

3

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Николаев Дмитрий Владимирович

Современный социокультурный статус оперного искусства

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Санкт-Петербург
2008



91

Работа выполнена на кафедре теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии Санкт-Петербургского Государственного Университета

Научный руководитель: — доктор философских наук,
Соколов Евгений Георгиевич

Официальные оппоненты: — доктор культурологии,
Тошин Андрей Валериевич

— кандидат философских наук,
Петелина Мария Владимировна

Ведущая организация: — Санкт-Петербургский государственный университет информационных технологий, механики и оптики

Защита состоится «*23*» *октябрь* 2008 г. в *16* часов на заседании совета Д.212.232.55 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском Государственном Университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5, факультет философии и политологии, ауд. *167*

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. А. М. Горького Санкт-Петербургского Государственного Университета.

Автореферат разослан «*23*» *сентябрь* 2008 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
Кандидат философских наук, доцент



А.А.Никонова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Со времен зарождения оперы на рубеже XVI – XVII веков и по сей день этот жанр вызывает полемику о его жизненности и направлениях развития. В разные исторические эпохи отношение к опере менялось. Она могла рассматриваться и как искусство для аристократии и высшего света, и как относительно популярный жанр в среде широких масс. Почти полное забвение и кажущаяся скорая смерть жанра как такового сменилась его возрождением и возникновением его новых сценических форм. В настоящем исследовании анализируется место оперы, как жанра, в современном мире и в современной культуре, а также оперное искусство в его социальном преломлении.

Опера соединила в себе многие виды искусства: музыку, пение, драму, танец, изобразительное искусство. Нет второго жанра в сценическом искусстве, который был бы столь многогранен по своим возможностям эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. Без преувеличения можно утверждать, что сегодня опера является наиболее востребованным способом репрезентации классического искусства. Несмотря на изменения, произошедшие с оперным искусством в XX веке, этот жанр остался практически неизменным в своих конститутивных характеристиках и не претерпел принципиальных трансформаций.

В то время как другие виды классического искусства сегодня переживают кризис или претерпевают существенные трансформации, теряя свой первоначальный вид, опера продолжает успешно функционировать и развиваться. Чтобы понять причины такого плодотворного развития, надо обратиться к истории оперного жанра, проследить его формирование и функционирование в социуме. Кроме того, на основании анализа истории оперы можно утверждать, что опера способна передаваться основными средствами массовой коммуникации без существенных потерь в характере восприятия и степени воздействия на зрителя.

В этом отношении оперу можно считать связующим звеном между современным искусством (например, театральным или изобразительным) и искусством классическим. Хотя опера всегда притягивала взгляды исследователей, существует явный недостаток комплексных исследований: как с художественной точки зрения, так и с позиций оценки ее места в системе искусств и в обществе. Современное общество предъявляет новые требования к искусству. Поэтому актуальность исследования заключается также в том, что анализ эволюции оперы как жанра позволяет выявить тенденции изменения роли классического искусства в современной культуре.

Степень изученности проблемы.

На протяжении своей более чем четырехвековой истории опера привлекала внимание многих специалистов гуманитарного знания. Вопросы

теории, истории оперного искусства изучались такими учеными, как: А.Аберт, М.Аполлонио, Б.Асафьев, Л.Бианкони, А.Блис, Э.Бюкен, С.Ворстхорн, А.Гозенпуд, Г.Горович, Д.Граут, Д.Донати-Петтени, М.Друскин, Е.Дуков, К.Ирд, Д.Кимбелл, В.Конен, И.Константинова, Е.Летовска и Я.Летовски, Г.Кречмар, Д.Лебедев, А.Лесс, Т.Ливанова, М.Львов, Г.Маркези, М.Нестьева, Г.Никольская, Ф.Пальмеджи, А.Парин, Ф.Пастура, Н.Пиротта, Г.Поляновский, А.Преснякова, М.Робинсон, Р.Розанд, В.Семенов, М.Скотт, А.Сохор, В.Стасов, Л.Тарасов, В.Тимохин, А.Фраккароли, Р.Челетти, М.Шалаевский, Э.Эррио, Л.Ярославцева.

Ценные сведения и мысли об опере можно найти в работах философов и писателей, таких как: Д.Байрон, М.Бахтин, Б.Брехт, Ф.Верфель, Ф.Ницше, Р.Роллан, Ж.Ж.Руссо, Стендаль, Р.Л.Стивенсон, М.Твен, Б.Шоу.

Существует ряд ученых, работавших в области социологии оперы, как то: Т.Адорно, К.Блаукопф, Г.Граф, Т.Дауд, Р.Донингтон, Е.Дуков, Д.Иванс, Т.Кнайф, Р.Марторелла, А.Сохор.

Однако, несмотря на обилие работ по данной тематике, не существует обобщающих трудов, которые бы комплексно исследовали функционирование оперы в современном мире. Данная работа призвана устранить этот пробел.

Цели и задачи исследования:

целью исследования является комплексный социально-культурологический анализ особенностей функционирования оперного искусства в современной культуре.

Реализация данной цели предполагает решение следующих задач:

- охарактеризовать специфику оперы как социокультурного феномена;
- выявить сущностные черты оперы как характерного образца новоевропейской культуры;
- проанализировать «ритуалы» аудитории оперного театра и изменения ее поведенческих стандартов;
- продемонстрировать изменение отношения к оперному искусству под влиянием социально-культурной ситуации;
- охарактеризовать стратегии развития крупнейших оперных театров современности;
- исследовать влияние современных средств массовой информации на развитие оперного искусства.

