовый может, соответственно, приводить / не приводить к дальнейшему развитию конфликта ценностей и убеждений в общественном мнении. Рассмотрим два примера.

Пример первый. Тембр пианино в театре, на балетном спектакле — при всем несовершенстве звучания этого инструмента в больших помещениях по сравнению с роялем, — театральные слушатели переносят относительно спокойно: он (иногда интуитивно) знает, что в балете подобное звучание не редкость. Якорный конфликт («домашнее не дома») не переходит на уровень ценностей.

Пример второй. Известная видеозапись Андрея Коробейникова для предварительного прослушивания к отбору участников на конкурс Чайковского в 2011 году, сделанная на домашнем неидеально настроенном пианино²⁸, многими слушателями и членами жюри расценивается как оскорбительная, недостойная конкурсной заявки. Конфликт якорей («домашнее не для публичности») в этом случае переходит на ценностный уровень.

Суммируем сказанное о якорях. Море называют гигантской линзой — та же метафора вполне применима и к опере, которая, будучи жанром «сверхпубличным», только лишь высвечивает и многократно увеличивает для обозрения весь названный конгломерат якорных проблем, не лежащих, в большинстве своем, на поверхности.

Для того чтобы понять, например, почему одни якоря схлопываются, а другие держатся, надо просканировать ситуацию с помощью иных психотехнических инструментов.

²⁷ Подробнее о процессах переякорения см. в статье автора [9] и ее книге «Психотехника развития музыкального слуха» [10].

²⁸ Коробейников А. «Похороны куклы»: [Видеозапись]. http://www.youtube.com/watch?v=nG_OQq3C4cs.

Метапрограммы. Это наши фильтры восприятия реальности. В связи с проблематикой статьи остановимся на паре метапрограмм «сходство — различие».

Слушатели (здесь мы выведем за скобки слушателей искушенных, или экспертов, по формулировке Теодора Адорно [1]) с метапрограммой схождения стремятся слушать привычный им репертуар в привычных для них тембрах²⁹. В оперном театре чаще всего этим репертуаром оказывается романтическая, кантиленная опера XIX века с легко запоминающимися мелодиями.

Лишь небольшой процент слушателей / зрителей пойдет на что-то непривычное с их точки зрения: обладая метапрограммой различия как ведущей, они идут на такой концерт / спектакль в том числе и для того, чтобы почувствовать себя человеком непонимающим и получить от этого (!) удовольствие (с последующим возможным переякорением услышанной музыки — с негативного на позитивное). Эта группа и оказывается, в частности, целевой при постановке «рискованных» опер из репертуара XX–XXI веков.

Иными словами, на возникновение и характер развития конфликта убеждений и ценностей в большой степени влияет индивидуальный набор якорей и метапрограмм. Попробуем рассмотреть структуру этих процессов на примере оперы как совокупного продукта музыкальной коммуникации, включающей создателя действия, его исполнителя и воспринимающего.

Основные участники коммуникации — Режиссер, Композитор, Исполнитель, Слушатель-зритель (плюс — в оперном спектакле, в премьерной его части, всегда бывает задействован Критик). Специфика коммуникации складывается из взаимопереплетения / конфликта разных пресуппозиций³⁰, убеждений и ценностей. Ниже приведем модели характерных тенденций, взятые в намеренно обобщенном плане.

Пресуппозиции. Пресуппозиции Режиссера. В узнаваемых штрихах к типовому портрету современного (в том числе, оперного) режиссера просматривается ведущая метапрограмма различия, в свою очередь, поддерживающая установку на то, чтобы сделать сценический продукт либо новационным «не как было» (с условным девизом: «нельзя все черпать из прошлого»), либо аутентичным «как было давно, но было забыто и потеряно». Добавим, что апелляция к эпатажности и широко понимаемому авангардизму в постановках нередко³¹ является отражением личностной акцентуации истероидного типа (с повышенным стремлением доказать кому-то что-то). Частным проявлением этой акцентуации

²⁹ Эта метапрограмма схождения проявляет себя часто в избегании непривычного немусыкантам тембра: для слушания классики часто выбирают эстрадные ее переделки, а для слушания народной музыки — варианты в обработке, с привычным гармоническим сопровождением и типом мелодического интонирования.

³⁰ Допредрположений, лежащих в основе формирования оценочных суждений.

³¹ Исключая здесь маркетинговые и прочие внедраматургические причины такого выбора.

становится «эскападность» в оперной постановке как театральный прием. Для режиссера он часто облегчается, как уже было сказано, отсутствием наработанных в личной истории якорей на саму музыку оперы (отсутствие такого близкого знакомства режиссеров с музыкой часто отмечают сами оперные исполнители, см. [2, 3, 14]).

Пресуппозиции Композитора. Может просматриваться все то же самое, однако для спектакля (в том случае, если композитор создает новую музыку, а не переделывает старую) это не несет опасности прямого слома им наработанных зрительских якорей. У автора музыки в опере, заметим, имеется еще одна, исторически сложившаяся в оперной культуре «индальгенция» по слову якорей и наступлению на оригинал: «безнаказанная» переделка литературного первоисточника (вспомним хотя бы романтическое, с целью вызвать соответствующий аффект у публики, решение Чайковским сюжетной линии и идеи «Пиковой дамы» Пушкина).

Пресуппозиции Исполнителя. Певцы: в большинстве своих интервью, естественно, говорят о ценности оперного голоса и важности многогранного его показа в опере [4; 14; 18], а также и о раскрытии музыкального замысла композитора³². Соответственно, состояние современных оперных постановок они определяют, исходя, прежде всего, из этих позиций (часто, впрочем, они негативно относятся не только к режиссерской новационности, но и ко всей современной опере в целом, оценивая ее как немелодичную, травмирующую их певческий голос и слух).

Дирижеры: как правило, считают, что музыке не надо мешать режиссерскими сценическими откровениями, то есть относятся к той группе специалистов, у которых музыкальные якоря проработаны и закреплены с юных лет, в связи с чем наступление на эти якоря они ощущают как травматичное [2; 16; 17; 24; 26].

Пресуппозиции Зрителя. Набор предустановок в этой целевой для оперных авторов и постановщиков группе куда более разнообразен (если даже не касаться здесь различий между восприятием оперы взрослыми и детьми). Начнем с того, что у разных зрителей-слушателей имеется разный слуховой опыт³³. Кому-то при слежении за материалом в музыке для ощущения звукового комфорта нужны частые репризы и медленное развитие гармонии и мелодии³⁴. Кому-то, с «более быстрым процессором» по

³² Пример одного из наиболее сбалансированных высказываний оперных солистов: «Вообще в опере первичен все-таки композитор и его музыка. Потом уже идет интерпретация артистов, певцов, а режиссер может помочь раскрыть замысел, а может иметь совсем другую идею, и он имеет на это право» (Борис Стаценко [21]).

³³ Заметим, он разнится даже внутри группы профессиональных музыкантов; так, например, у певцов и оркестрантов могут быть разные предпочтения. То, что восхищает своей звуковой смелостью инструменталиста, часто лишь раздражает вокалистов (которые, как правило, придя в профессиональную музыку позже остальных, обладают, в среднем, значительно меньшими запасами звуковых моделей языка).

³⁴ В этом плане музыкальный минимализм оказывается для самоощущения таких слушателей просто находкой: музыка считается современной, но при этом звучит доступно.

обработке ритмоинтонаций, захочется более плотного развития звуковых событий. При этом у публики оперного театра, в отличие от посетителей концертного зала, есть ряд специфических предпожеланий. Среди них:

— желание «отделить белок от желтка», или «не делайте мне режиссуру». Зритель-слушатель может не любить театр, может ничего не знать об особенностях режиссуры, да и не испытывать в ней особой нужды — он может любить в опере только музыку;

— желание зрелища: «сделайте мне красиво». С одной стороны, в этом желании скрыто много детских импринтов: волшебства первого посещения театра, страсти наряжаться в «королевско-рыцарские костюмы и доспехи» и, шире, любви ко всему необычному и яркому. С другой стороны, чем дальше, тем больше в этом предпожелании просматривается взгляд на оперный спектакль как на разновидность шоу (сама тема шоу как ценностного аспекта сегодняшней жизни³⁵ достаточно сложна, чтобы свести разговор только к негативной реакции на него³⁶ — в данном случае есть смысл лишь констатировать наличие такой установки);

— желание нарратива: «расскажите мне историю». Рассказ с соблюдением легко считываемых причинно-следственных отношений остается для широкой публики (как в кинематографе, так и в театре) предпочтительным, поскольку является наиболее понятной формой подачи материала;

— желание испытать непознанное: «сделайте мне удивление». Такое стремление к необычному, непережитому в собственной жизни по естественным причинам распространено в молодежной среде³⁷;

— желание атрактивности: «сделайте мне интересно».

Основными, основательно проверенными временем инструментами реализации этих предпожеланий и путями удержания внимания зрителя в оперном театре можно считать широко понимаемую в данном контексте «мелодраму», «великую идею» и «транс»³⁸. На них подробнее и остановимся.

³⁵ См. о роли шоу в концертном исполнительстве в интервью Дмитрия Китаенко: «Я вижу, что многие молодые дирижеры главным образом стараются, чтобы музыка была громкой и энергичной. К сожалению, публике это нравится. Часть аудитории воспринимает концерт не столько ушами, сколько глазами. Поэтому они любят, чтобы дирижер танцевал за пультом и изображал бурную энергию. Увы, энергичность обязательно означает глубину...» [24].

³⁶ Это хорошо иллюстрируют дискуссии в среде российских профессиональных музыкантов об игре пианиста Ланг Ланга.

³⁷ С подобным проявлением «комплементарности» в слушательской оценке автору этой статьи пришлось столкнуться при ведении своего курса социальной психологии музыки на факультете психологии МГУ. После прослушивания Concerto Grosso №1 Шнитке одна из студенток сказала, что ей очень понравилась музыка, несмотря на то, что она темная, некрасивая и депрессивная. И пояснила это тем, что в реальной жизни у нее нет поводов испытывать такие чувства, а через слушание музыки она может их смоделировать.

³⁸ Про последний прием см. далее в связи с постановкой оперы Тарнопольского.

«Мелодрама» и позиции восприятия. О ценности переживания, или «сделайте мне волнительно». Опера (в ее классическом понимании) и ее сюжеты побуждают публику «переживать напрямую»³⁹. Эта установка поддерживается множеством интервью оперных певцов, в которых они говорят, прежде всего, о переживании образа своего героя или героини и о стремлении донести их до зрителя. Никто, конечно, не оспаривает ценность человеческого переживания / сопереживания в любом спектакле: речь идет о настроенности этих чувств на небольшое число волн, часто укладываемых в известные стереотипизированные линии женских любовных романов и киномелодрам⁴⁰. С психологической точки зрения здесь есть одна тонкость: она состоит в различном использовании публикой и артистами первой и третьей позиций восприятия⁴¹ (первая позиция — кратко говоря, подразумевает непосредственное переживание, а третья — восприятие ситуации дистанцированно, со стороны). Если профессиональный артист на сцене просто обязан многократно переходить из первой позиции в третью и обратно⁴², то слушатель-неэксперт вполне может оставаться только в первой позиции. При этом ему иногда достаточно трудно бывает переключаться с одной позиции на другую (например, от сопереживания главной героине в момент ее предсмертной арии переходить к оценке баланса звучания голоса и оркестра и т. д.).