Источниковедческая база исследования включает в себя работы по общим вопросам истории культуры, социологические исследования оперной аудитории, проводимые в театрах Метрополитен опера в Нью-Йорке, Ковент-Гарден и Английская Национальная опера в Лондоне, Мариинский театр в Санкт-Петербурге и Геликон Опера в Москве, проводившиеся Бюро исследования рынка (Великобритания), Американским Институтом Искусств, факультетом социологии МГУ (Россия). Были использованы материалы по истории Мариинского театра и театра Метрополитен Опера, материалы библиотеки Сценических Искусств в Нью-Йорке, Российской Национальной библиотеки, Государственной Театральной библиотеки, крити-

ческие статьи, многочисленные аудио и видеозаписи, проведены интервью с оперными певцами. В исследовании использованы теоретические работы многих российских и зарубежных искусствоведов, мемуары певцов, дирижеров, директоров театров. Был сделан анализ продукции и маркетинговой политики крупнейших распространителей оперной аудио и видео продукции в США - сети магазинов Tower Records и Virgin Megastore, а также фирменного магазина театра Метрополитен Опера. Важные факты были почерпнуты и из теоретических работ, мемуаров, писем певцов, композиторов, дирижеров, оперных импресарио. Среди них: Е.Акулов, Т.Аллен, И.Архипова, А.Берг, Г.Берлиоз, Р.Бинг, Т.Бичем, Б.Бриттен, Р.Вагнер, Б.Вальтер, К.М. фон Вебер, Ф.Вейнгартнер, Д.Верди, Л.Висконти, Г.Вишневецкая, Д.Гатти-Касаза, Н.Гедда, К.В.Глюк, Т.Гобби, Д.Да Понте, Т.Даль Монте, К.Дебюсси, Б.Джилли, П.Доминго, К.Кондрашин, Э.Лайнсдорф, Д.Лаури-Вольпи, С.Левик, Г.Малер, Н.Малько, М.дель Моначо, Е.Мравинский, Ф.Мендельсон, М.Мусоргский, Е.Нестеренко, Е.Образцова, Н.Обухова, Б.Покровский, Н.Римский-Корсаков, Г.Рождественский, Т.Руффо, Л.Слезак, Э.Содерстром, И.Стравинский, Д.Стрелер, Б.Уолтер, В.Фельзенштейн, Д.Фишер-Дискау, П.Чайковский, Ф.Шаляпин, Э.Шварцкопф.

Методологией исследования являются междисциплинарный и системный методы, базисные положения теоретической и эмпирической социологии, культурологии и музыковедения. Методологический принцип, положенный в основу диссертационного исследования, заключается в комплексном подходе к изучению оперного искусства. Культурологический анализ предполагает рассмотрение того или иного вида искусства в контексте культуры, определение его места в обществе. Одной из методологических стратегий исследования являлся также системно-синергетический подход, включающий принципы историзма и познания целостности изучаемых систем, а также комплекс методов, соответствующих цели, задачам, объекту и предмету исследования: сравнительно-исторический, теоретический анализ, диахронический метод, который позволил изучить развитие оперы с момента ее возникновения, синхронический метод, позволяющий проанализировать современное состояние оперного искусства. Для получения эмпирических данных использовались методы контент-анализа и интервью.

Новизна исследования

- показано влияние исторических особенностей оперы на ее современный статус;
- установлены особенности аудитории оперных театров;
- выявлена специфика функционирования оперы в условиях развития современных средств массовой коммуникации;
- введен в научный оборот разнообразный теоретический и эмпирический материал, который ранее не был доступен отечественным специалистам;
- приведены и проанализированы редкие факты о функционировании современных оперных театров и об общем состоянии индустрии оперного искусства в современном мире.

Результаты исследования

- на основе исследования исторической эволюции социокультурного статуса оперы выявлены основные этапы ее развития;
- установлены причины успешного развития и расширения аудитории оперы в современных условиях;
- охарактеризованы отличительные особенности оперного зрителя, создан его социально-культурный портрет;
- продемонстрировано, что оперное представление является своеобразным светским «ритуалом», характер которого со времен возникновения оперы не претерпел существенных изменений;
- проанализированы маркетинговые стратегии оперных театров.

Положения, выносимые на защиту

1. Опера возникла как продукт умозрительной рефлексии. Хотя ее «создатели» использовали имевшие распространение на тот момент музыкальные формы, опера явилась искусственно сформированным уникальным жанром.
2. Несмотря на изменения, происшедшие с оперой со временем, и различные особенности национальных оперных школ, она имеет жесткую структуру, и в своих конститутивных параметрах практически осталась неизменной.
3. Оперное представление обладает некоторыми чертами ритуала, предполагающими специфические модели поведения со стороны зрителей и исполнителей, например, аплодисменты в определенных местах представления или выход артистов на поклон.
4. Оперный зритель наделен определенными характеристиками со свойственными только ему социокультурными особенностями.
5. Тиражирование оперы современными средствами массовой коммуникации не приводит к утрате ее основных конститутивных (жанровых) параметров, что обеспечивает дополнительную коммуникацию со зрителем или слушателем.
6. Опера в современных условиях может функционировать по законам, определяемым массовой культурой.
7. Именно в опере зародились такие институции повседневной художественной практики, как феномены «звезд», «див» и «фанатов», которые получили широкое распространение в наши дни.

Научно-практическая значимость исследования.

Материалы исследования способствуют углублению понимания сущности и принципов оперного искусства. Специальные исследования о месте и роли оперы в современном мире восполняют определенный пробел в отечественной и зарубежной литературе по данному вопросу. В условиях меняющихся приоритетов и трансформаций в мире искусства, данное исследование помогает изучить функционирование классического искусства в условиях новых средств массовой коммуникации. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке научно-исследовательских и культурно-просветительских проектов, посвященных привлечению в опер-

ные театры нового зрителя, формированию творческой и организационной политики театров. Материалы и выводы исследования могут быть применены также для составления учебных программ, пособий и курсов лекций по таким дисциплинам, как: «теория и история культуры», «история оперы», «социология искусства» и др.

Апробация исследования.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии. Основные идеи и результаты исследования были изложены на теоретическом семинаре аспирантов и докторантов кафедры теоретической и практической культурологии. При подготовке работы автором были прочитаны лекции по теме диссертации на философском и историческом факультетах СПбГУ в курсах «история художественной культуры» и «история искусства» в 2003-м и 2004-м годах. По теме диссертации было сделано три публикации общим объемом 1,5 печатных листа.

Структура исследования. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав (8 параграфов) и заключения. Библиография включает 234 наименования различных издания (в том числе не иностранных языках - 48). Объем диссертации насчитывает 182 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** дается обоснование актуальности темы, раскрывается степень ее научной разработки, определяются предмет, цели и задачи, изложены методологические основания диссертации, результаты исследования и научная новизна.

Первая глава «Характерные особенности оперного искусства» раскрывает основные (конститутивные) особенности оперы как характерного вида новоевропейского искусства, анализирует структуру оперного действия, реконструирует этапы развития оперы в культурно-историческом контексте.

В первом параграфе, «Основные характеристики оперы», вычленяются предпосылки и причины возникновения оперы, отличительные особенности оперы как вида искусства. Здесь же исследуются различные типы оперы, такие как: большая опера, комическая опера, лирическая опера. Анализируются место и роль драмы в опере, значение оперного сюжета и либретто, особенности реализации драматического замысла произведения оперными средствами, драматическое и лирическое начало в опере.

Появление оперы закономерно связано с идеологией эпохи Просвещения, воплощавшей идеалы рационалистического познания, систематизации. Именно в начале XVII века родился данный жанр, объединяющий в целостную систему разные виды искусства, жанр искусственно «сконструированный» и, вследствие этого, подчиняющийся определенным правилам.

Поскольку опера появилась как умозрительный продукт рационалистической системы мышления, то именно этот жанр являлся идеальным

воплощением данной системы. По мысли членов кружка «Флорентийская камерата», где родился новый жанр, опера должна была соединить в себе разные виды искусств. В конце XVI века в Европе возрос интерес к культуре Древней Греции и Рима, и возрождение античной трагедии стало одной из целей создателей первых оперных произведений. В результате был рожден совершенно новый жанр, впитавший в себя, кроме наследства античности, культурные и общественные веяния, царившие в Италии рубежа XVI – XVII веков. XVI век не внес существенных изменений в развитие драматического искусства и во взаимное обогащение драмы и музыки. Такое взаимообогащение уже имело место ранее в христианской литургии, где музыка сопровождала действие. В светских представлениях музыка также иногда дополняла драматическое действие. Элементы драмы и музыки сосуществовали в различных придворных представлениях. Так, еще в 1454 году в Бургундии был дан придворный банкет, в котором приняли участие певцы в костюмах птиц, исполнявшие назидательные песнопения. Подобные представления имели место в разных частях Европы. Новое искусство оперы внесло кардинальные изменения как в музыку, так и в драматическую структуру сценического действия. Это, в свою очередь, привело к большей драматизации музыки средствами классического искусства декламации. В последнюю декаду XVI века период барокко был отмечен появлением художественного феномена, получившего название драматической монодии. В этом случае простая мелодия следует за ритмом и интонациями речи, сопровождаемая простыми аккордами инструмента. Такая техника исполнения и послужила толчком к возникновению оперы.

Следует отметить следующие моменты, повлиявшие на возникновение оперы: раннеантичное искусство декламации, античную трагедию, и труды Платона и Аристотеля, посвященные искусству. Интерес к классической древнегреческой трагедии определил для создателей оперы понимание того, что музыка и танец должны быть неотделимы от представления. В то же время образцы античной риторики нашли свое отражение в драме. Из диалога Платона «Государство» создатели почерпнули идею того, что определенные виды музыки ассоциируются с определенными состояниями ума и души. В этом диалоге Сократ предполагает, что некоторые виды музыки должны быть запрещены из-за оказываемого ими негативного воздействия на душу человека, их слушающего. Другие же, напротив, должны приветствоваться, так как поощряют храбрость или скромность. От Аристотеля («Поэтика») была взята идея фундаментальной связи музыки с поэзией и риторикой, а также идея о влиянии драмы на мораль: эмоции жалости и страха, вызванные надлежащими сюжетами, приводят к моральному очищению, катарсису. Таким образом, с самого начала и опера в русле классицистической идеологии рассматривалась как средство оказания воздействия на человеческую мораль.