«Великая идея» и ее понимание — как ограничивающее убеждение. «Сделайте мне идею — и я ее буду думать». Важность «понимания» музыки в нашем обществе в определенном смысле переоценена. Эта слушательская и зрительская пресуппозиция — состоящая в том, что надо непременно понять смысл исполняемой музыки, то есть понять концепцию, прочесть авторский месседж, — весьма распространена в сознании приобщающихся к классике, нередко создавая последним огромную головную боль и лишая их радости многообразия сенсорного восприятия музыкальных ритмов и интонаций⁴³.

Поскольку опера, как уже было сказано, в области академической музыки является жанром наиболее демократичным, то основными инструментами-проводниками понимания — «указателями», или

³⁹ В этом плане неслучайно выражение «мыльная опера» по отношению к телесериалам, ориентированным также, в первую очередь, на сопереживание некоей истории человеческих взаимоотношений. Заметим, что и театры чаще посещают именно женщины, которые, к тому же, выступают обычно инициаторами походов в оперу.

⁴⁰ Борьба добра со злом, роковая любовь, протест против несправедливости и т. д. В этом смысле компонент мелодрамы может присутствовать в спектаклях любых других жанров: драмы, эпической оперы и проч.

⁴¹ В терминологии НЛП.

⁴² См. об этом в [9].

⁴³ Эта пресуппозиция часто переходит в убеждение о личностном своеобразии по типу: «Если ты не можешь понять музыки Шнитке (заменить на любое подходящее имя), ты недостаточно культурный человек» (сентенция взята из личного рассказа одной из «пострадавших» от подобного суждения); см. о механизме такого смещения далее в статье.

маркер-пойнтерами⁴⁴, — в ней часто становятся наиболее простые, силовые средства (в первую очередь, символика). Причем специфика оперы как постановки театральной почти что «обрекает» эту символику на то, чтобы стать поверхностной, легко считываемой, срастающейся с разного рода доступными публике мыслительными и эмоциональными штампами.

О символике. Основными каналами восприятия символики в опере являются:

— визуальный (пути передачи — экстрамузыкальные средства: костюмы, жесты, декорации)⁴⁵ как первичный канал;

— аудиальный (пути передачи — специфически музыкальные средства: лейттемы, лейтмотивы, обобщение через жанр, национальная специфика звучания и проч.) как вторичный канал.

Вторичным аудиальный канал здесь назван потому, что считывание любой символики слухом требует большей подготовки. Аудиосимволику (музыкальные цитаты и, тем более, аллюзии) слышат очень немногие. Для этого надо:

— как минимум, разделять в восприятии мелодию и гармонию (что вовсе не является элементарной задачей для немусыкантов: в фокусе интонационного внимания находится, как правило, только мелодия);

— как максимум, обладать музыкальной памятью, способной к сравнению образцов (в случае идентификации аллюзий и лейтмотивов в развитии).

В процессе поиска и нахождения символики неискушенным слушателем / зрителем конечная радость ее нахождения способна превратиться в эстетическое переживание. Ничего не изменяется и в случае наличия в зале музыкально более «продвинутой» публики: радость обнаружения аллюзий или цитат из известных произведений (с попутным удовольствием от подтверждения собственной музыкальной образованности)⁴⁶ имеет, по сути, аналогичные психологические корни. Считывание символики — прием беспроектный для занятия неким слуховым трудом широких слушательских масс, которые часто компенсируют такого рода понимание свое недостаточное музыкальное слышание, а именно неспособность следить за более тонкими и специфическими музыкальными процессами (ходом развертывания гармонии, мотивным развитием и т. д.).

Однако поиск символики (в широком смысле) как ключа к пониманию — это только один, причем «поверхностно залегающий» пример в этом плане. Прочие примеры связаны с типологией самого слушателя. Рассмотрим для наших целей группировку слушателей по типам **референции** — которая бывает внешней и внутренней.

⁴⁴ См. про ложные маркер-пойнтеры [11].

⁴⁵ В области осовремененной оперы визуальный канал часто работает примерно в следующем ключе: «Видишь на сцене бояр в галстуках и пиджаках — признаешь в них депутатов Госдумы».

⁴⁶ На этом, в частности, основаны популярность и развлекательный эффект музыкантских капустников-попурри из фрагментов известных произведений, сотканых между собой необычным образом.

Зритель с внешней референцией, привыкший ориентироваться на других, «ведомый», хочет, чтобы ему показали основные проблемы или идеи. При этом часть зрителей может желать показа «в лоб», другая же часть — не «в лоб», но тоже достаточно поверхностного. Такой зритель в качестве посетителя филармонического концерта, вполне возможно, предпочтет послушать драматическую музыку модельного ряда «Малер — Шостакович — Шнитке»⁴⁷ (особенно если музыка, в силу авторского замысла, имеет черты сверхдоступности или даже тривиальности⁴⁸, а также полистилистичности). Предпочтет, поскольку из этого его понимания одновременно вырастает и его самозначимость: результатом «я это понял» становится повышение собственной интеллектуальной статусности.

Зритель с внутренней референцией не хочет, чтобы ему объясняли на сценических «пальцах» (сводя все, в конечном счете, к клишированным моделям). Можно сказать, что такому зрителю не так важно — понял он идею или нет. Во-первых, у него, как правило, есть другие точки фиксации внимания, а во вторых, ему интереснее создавать версии драматургической проблематики самому. Навязчивость в намеках зритель с такой референцией рассматривает, чаще всего, как антиценность⁴⁹. Иначе говоря, того же боярина в смокинге и галстуке на сцене он будет воспринимать как микропокушение на мир собственных структур-аналогий.