Как публичный вид искусства опера достигла своего расцвета на рубеже XIX – XX веков. В этот период опера предстала как синтетический жанр, соединяющий в себе разные виды искусства. Это и живопись, визу-

альные эффекты, присутствующие в оформлении спектакля, танец, сопровождавший многие представления, театральное искусство, потому что певец должен быть в определенной степени актером, уметь взаимодействовать с партнерами на сцене и раскрывать характер персонажа. В дальнейшем сама опера породит новые традиции в тех видах искусства, из сочетания которых она была создана. Это и появление новых типов архитектурных сооружений, создание определенных стилей сценических декораций и костюмов, специфически оперные требования к актерскому мастерству. В последнюю четверть XIX века возрастает роль режиссуры в опере. Режиссер перестает довольствоваться ролью руководителя спектакля, лишь расставляющего артистов по своим местам и работающего по шаблонам мизансцен.

Сюжет оперы бывает вымышленный, сказочный или имеющий в своей основе реальные исторические ситуации и существовавших прототипов.носителем драматургии является не только и не столько либретто, но и музыка, вследствие чего крайне редко оперное либретто можно поставить на сцене как драму.

Во **втором параграфе**, *«Структура оперного действия»*, исследуются основные составляющие оперного спектакля (хор, увертюра, ария и др.), а также их значение в общей структуре спектакля. Здесь же раскрывается роль оркестра и певцов. Приводятся типы оперных голосов и значение каждого типа для передачи определенных смысловых, образно-тематических и музыкальных образов.

С самого начала структура оперы предполагала наличие предзаданных элементов. Именно умозрительная природа оперы определила данную ее особенность: оперное представление должно было состоять из строго определенных частей, разные элементы оперного действия должны взаимодействовать друг с другом согласно определенным законам. Необходимо отметить, что сама выработка структуры оперного действия опиралась прежде всего на рациональное начало, доминирующим и привилегированным в человеческой природе с точки зрения классицистической идеологии, а не на эмоциональное. Такая структура оказалась очень жизнеспособна и фактически не претерпела изменений со времен К. Монтеверди до опер XX века (К. Штокхаузен или К. Пендерецкий).

Увертюра (инструментальное вступление) до XIX века не была связана с сюжетом. Позже увертюра, как правило, стала отражать основную эмоциональную интонацию спектакля, производить своего рода «настройку» аудитории на определенный лад. Хор, как и в античной трагедии, является неотъемлемой составляющей большинства оперных спектаклей и важен для создания музыкальной палитры, передачи настроения ситуации и настроения героев. Функции его шире, чем функции простой массовки: посредством хора создаются концептуальные, моральные, «комментаторские» смысловые ряды не в меньшей степени, чем эмоционально-эстетические.

Ария выступает аналогом монолога драматического спектакля (наряду с другими формами монологического выражения – каватиной, ариозо, романсом и пр.). Не менее важным с драматургической точки зрения, особенно в первые полтора века существования оперы, является речитатив – музыкальная декламация, нечто промежуточное между пением и разговорной речью. Речитатив, а не ария, часто и движет развитием сюжета. Однако именно ария в максимальной степени призвана передать эмоциональное состояние героя.

Оперный голос по природе своей аномален (искусственен) и существенно отличается от естественного певческого голоса человека, что прекрасно иллюстрирует еще одну установку классицистической эпохи. А именно: необходимость посредством искусства «исправлять» человеческую природу согласно нормативным установкам рации, «очищать» ее от случайностей «естественной природности». Поэтому для формирования профессионального оперного певца, наряду с воспитательно-образовательными процедурами, сквозь которые проходят все артисты, требуются годы специфических тренингов по настройке вокального аппарата (постановка дыхания, выравнивание регистров, выработка тембра, правильное звукоизвлечение и пр.). Таким образом поддерживается и репродуцируется жесткая система голосовой стратификации: индивидуальный голос должен быть подогнан под определенный тип.

Существует несколько типов оперных голосов. Мужские - тенор, баритон и бас, женские - меццо-сопрано и сопрано. Можно выделить также и основные категории (подтипы в каждой группе голосов): лирические и драматические. Лирические голоса в целом легче и подвижнее драматических, при этом драматические – сильнее и часто передают больше динамических оттенков. Типизация голосов является важной составляющей образно-тематической структуры оперного действия. С некоторыми оговорками можно утверждать, что тип голоса – это своего рода «маска», или маркер определенных смысловых и действенных данных персонажа, определение его места в сюжете. Каждый тип голосов в опере отождествляет собой определенные типы героев и характеров. Так тенор чаще всего – молодой человек, «герой любовник», лидер. Сопрано обычно воплощает лирическую героиню. Бас – мудрец, король, волшебник, человек в возрасте. Баритоны и меццо-сопрано могут воплощать разные персонажи, как положительные, так и отрицательные. Разумеется, исключения встречаются довольно часто, но в общем и целом тенденция означивания посредством вокальной типизации персонажа в его сущностных параметрах оставалась неизменной на всем протяжении развития оперы.

В **третьем параграфе**, «*Этапы эволюции оперы*», прослеживаются стадии развития оперного искусства со времен зарождения до настоящего времени в контексте эволюции культуры, а также дается характеристика особенностей национальных традиций опер и влияния исторических эпох на оперный жанр. Подчеркивается, что эволюция оперного искусства отражает эволюцию европейской культуры и общества. При этом отмечается,

что несмотря на разные региональные особенности структура и принципы построения оперного представления сохранялись практически неизменными.