Теперь суммируем сказанное и приложим его к ситуации с оперными постановками. Соблазн использовать символику в самом грубом и кричащем (а порой и скандальном) варианте можно, конечно, просто объяснять тем, что ныне у широкой публики почти нет желания домысливать (как в советское время): навык утерян, вкус забыт, зато появился опыт просмотра сериалов с их неременной смесью экшна и нарратива. Важнее, однако, обратить внимание на то, что из этого неизбежно следует: потеря притчевого мышления и вкуса к эзопову языку вкупе с низким уровнем ассоциаций ведут к естественному снижению поисковой активности во время просмотра спектакля (и шире, за его пределами). Это, в свою очередь, тормозит развитие трагического мышления (мышления по аналогии). В таком случае оно продолжит пребывать на достаточно низком уровне,

⁴⁷ Имеется в виду модель построения драматической коллизии со множеством жанровых или аллюзивных «подсказок».

⁴⁸ Что, к сожалению, случается с известными произведениями. Так, характерно, что из кантаты Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» «хитом», самым известным фрагментом, стало «дьявольское танго» — предусмотренная автором пародийность этой музыки фактически растворилась в процессе ее тиражирования в качестве дополнения к различным видеорядам.

⁴⁹ Аналогом ситуации (раздражения от того, что информация подается слишком просто) может быть отношение взрослых японцев к написанию слов с пробелами: так слова в японском языке пишутся только в книжках для маленьких. Во «взрослых» книгах все иероглифы пишутся слитно — и разобрать границы слов можно только зная сами эти слова.

ему предложенном⁵⁰, «раскодируя» самое легкое, будь то «говорящие» фамилии, или же однозначные символы в сценических декорациях.

Нет, вероятно, необходимости детализировать сказанное, приводя примеры осовременивания оперных либретто и перекраивания музыки в спектакле с изначально благой целью «достучаться до понимания концепции режиссера публикой» — они многочисленны. На этом фоне классические «костюмные» постановки⁵¹ порой могут оказаться в «креативном выигрыше»: радость зрителя от аналогий (не навязанных ему, а самонайденных, индивидуализированных) также может переходить в эстетическую плоскость.

О стереотипах. Наряду с символикой как коммуникативным приемом передачи и деи в оперных постановках, как и в либретто, широко применяется прием оживления стереотипов, когда набор общеизвестных клише появляется в мозгу как всплывающие подсказки к сюжету и часто как «ложные друзья переводчика» с языка искусства. В такого рода стереотипах практически всегда используются приемы генерализации и номинализации. И теми и другими обычно полны издания вроде театральных и концертных программ, а также учебников музлитературы.

Если голова зрителя / критика «забита» генерализациями, то при восприятии спектакля (впрочем, как и самой жизни) он просто нажимает на «горячие кнопки». Приведем типичные примеры наиболее характерных «кнопок» быстрого действия:

- яркие оппозиции: «добро — зло», «свой — чужой»;
- глобальные идеи: спасения (например, Вселенной), силы традиций, единения в радости и горе, наказания внешнего или внутреннего, раскаяния, воссоединения;
- сентенции-клише: «любовь правит миром», «красота спасет мир», «Бог забирает лучших», «свет в конце туннеля», «как в старые добрые времена».

Клише, между тем, — это та зона, где часто сходятся музыкальные критики и публика. Это и понятно: критики пишут для публики, оживляя заархивированные стереотипы общественного сознания. В театральных

⁵⁰ Традуктивное мышление и так-то не слишком активно развивается в системе современного западного образования (по сравнению с мышлением логическим: дедуктивным и индуктивным).

⁵¹ К таким спектаклям можно отнести, например, постановку «Князя Игоря» в Перми (режиссер — Сигрид Т'Хуфт, Бельгия). С одной стороны, этот почти четырехчасовой спектакль подается как сверхакадемичный, с постепенным накоплением ощущения «ассоциативного абсурда» (например, в сцене Плача Ярославны княгиня появляется в «рогатой короне», делающей героиню, по меткому наблюдению пермских коллег-музыковедов, похожей на американскую Статую Свободы). С другой стороны, заканчивается постановка неожиданным «сбросом официоза»: достаточно легко и даже комично. Для зрителя здесь важным оказывается то, что все его ассоциации и ощущения остаются вольной игрой личной фантазии (по принципу «кто знает, может быть все и не так»).

рецензиях достаточно часто именно эти клише оказываются формой «примирения» публики и рецензента с новационными стремлениями композиторов и режиссеров. (Условно говоря, «спектакль получился жесткий, провокационный, но главная идея возможности / невозможности осуществления / преодоления и т. д. была показана ярко и искренне».)

Ложная связка нейрологических уровней восприятия. Разговор о стереотипах восприятия, пышно расцветающих в жанровых условиях оперного спектакля, подвел нас к одной из наиболее часто встречающихся коммуникативных ситуаций: путанице — бессознательной (например, в сферах быта и образования) или сознательной (например, в рекламных технологиях) — нейрологических уровней мышления.