Первым значительным оперным произведением стал «Орфей» К. Монтеверди (1606). Основой первых опер выступали в большинстве случаев мифологические сюжеты, чем подчеркивалась неизменное стремление классицизма ориентироваться на античные образцы. Однако, практически с самого начала оперное искусство развивалось в двух направлениях – музыкальная трагедия (получившая в Италии название опера-сериа) и комической оперы (опера-буффа). Сюжеты и стилистика трагедий представляли высокий жанр, а комедии более низкий жанр (еще одна черта свойственная классицизму: разделять искусство на высокое и низкое). Комическая опера часто пародировала пафосные и героические образы трагической оперы (например, произведений Г. Ф. Генделя).

Принципиальным для развития оперы явилась романтическая эпоха, стремившаяся показать бесконечную многогранность и глубину человеческих чувств и эмоций. Сменившая классицистическую рационалистическую образцовость мятушаяся «фаустовская душа» во многом определила повышения градуса эмоциональной провокации, активизацию средств выражения, прежде всего музыкальных, направленных на возбуждение иррациональных регистров человеческой психики. При этом конструктивные особенности, отмеченные в предыдущей главе, не были ни опровергнуты, ни подвергнуты существенной ревизии. Эту тенденцию можно наблюдать в итальянской опере на всем протяжении XIX века (от Дж. Россини до Дж. Пуччини). Динамика драматургического действия базировалась на максимальном использовании всех средств сценического выражения. Немаловажно и то, что помимо собственно художественных методов воздействия на зрителя, не редки были случаи для достижения максимального эффекта эксплуатации и средств нехудожественного (как то, политические и идеологические). Опера в Италии не раз становилась рупором протестных выражений.

Австро-немецкая традиция, используя национальный образец (зингшпиль), адаптировала его под законы оперного жанра. Если первые немецкие оперы (К.В.Глюка, В.А.Моцарта, Л.Бетховена) еще не свободны от итальянского влияния, что ни в коей мере не умаляет ни их оригинальности, ни гениальности, ни глубины и совершенства, собственно «немецкий дух» как экзистенциальная категория, посредством которой маркировалась национальная идентичность, в полной мере проявился впервые у К.М.Вебера («Оберон», «Волшебный стрелок») и достиг кульминации в музыкальных драмах Р.Вагнера. Ницшеановское стремление возродить миф (великий германский миф сродный античным) и посредством его представить неразрывное единство – исходную подлинность любого художественного творения – дионисийского и аполлоновского начал, можно назвать характерной особенностью немецкой оперной традиции (вплоть до Р.Штрауса и К.Штокхаузена)

Характер французской оперы предопределило во многом имперское мышление, доминирующее во французской культуре со времен наполеоновских завоеваний. «Большая опера» Д.Мейербера, Ф.Галеви, Г.Берлиоза явилась определенной стилистической новацией. Немаловажной была и иная – лирическая традиция (Ж.Бизе, Ш.Гуно, Ж.Массне, К.Сен-Санс, Ф.Пуленк)

В начале 19 века начала складываться русская оперная школа. Первым ее значительным произведением стала «Жизнь за царя» М.Глинки, которая во многом предопределила самобытный окрас всей традиции: общинность, коммуналность, эпичность, народность, религиозность, жертвенность, повышенная психологическую рефлексивность, достигшие кульминации у А.Бородин и М.Мусоргского. Так же как и вся русская культура второй половины XIX века, русская опера чрезвычайно много внимания уделяла поиску национальной идентичности, позиционированию русскости как таковой (Н.Римский-Корсаков). Отсюда – стремление активно использовать «подлинный народный», фольклорный музыкальный субстрат, акцентировка чисто декоративных внешних проявлений (декораций, костюмов).

Оперные тенденции XX века отражают культурную обстановку времени. В оперном искусстве нашли свое отображение многие авторитетные стилистики эпохи: импрессионизм (К.Дебюсси), экспрессионизм (А.Шенберг, А.Берг и Р.Штраус), неоклассицизм (И.Стравинский), джаз (Дж.Гершвин), популярная музыка (К.Вайль).

Вторая глава «Оперный зритель» посвящена анализу характерных особенностей оперного зрителя, здесь также исследуются модели поведения в оперном театре.

В **первом параграфе**, «Ритуал» посещения оперы, исследуются стили поведения в оперном театре и «ритуалы», официально или негласно соблюдаемые оперной аудиторией, а также манера одеваться, стили общения, распределение мест в зале оперного театра, отношение к посещению оперы в разных социальных группах.

«Ритуалы» в опере отличаются от «ритуалов» на симфоническом концерте. Слушатель инструментальной классической музыки более пассивен во внешних проявлениях. Для него не характерно бурное выражение эмоций, аплодисменты в неустановленных местах. Такой кодекс поведения сложился в девятнадцатом веке. Опера же родилась в Италии, стране, жители которой обладают бурным темпераментом. Для итальянцев выражение своих эмоций, будь то восторг или ненависть, является более распространенным поведением, чем для жителей северных стран, где в основном и складывались специфические ритуалы филармонической аудитории. Поэтому повышенный градус эмоциональной реакции, аффектированность поведения, бурное выражение удовольствия или не удовольствия, экзальтированность непосредственной реакции на услышанное выступают детерминативом оперного представления, что поддерживается как зрителями, так и исполнителями.