Внемузыкальное начало в виде поиска собственной идентичности (в опере — в виде поиска самоидентификации с сюжетными героями или соприкосновения с идейной конструкцией) не только служит одной из причин манипуляции индивидуальным и общественным сознанием, но также отражается и на особенностях восприятия произведений искусства. В оценочных суждениях о музыке успешно работает тот же механизм апелляции к личностному своеобразию (по схеме: «ты — тот человек, который...»), только вместо рекламирования товара или внедрения в сознание некоей идеи используется декларация определенных эстетических пристрастий в произвольных социальных связках разного рода. Так, то, что давно стало «азами» построения схемы убеждения в пространстве рекламного ролика (по модели: «купите “Джилет” — и станете настоящим мужчиной»)⁵², успешно прорастает и при выстраивании взаимоотношений публики и оперы. Основа модели такова: связывание нейрологического уровня действия и поступков с гораздо более высоким (более значимым для осознания человеком своей идентичности) уровнем личностного своеобразия. Этим способом через свое восприятие спектакля (концерта) происходит выстраивание обобщенного образа как себя, так и другого.

Представим упрощенно несколько типичных моделей⁵³ трактовок личностного своеобразия, возникающих в результате смешения нейрологических уровней в спорах и суждениях о современных оперных постановках.

В оценках других через слушание оперы такое глобальное (и потому мифологизированное) обобщение наиболее часто встречается в формах:

— преобладания метапрограммы «будущего» с педализацией идеи прогресса: «любишь традиционные оперные постановки — ты консерватор, тормоз для движения вперед». В этом ключе любители традиционных («костюмных») спектаклей воспринимаются глазами приверженцев

⁵² А также в политпропаганде как технологии (вне зависимости от ее направленности). Достаточно вспомнить, вероятно, самый известный в отечественной истории музыки прием идеологической манипуляции общественным сознанием через ложное связывание нейрологических уровней действия и личностного своеобразия: «Сегодня он играет джаз [что делает], а завтра Родину продаст [он тот, кто]».

⁵³ Сами эти модели, конечно, «стары, как мир»; сейчас они просто обрастают новыми метафорами.

«продвинутых» оперных постановок примерно так же, как владельцы «бабушкофонов»⁵⁴ глазами пользователей айфонов. Заметим, что вердикт: «отрицаешь новые постановки — не идешь в ногу с XXI веком» для самих отрицающих часто несет элемент определенной психотравматики. Проблема обостряется тем, что, в отличие от смиренных «любителей мойвы», эта часть публики (среди которой много представителей гуманитарной и творческой интеллигенции⁵⁵) обычно вовсе не готова казаться профаном в искусстве и это признавать.

— преобладания метапрограммы «прошлого» как базовой ценности: «предпочитаешь изменять классические сюжетные ситуации и трактовки — ты “Иван-родства-непомнящий”»⁵⁶. Внешне обратная ситуация, по схеме воздействия — перелицованная предыдущая.

В оценках себя через слушание оперы, в первую очередь, надо выделить механизм самопричисления к определенной референтной группе⁵⁷. Так, при оценке разного рода «авангардной» музыки, в том числе остроновационных оперных постановок, достаточно часто (особенно, в соцсетях) задействуются следующие модели логически ошибочных связей⁵⁸ в суждениях (часто самоувещательного свойства):

— с геронтологическим акцентом: «Я люблю эксперимент в искусстве — я способен воспринимать новации — я тот, кто еще не стар»;

— с политическим акцентом: «Я люблю авангард в искусстве — авангард выступает за свободу выражения — свобода против тоталитаризма — я убежденный либерал»⁵⁹.

С одной стороны, подобного рода связки по своему действию аналогичны описанным предыдущим: происходит «возгонка» отдельного конкретного действия или впечатления до абстрактного уровня: «тип личности». С другой стороны, социальный аспект (ощущение себя через принадлежность к группе) в таких связках усилен, а это создает, в свою очередь,

⁵⁴ Телефонов для пожилых людей — с крупными кнопками, простым устройством и ограниченным набором функций.

⁵⁵ Часто ищущая постоянного подтверждения своей личной интеллектуальной состоятельности (формы которой потом можно было бы распространить, например, в соцсетях).

⁵⁶ Эти же генерализации встречаются в дискуссиях — с тем, что по сути называется «переходом на личности». Примеры: «рассуждать как теоретик», «говорить как любитель классики» и т. д. Многие дискуссии музыкантов об участниках последнего конкурса имени Чайковского в соцсети «Фейсбук» — тому подтверждение.

⁵⁷ Эта потребность усиливается, в частности, привычкой, усвоенной с детства: использовать сюжетные повороты из школьного курса литературы и из кинофильмов в качестве образцов для повторения и подражания.

⁵⁸ Их можно легко опровергнуть, разукрупнив, детализировав и поменяв местами составные части.

⁵⁹ Связка, обычно активизирующаяся в периоды времени, ощущаемого как «смутное».

дополнительные возможности благодаря подобным смещениям нейрологических уровней применять социальное манипулирование массовым сознанием⁶⁰.

Настало время перейти к постановкам новых опер с новой музыкой — к упомянутой опере-катализатору появления этой статьи. Обратимся к произведению Тарнопольского и на материале некоторых драматургических решений посмотрим, каким образом можно создавать **разрывы шаблона** в восприятии публики оперы как жанра, не разрушая важных ядер. Приведем некоторые примеры игры со стандартными зрительскими пресуппозициями:

— «сделайте нам театральное переживание». Разрыв шаблона заключается в том, что в сценическом действии преобладающими оказываются условия для третьей позиции восприятия (позиции отстранения). Этому способствует также и приглашение на роль чтеца музыковеда, доктора искусствоведения (так и прописано в оперной программке) Михаила Сапонова с его выразительным, но лекторским голосом: рассказчик, внешне даже коммуницируя с героями, находится как бы вне действия;

— «сделайте нам интересно». Разрыв шаблона в зрительском восприятии происходит от того, что в начальной картине оперы вообще не поют⁶¹;

— «сделайте нам идею и ассоциацию, которую я буду додумывать». Разрыв шаблона возникает через впечатление того, что ассоциативный ряд в опере как будто есть, и в то же время он периодически «рассыпается». Режиссер играет этим стремлением зрителя понять что-то через символы. Он постепенно проводит зрителя мимо соблазнов считать символику (например, сделать вывод, что штрихкод на пиджаках актеров говорит об унифицированности и безликости этих людей-вещей) и мимо соблазнов стандартных цветовых ассоциаций («шахматных контрастов» черного и белого в костюмах) к более парадоксальным ассоциативным решениям. Такой, например, может показаться игра с миром идей «правильных и высоких»: мысль о синтезе искусств выражается через трио граций в нелепых белых костюмах (вызывающих комические ассоциации с персонажами из «Лебединого озера», см. видеофрагмент в репортаже [5]);

— «сделайте нам необычно». На разрыв шаблона работает уже первая сцена спектакля: экспонирование декораций на сцене (до начала звучания музыки). Это временная зона аналитики, освоения пространства зрителем, еще не втянутым в действие. Все, что происходит в сценографии дальше, так

⁶⁰ Не стоит думать, что массовое сознание пребывает где-то там, на улице, в толпе зевак или так называемых обывателей. Массовое сознание вполне может иметь интеллектуально-творческий «дизайн», оставаясь по своей сути тем же массовым сознанием. Это, разумеется, отдельная большая тема, не рассматриваемая в данной статье. Заметим только, что от «драйва» ощущения принадлежности себя к некоей группе возникают фанаты не только футбольные: на этом, в частности, строится аттрактивность всех музыкальных конкурсов. Последний конкурс Чайковского, с его жаркими спорами, ярко показал и это. См., например, [23].

⁶¹ Опера в целом имеет много художественных черт «неоперности», а постановка — черт студийности.

или иначе работает на создание трансового эффекта⁶² с использованием средств мультимедиа: мерцающие экраны, отображающие дирижера как «творца озвучания», два оркестра, сидящих за полупрозрачными занавесами, светящаяся стена и скользящая по ней малочитаемая (из-за нечеткости отображения букв), полурастворяющаяся бегущая строка, вращающийся свет, светотеневая игра.

Игра с пресуппозициями зрителя всегда имеет черты провокации и и. Основные формы сценической провокации можно определить как демонстрационную и коммуникативную.

Демонстрационная провокация в современном оперном театре в своем наиболее грубом виде создается, прежде всего, через постановку откровенных сцен. Их в опере Тарнопольского нет. В более тонком варианте такая провокация может происходить через несоответствующие сюжету по характеру музыку или костюмы героев. Это в опере Тарнопольского частично имеет место (вспомним сцену с тремя грациями).

Коммуникативная провокация может быть открытой — например, через приглашение артистами со сцены зрителей к какому-то действию⁶³. Ее у Тарнопольского тоже нет.

То, что есть в опере, может быть названо скрытой коммуникативной провокацией, кульминацией которой оказывается включение в финале спектакля прожектора, развернутого в зрительный зал. Прожектор горит долго, он как бы сканирует содержимое в головах у зрителей. У них в это время могут возникать как сенсорные, так и несенсорные ответные реакции. Попробуем их смоделировать.

Примеры возможных сенсорных реакций на прожектор, внезапно освещающий зрителей:

— кто-то (особенно, люди с заболеваниями глаз) пытается уберечься от яркого света;

— кто-то в этот момент... просто просыпается⁶⁴.

Примеры возможных несенсорных реакций (так называемого внутреннего диалога):

— кто-то спешно семантизирует: «ага, прожектор — это как свет в конце туннеля», и радуется своему пониманию;

⁶² Музыка значительно усиливает его (в частности, многократным использованием остинато).

⁶³ Советская публика шла на такой контакт поступенно и с некоторой оглядкой. В 1974 году на гастролях в Москве Лолиты Торрес в ГЦКЗ «Россия» знаменитая певица попросила публику подпевать и подхлопывать в определенных местах — автор статьи был тогда свидетелем того, что попытка аргентинской дивы не удалась, «робкий зал» не отреагировал. Одной же из успешных попыток интерактива на отечественных академических оперных сценах была постановка оперы Бриттена «Давайте создадим оперу» в Камерном музыкальном театре: в восьмидесятых годах прошлого века эта «опера-мастер-класс» вызвала восторг зрителей в зале.

⁶⁴ Предположение более чем условное в данном случае: на московской премьере (клубно-цеховой по духу) оперы Тарнопольского все три дня можно было видеть людей в зале, живо заинтересованных во всем, что происходит на сцене.

— кто-то также сначала семантизирует (по привычке), а потом, «устыдившись» клишированности полета своей мысли, отбрасывает эту затею как «пошлую»;

— кто-то беспокоится: «не снимают ли меня при этом, запечатлевая мою реакцию (в качестве эдакого интерактива)»;

— кто-то отворачивается — стремясь не быть «засвеченным»: «а вдруг сейчас спроецируют и покажут на экране?»;

— кто-то (из людей артистических специальностей) думает: «как это неприятно, и тут софиты в глаза светят».