Аудитория оперного представления всегда различалась по уровню подготовленности и по отношению к оперному действию, она никогда не была однообразной. Соответственно, за разными категориями оперного зрителя закреплялся определенный набор поведенческих стереотипов, призванный маркировать их социальную принадлежность, а также позиции по отношению к другим категориям оперной аудитории. Можно говорить даже о возникновении определенных кодексов поведения. Так, считается, что на галерке собираются настоящие, истинные ценители искусства, их реакция на происходящее на сцене осмысленна и прочувствована. Публика в партере – более дисциплинирована и строга, и в основном аплодирует в предназначенных для этого местах: в момент выхода дирижера, после известных арий (часто вне зависимости от уровня или качества исполнения), в конце спектакля. Публика лож – аристократия, для коих происходящее на сцене не имеет принципиального значения, а посещение театра – род светских обязанностей.

Официальные или негласные правила поведения существовали не только у публики, но и у артистов. Уже на рубеже XIX – XX веков в Италии, в частности, в Неаполе, для дебютирующего в театре артиста считалось обязательным засвидетельствовать свое почтение первым лицам города и пригласить их на выступление. Также в Италии получил распространения феномен оперной клаки – групп людей, демонстративно поддерживающих или отвергающих какого-либо артиста, часто за определенное вознаграждение, хотя у клаки были строго определенные правила и кодексы поведения. Поэтому для нового солиста было желательным прийти к взаимному соглашению с клакой. Последствия игнорирования могли быть самыми плачевными – вплоть до провала дебютанта. Принципы взаимодействия клаки с артистами, руководством театра, остальной публикой также являлись особенностями функционирования оперного театра. Непременным атрибутом оперы также является институт звезд – кумиров аудитории, также предполагающий особые поведенческие и стилистические стереотипы взаимоотношения зрителей и артистов.

До конца 1950-х годов сохранялась тенденция, согласно которой посещение оперы часто считалось неотъемлемой частью светской жизни как аристократии, так и представителей элиты. В современном мире в результате демократизации общества и изменений отношений между разными социальными слоями поменялся и состав аудитории оперных театров, но «ритуалы» поведения в опере по-прежнему существуют.

Во втором параграфе, «*Социальная стратификация оперной аудитории*», дается совокупный портрет оперного зрителя, свойственные ему характерные черты и отличительные признаки различных зрительских типов. Здесь же демонстрируется, каким образом архитектурные особенности оперных театров производили социальную ранжировку зрителей, наделяя ту или иную группу соответствующим статусом,

На протяжении своей истории существовали разные типы оперного зрителя. Среди них можно выделить аристократию, рассматривавшую по-

ход в оперу как выход в свет и место общения, и представителей иных социальных групп, посещавших театры менее известные и более демократичные по своему статусу. То есть основными классификационными признаками при формировании тех или иных групп оперной аудитории выступали образовательный уровень и имущественный ценз.

Первоначально оперные спектакли существовали как развлечение просвещенной итальянской аристократии. Круг итальянских аристократов-создателей оперы назывался «Флорентийская камерата», что близко к звучанию слова *самета* – комната и подчеркивало избранность аудитории. «Драма на музыке» долгое время оставалась представлением для узкого круга лиц, приближенных ко двору. Однако, к середине девятнадцатого века оперу, переставшей к тому времени быть «забавой» избранных, при этом продолжавшей выполнять функцию индекса социальной престижности, стали посещать и другие социальные слои общества. Стали возникать оперные театры, предназначенные для различных социальных групп, отличающиеся друг от друга уровнем исполнительской культуры и репертуаром.

Сами конструктивные особенности оперных театров предполагают социальную ранжированность. В партере, ложах, ярусах и на галерке располагается различная публика: сидячие места, занимавшиеся знатью и состоятельной публикой, которые находились в бельэтаже, публика с более низким социальным статусом стояла в партере, где не было кресел, на галерке обычно располагалась аудитория с наименьшими экономическими ресурсами.

Средством подтверждения высокого социального статуса театрального зрителя была практика аренды театральных лож. Арендуя ложу на целый сезон, владелец получал заведомо более высокий социальный статус среди зрителей в сравнении с теми, кто просто покупал билеты. Он мог влиять на репертуарную политику театра, регламенты постановки, художественно-стилистические приоритеты постановок, выбор певцов на ту или иную роль. По многочисленным свидетельствам, атмосфера в крупнейшем британском театре Ковент-Гарден в XIX веке также диктовалась самыми знатными и состоятельными. Они могли задерживали спектакли и антракты, общаться в полный голос во время действия, решать деловые вопросы. В архитектуре зрительного зала оперного театра (тип «рангового театра») сам принцип расположения лож предполагает социальную маркировку, подчеркивая приоритетное положение одних зрительских групп по отношению к другим. Не смотря на то, что в XX веке, вследствие общекультурных демократических тенденций, происходит значительное нивелирование границ различных групп аудитории оперных театров, и место, занимаемое зрителем в зале уже не предопределяет жестко его социальный, политический и экономический статус, тем не менее общее представление о том, что «чем выше – тем беднее», сохраняется неизменным.

Таким образом, общественная нормативность, необходимость социально-статусного удостоверения всегда выступали важной причиной посе-

щения оперного театра. В наши дни, как правило, опера уже не является средством социальной идентификации, маркером принадлежности к той или иной группе. Тем не менее, представители общественной элиты демонстративно посещают, пусть и нерегулярно, оперный театр, включая его в маршруты своих мероприятий, посредством которых, в совокупности, и происходит их удостоверение в качестве привилегированных. Для остальных же слоев факт пребывания в опере – очевидный способ соприкосновения с элитой.