Что придает такой прием прожекторного «рассмотрения человека под микроскопом» общей драматургии спектакля? Можно ли считать это уходом от штампов или игрой с ними? Очевидно, что автор статьи сейчас задает вопросы «как теоретик» (используя прием смещения нейрологических уровней): вряд ли режиссер или композитор на самом деле специально продумывали все эти пост-эффекты. Такая провокация с долго светящим в глаза прожектором, главным образом, оказывается сенсорной встряской, своего рода электростимуляцией. Создается временное пространство для размышления (по сути, это киноприем; вспоминаются, например, длинные сцены с плавающими предметами и долго идущим дождем в «Сталкере» Тарковского). Прожектор в опере Тарнопольского ставит мощнейший якорь, который, хочешь не хочешь, ты уносишь с собой, по ходу додумывая, что это было. И абсолютно неясно и непредсказуемо, что ты еще там додумаешь. Да и в финале самой оперы Тарнопольского чтец говорит публике: «За всякой пещерой — еще одна, куда глубже, за всяким дном — БЕЗ-ДНА, в каждом слове — укryвище, каждое слово — маска, за всякой пещерой — лабиринт, тишь, еще пещера куда глубже»⁶⁵.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метафоры хороши уже тем, что неявно объясняют все за нас: не стоит говорить о невозможности описать все варианты коммуникации людей по ту и по эту сторону оперного спектакля — достаточно просто вспомнить историю о мойве. В статье собраны основные тенденции: сгруппированы «рассыпанные на поверхности поодиночке», найдены полускрытые от глаз наблюдателя, — и установлены некоторые психологические взаимосвязи между ними. На этом основании выскажем еще несколько собственных гипотез по теме.

Сначала ригористическое «во-первых».

Новации всегда через некоторое время становятся штампом. Когда Высоцкий в далеких семидесятых играл Гамлета в тренировочных штанах на Таганке, это казалось диким, странным, но при этом воспринималось как новация (что было почти равнозначно «прогрессивности»). Сегодня эти приемы потихоньку переходят в категорию «в зубах навязших». Среднестатистический человек в зрительном зале, на самом деле, не особо любит, когда прерывают его настрой на «путешествие во времени» (а осовремененные

⁶⁵ Этот текст в либретто написан по мотивам Фридриха Ницше («По ту сторону добра и зла»).

декорации ощутимо мешают окунуться в другие века и эпохи). Как продвинутый, а потому несколько уставший пользователь интернет-среды, он чем дальше, тем меньше будет хотеть видеть на сцене абстрактное пространство. Осязаемость конкретной вещи в конкретных интерьерах и ее «хэнд-мэйдовость» будут входить во все большую цену, и потому костюмность в спектаклях (как и обложка в бумажных книгах) никуда не уйдет.

Линии режиссера, зрителя и оперного критика никогда не пересекутся, и тем более никогда полностью не совпадут. Временными точками / зонами их соприкосновения / объединения могут стать, в первую очередь, взаимопримирающие вечные темы (шаблоны которых были перечислены выше).

Предустановки будут всегда — просто здесь все обстоит так же, как с гороскопом: пока не прочитаешь, об этом не думаешь. Настроенный на восторг от новационной постановки будет его искать «в сухом остатке», настроенный на возможность быть оскорбленным — оскорбляться, настроенный на оценку уровня профессионализма — подмечать детали, переходить в третью позицию, критиковать (благо практически всегда есть за что). И никогда не будет публики с одинаковым содержанием оценок.

Излишне политизированное и концептуализированное мышление (вне зависимости от его политических или конфессиональных координат) с соответствующими пресуппозициями как создателей, так и «потребителей» спектакля относительно того, какова должна быть опера, приводит к тому барьерному уровню нетерпимости, за которым уже трудно воспринимать произведение искусства как таковое и получать от него удовольствие.

В качестве безусловных и предсказуемых якорей останутся личные воспоминания детства (вкус, форма, запах мест) — поэтому слом этих якорей всегда будет восприниматься болезненно, какую бы глубокую драматургическую идею ни преследовал постановщик «перелицованной» оперы. Наступать на важные якоря личностной и общественной истории (пока они еще свежи), быть может, сценически эффектно и даже драматургически интересно, но психотехнически — в значительной мере, безграмотно. В этом смысле новую драматургию экологически безопасной можно делать только на новом музыкальном материале. И вот там лежит огромное «поле под паром» — для творческих экспериментов с разрывами зрительских шаблонов, разрушения устоявшихся представлений об оперном сюжете, самом жанре оперы, а также о специфике вовлечения зрителя в спектакль.

Впрочем, есть и «во-вторых». Где все, возможно, выглядит совсем по-другому. Собственно, чему тут удивляться: ведь вам же сказали, что под пещерой есть еще пещеры. И черепахи до самого низа⁶⁶.

⁶⁶ «— ...Но сначала вы сами объясните мне — почему Земля не падает?

— ...Ну, доктор Джеймс, это же очень просто. Земля покоится на спине гигантской черепахи!

— ...почему же не падает эта гигантская черепаха?

— ...Вы меня не собьете — ведь там черепахи до самого низа!»

(фрагмент метафоры из книги Джона Гриндера и Джудит Делозье «Черепахи до самого низа. Предпосылки личной гениальности» [7, 12–13]).