В **третьем параграфе**, *«Современный оперный зритель: социально-культурные характеристики»*, приводятся статистические данные посещения оперы разными социально-демографическими группами в различных театрах России, Европы и США. Здесь также прослеживается влияние социально-демографических факторов (возраст, пол, социальное положение, уровень образования) на отношение к опере.

В современном мире типичным потребителем «высокого оперного искусства» является женщина. Хорошо образованная, с достатком выше среднего. Выпускники университетов составляют 70 – 80 % аудитории современной оперы. В социологических исследованиях, проводимых в США (данные близки к Европе или Австралии), оперу посещает 4.7 % взрослых (15.6 % респондентов посещают концерты классической музыки). В последние годы отмечается тенденция к омоложению оперной публики. Отчасти это произошло из-за появления новых оперных постановок, в которых осуществляется «осовременивание» классических сюжетов.

Если не обращаться к ценителям и знатокам данного жанра, которые посещают оперу часто и имеют свои предпочтения, можно выделить четыре основных мотива посещения оперного театра: удовлетворение любопытства, поднятие или сохранение престижа, поиск развлечений и эмоциональных переживаний, проведение досуга. Результаты целого ряда исследований говорят, что основную возрастную категорию посетителей оперы составляют люди старше 30 лет, как правило, это люди с высшим образованием, те, которых в настоящее время относят к среднему классу. Для людей из провинции основным мотивом похода в оперу является приобщение к культуре мегаполиса. Важным мотивом для посещения оперы является также желание увидеть выступление «звезды» - исполнителя высокого уровня известности. В настоящее время преобладает практика «культурного досуга», приобщения, зачастую нарочито-демонстративного, а потому чисто внешнего, к оперному искусству. Присутствует также и любопытство, желание увидеть что-либо новое и необычное, не вписывающееся в привычную для человека систему представлений об искусстве. Доля знатоков и ценителей оперного искусства среди посетителей весьма невысока. Определенный процент людей приходит в оперу с познавательными целями. В этом случае произведение оперного искусства выступает сводом некой кодифицированной информацией. В последние два десятилетия отчетливо проявляется тенденция трактовать посещение оперного спектакля как развлекательное, досуговое и необременительное мероприятие, для которо-

го происходящее на сцене, художественные достоинства постановки не имеют принципиального значения.

Третья глава «Опера в эпоху массовой культуры» посвящена анализу деятельности крупнейших современных оперных театров, в ней устанавливается положение оперы в условиях господства массовой культуры, исследуется специфика распространения оперного искусства современными средствами массовой коммуникации.

В первом параграфе, «Ведущие оперные театры современности: стратегии и практики» характеризуется деятельность оперных театров современности. Кратко рассматривается история ведущих оперных театров, их маркетинговая и художественная политика. Приводятся статистические данные функционирования некоторых театров.

Ведущими театрами современности, определяющими векторы развития оперы как вида искусства в наши дни, и выступающими законодателями модных стилистических тенденций, являются Ла Скала (Милан), Говент-Гарден (Лондон), Гранд Опера (Париж), Метрополитен-опера (Нью-Йорк), Венская государственная опера. При этом необходимо отметить, что зачастую новые художественные идеи рождаются вне данных театров, но именно в последних неожиданные и неординарные постановочные и исполнительские решения получают «легализацию», обретая статус не просто эксперимента, но существенного и принципиального для развития оперы как таковой жеста.

Долгое время считавшийся центром мировой оперной культуры, является миланский театр Ла Скала, построенный в 1778-м году на средства девяности знатных семейств города. На протяжении своей истории театр Ла Скала был местом премьер опер многих великих композиторов. На его подмостках певцы получали – и получают до сих пор – статус звезды мирового уровня. Именно в этом качестве Ла Скала фигурирует в современной масскультуре и в современном массовой сознании. Репутация оперной Мекки «всех времен и народов» определяет не только стратегию и политику руководства театра, но и конкретную практику, на сегодняшний день весьма далекую до художественных откровений 50-летней или 100-летней давности. Метрополитен-опера в Нью-Йорке был открыт в 1883-м году и быстро занял место одного из лидирующих в мире, чему в немалой степени способствовали обе мировые войны, а также большие финансовые ресурсы. Немаловажно и то, что общая тенденция американской культуры XX века иметь все самое лучшее, престижное, дорогое и модное также способствовала утверждению театра в числе ведущих. Театр расположен в Линкольн Центре – сосредоточении культурной жизни города. Метрополитен-опера стала одним из первых театров, активно использующих современные средства массовой коммуникации для распространения оперного искусства и расширения аудитории. Оставаясь в общем и целом довольно консервативным театром (в художественных решениях, в выборе репертуара, в стремлении делать ставки исключительно на «раскрученные» имена), тем не менее и сегодня он выступает законодателем в сфере масскультуовых инициа-

тив, пропагандируя в основном «классические» образцы постановок, тем самым утверждая мифологическую традиционность оперы как жанра. Театр Ковент-Гарден, основанный в 1732-м году, является самой значительной оперной сценой в Великобритании. Неизменный аристократизм и чрезмерное «благородство» выступают маркерами Ковент-Гардена в современных СМИ. Центром оперной жизни Франции является театр Гранд-Опера, официально называющийся «Национальной академией музыки и танца». Имперское сознание, предопределившее характерные особенности французской оперы, во многом определяет и нынешнюю политику театра. Именно в деятельности оперных театров наиболее значимой оказывается маркетинговая категория «бренда».