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с. (Книга света).
2. *Бодрова Т.* Оперу убивают режиссеры. Юрий Темирканов о природе музыки, оперной режиссуре и культурном апокалипсисе // Российская газета. № 174 (5550). 10.08.2011. Полоса 9. URL: <http://www.rg.ru/2011/08/10/verbie.html> (дата обращения: 11.11.2015).
3. *Вайткун А.* Мария Гулегина: Каждая нота — жизнь! // Белорусский портал TUT.BY. 01.12.2010. URL: <http://news.tut.by/culture/206711.html> (дата обращения: 11.11.2015).
4. *Вороной А.* «Оперный театр — это прежде всего голос»: [Интервью с Зурабом Соткилавой] // Ежедневные новости. № 120 (1993). 21.10.2005. URL: <http://daily.novostivl.ru/archive/?f=ct&t=051021ct03> (дата обращения: 11.11.2015).
5. [Галицкая А.] В Музыкальном театре имени Станиславского — премьера мульти-медиа-оперы // ТВ-Культура. Новости культуры. Эфир от 26.03.2015 (10.00). URL: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/130804/ (дата обращения: 11.11.2015).
6. *Гордеева А.* «У меня нет желания понравиться». Режиссер «Тангейзера» и «Дона Паскуале» Тимофей Кулябин о логике скандала // Мослента: [Сайт о понятной Москве]. 03.07.2015. URL: <http://moslenta.ru/article/2015/07/03/kulyabin> (дата обращения: 11.11.2015).
7. *Гриндер Дж., Делозье Дж.* Черепахи до самого низа. Предпосылки личной гениальности. СПб.: Прайм-Еврознак, 2005. 352 с. (Проект «Магия высшей практической психологии»).
8. *Должанский Р.* «Пиковая дама» больше не нуждается в защите // Коммерсант. № 081 от 31.05.1997. Полоса 003. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/178609> (дата обращения: 11.11.2015).
9. *Карасева М.* Профессиональный музыкальный слух в контексте современной практической психологии // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 172–185.
10. *Карасева М.* Психотехника развития музыкального слуха. М.: Композитор, 2009. 360 с.
11. *Карасева М.* О ложных маркер-пойнтерах: музыкальные стратегии в фильмах Тарантино // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 82–97. URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Тарантино_НБМК_2013_3.pdf (дата обращения: 11.11.2015).
12. *Карась А.* Призывая к милости. Юрий Любимов показал «Князя Игоря» на сцене Большого театра // Российская газета. № 123 (6099). 10.06.2013. Полоса 7. URL: <http://www.rg.ru/2013/06/10/knyaz-igor.html> (дата обращения: 11.11.2015).
13. *Карнаухов И.* В Перми поставят «Князя Игоря» образца 1890 года // Российская газета. 25.08.2014. URL: <http://www.rg.ru/2014/08/25/reg-pfo/operasezon.html> (дата обращения: 11.11.2015).
14. *Касрашвили М.* Оперные режиссеры должны любить оперу! Литературная газета. № 25–26 (6514). 24.06.2015. Полоса 8. URL: <http://lgz.ru/article/-25-6514-24-06-2015/opernye-rezhissyery-dolzhy-lyubit-operu/> (дата обращения: 11.11.2015).
15. *Кретова Е.* Блеск и нищета режоперы. Музыкальный театр в сезоне 2014/2015 // Московский комсомолец. № 26869. Полоса 4. 27.07.2015. URL: <http://www.mk.ru/culture/2015/07/26/blesk-i-nishheta-rezhopery.html> (дата обращения: 11.11.2015).

16. *Матусевич А.* Ричард Бонинг: «Опера превратилась в бизнес» // Интернет-портал Belcanto.ru. 21.09.2013. URL: <http://www.belcanto.ru/13092101.html> (дата обращения: 11.11.2015).
17. *Муравьева И.* Нефть или Чайковский. Что волнует Михаила Плетнева в российской жизни и культуре // Российская газета. №205 (6181). Полоса 12. 13.09.2013. URL: <http://www.rg.ru/2013/09/13/pletnev.html> (дата обращения: 11.11.2015).
18. *Муравьева И.* Царственная невеста: [Интервью с Ольгой Бородиной] // Российская газета. №282 (6258). 13.12.2013. Полоса 13. URL: <http://www.rg.ru/2013/12/13/penie.html> (дата обращения: 11.11.2015).
19. *Павперов А.* «Музыка не должна следовать форме безумия»: Антон Батагов о минимализме, критиках и русском культурном коде // Теории и практики: [Сайт]. 20.02.2015. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/10251-anton-batagov> (дата обращения: 11.11.2015).
20. *Поспелов П.* Сезон новой бдительности // Ведомости. № 3894. 13.08.2015. URL: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/08/12/604586-opera-stala-odnim-iz-poligonov-nastupleniya-tsenzuri> (дата обращения: 11.11.2015).
21. *Пружанская Э.* Интервью с Борисом Стаценко // OperaNews.ru: [Еженедельный интернет-журнал]. 22.11.2009. URL: <http://www.operanews.ru/statsenko.html> (дата обращения: 11.11.2015).
22. *Солнцева А.* Традиционно обиженные. О том, почему в России боятся новизны и сложности // Газета.Ru: [Интернет-издание]. 31.03.2015. URL: <http://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/6619449.shtml> (дата обращения: 11.11.2015).
23. *Тимофеев Я.* Битва между «физиками» и «лириками» // Известия. 28.06.2015. URL: <http://izvestia.ru/news/588227> (дата обращения: 11.11.2015).
24. *Франк Р.* Дмитрий Китаенко: «Всегда есть некая тайна» / пер. К. Лихт // ClassicalMusicNews.Ru: [Дайджест новостей об академической музыке]. 06.04.2015. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/dmitriy-kitaenko-vsegda-est-nekaya-tauna/> (дата обращения: 11.11.2015).
25. *Хитров А.* Урок «Тангейзера»: 10 заблуждений о театре. 07.04.2015. URL: <https://www.teatrall.ru/post/1882-urok-tangejzera-10-zabluzhdenij-o-teatre/> (дата обращения: 11.11.2015).
26. *Циликин Д.* «В конфликте с режиссером дирижер проигрывает»: [Интервью с Марисом Янсонсом] // Росбалт: [Сайт информационного агентства]. 25.04.2015. URL: <http://www.rosbalt.ru/piter/2015/04/25/1392027.html> (дата обращения: 11.11.2015).