Опера – дорогостоящее представление. Ни один театр не может окупить затраты на постановку только продажей билетов. Соответственно, существуют театры, находящиеся на государственном обеспечении и театры, привлекающие помощь спонсоров. Например, только 25 % расходов театра Метрополитен опера покрывают продажи билетов. Остальное – частные пожертвования. Ковент-Гарден или Большой театр России субсидируются государством. Тем не менее, каждый оперный театр стремится привлечь на спектакли максимальное количество публики, выстраивая свою художественную политику. Конкуренция с другими театрами и, что еще важнее, с другими музыкальными и развлекательными жанрами заставляет руководство театров прибегать к гибкой маркетинговой политике: делать льготы определенным категориям граждан, таким как студенты или пенсионеры, распространять абонементы, проводить образовательные и благотворительные представления. Все это свидетельствует о том, что деятельность современного оперного театра во многом строится по законам, выработанным в шоу-бизнесе.

Во втором параграфе «Элитарное и массовое в современном оперном искусстве», исследуются особенности существования оперы в эпоху массовой культуры, влияние новых художественных тенденций на развитие оперы, отношение аудитории, проблемы сохранения принципов функционирования жанра. Анализируются результаты социологических исследований и опросов, касающихся отношения к оперному искусству и к новым сценическим формам. Также в параграфе анализируются проблемы репрезентации оперного искусства в СМИ и формирования имиджа оперы в современных масс-медиа, вопросы функционирования новых каналов распространения оперных аудио и видео записей (в том числе Интернета).

Британское Бюро Исследования рынка на основании исследования рынка оперной музыки, еще в 1990-м году констатировало увеличение зрительской аудитории и увеличение числа молодежи в опере. Немаловажным явилась и констатация того, что изменились формы прослушивания оперной музыки. Наибольший интерес среди респондентов вызывало уже не непосредственное посещение театров, но - опосредованное, активное использование современных технических средств при знакомстве с оперными постановками вообще, и с вокальным искусством в частности, как то: по-

купка и прослушивание музыкальных записей, просмотр визуальных версий.

К концу XX века с появлением новых медийных технологий наметился новый виток интереса к опере. Распространение получил новый «жанр» оперного представления: прямые трансляции оперных спектаклей. Современные аудио и видео технологии позволяют сконструировать эффект «присутствия». Разумеется, живой контакт зрителя и артиста воспроизвести посредством технических средств невозможно, но использование масс-медийных технологий имеет и ряд преимуществ, к которым относится: возможность для зрителя находиться практически на сцене, среди участников представления, следить за мимикой и актерской игрой певцов, чего нельзя сделать из зрительного зала. Оперные медиа-репрезентации ничем принципиально не отличаются от любых других медийных событий, как спортивное состязание, политическое мероприятие, трансляции катастроф. Необходимо отметить, что опера достаточно пластично вошла в медийное пространство современности, опередив многие другие виды и жанры классического искусства. Существование медиа технологий сделало возможным само существование феномена «high-pop», трансформирующего высокую культуру в массовую, вбирающего черты «высокого» и популярного искусства. Благодаря этому медийный образ оперы, становясь отличным от своих исторических прототипов, сближается с образами других поп-жанров.

В современных условиях опера во многом развивается по законам шоу-бизнеса. Так, чтобы сделать успешную карьеру, оперному певцу кроме хорошего голоса, вокальной техники, музыкальности и артистизма требуется иметь выигрышную внешность, обаяние, специфическую («форматную») харизму. Как и в шоу-бизнесе, в мире оперы для формирования «звезд» используются рекламные кампании, вкладываются большие деньги. Те стратегии поведения и образы, которые принято называть в массовой культуре «гламуром», проникают и в оперу. Публика идет на модных масс-медийно «раскрученных» певцов, режиссеры стремятся привлечь зрителя узнаваемыми «брендами», поведенческие и декоративно-стилистические «имиджи» оперных певцов подчас ничем не отличаются от шоу-див: активно используется эпатаж, скандал, сексуальная провокация и пр.

В **заключении** подводятся итоги и формулируются основные выводы диссертационного исследования.

По тебе диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ для публикации основных положений диссертации:

1. Николаев Д. В. Феномен оперного голоса // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. № 17(43). – Книжный Дом, 2007. – С. 245-247.

Статьи, опубликованные в научных сборниках и журналах:

2. Николаев Д. В. Массовость и элитарность оперного искусства. // *Studia culturae*. Вып. 9; Альманах кафедры музейного дела и охраны памят-

ников Центра изучения культуры факультета философии и политологии СПбГУ; СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2006. – С. 135-148.

3. Николаев Д. В. Опера в эпоху массовой культуры. // *Studia culturae*. Выпуск 10. Альманах кафедры музейного дела и охраны памятников Центра изучения культуры факультета философии и политологии СПбГУ; СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. – С. 36 – 43.

Подписано в печать 25.06.2008 г. Заказ № 35.

1,17 п. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано на факультете философии и политологии СПбГУ.
199034, С.-Петербург, Менделеевская лин., д. 5.