

На правах рукописи

Косилкин Михаил Юрьевич

**Историческая динамика исполнительской интерпретации
оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2019

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Тараева Галина Рубеновна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор
кафедры истории зарубежной музыки

Преодоляк Анна Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Краснодарский государственный институт
культуры, доцент кафедры звукорежиссуры

Ведущая организация: Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, кафедра истории
музыки

Защита состоится 27 июня 2019 г. в 14 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории имени С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-
Дону, пр. Буденовский, 23, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки
Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на
сайте: <http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан « » _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета  Лобзакова Е. Э.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В сравнительном анализе различных исполнений опер, имеющих длительную сценическую жизнь, особый научный интерес представляет наблюдение за интерпретациями в резонансе социо-культурному контексту. Эта проблематика определяет выбор темы настоящего диссертационного исследования, посвященного наблюдению за исторической динамикой воплощения оперного текста на примере «Кармен» Ж. Бизе.

Внимание в наблюдении длительной судьбы произведения сосредоточено на «прочтении временем», влиянии на интерпретации эволюции взглядов общества в различные периоды истории. Опус Жоржа Бизе, просуществовав почти полтора столетия и являясь одним из лидеров в современном оперном репертуаре, представляет чрезвычайно богатый материал. Это не только постановки в оперном театре, но и хореографические аранжировки, художественные фильмы, а в последние годы шоу-проекты и иные форматы. Сравнивая исполнения разных лет и в разных странах, начиная от описаний премьеры при жизни композитора вплоть до первых десятилетий XXI века, можно рассматривать не просто многообразный и пестрый мир воплощений оперного шедевра, но увидеть в них, как в зеркале, облики конкретного исторического времени.

Отражение в постановочных концепциях представлений и потребностей времени можно сформулировать как проблему *исторической динамики* воплощения и переосмысления композиторского текста. В рассмотрении соответствия интерпретаций общественным установкам и предпочтениям становится очевидным, что отличия в постановках диктуются не просто художественной фантазией и волей режиссеров и артистов. Ответ на вопрос, какими обстоятельствами и какими фактами общественной жизни они порождены, оказывается существенным для понимания смысла конкретных исполнительских версий в культурно-исторической проекции. Раскрытие и осмысление закономерностей соответствия интерпретации

оперы историческому времени с его запросами и идеалами, дает возможность и основание наблюдать *логику динамики интерпретации*.

Объектом настоящего исследования служат постановки «Кармен» Ж. Бизе в музыкальном театре на разных этапах ее воплощения, в том числе в балетах, а также в киноверсиях.

Предметом изучения является историческая динамика, важнейшие культурные трансформации интерпретаций «Кармен» Бизе, их обусловленность общественными представлениями и требованиями, которые преобразуют миф о Кармен, рожденный в середине XIX века, в различных исполнительских воплощениях.

Цель исследования состоит в том, чтобы, проанализировав различные исполнительские версии оперного опуса, сформулировать закономерности их появлений как динамику культурно-исторических контекстов интерпретации.

Задачи исследования:

– осветить архетипический характер основных героев опуса Ж. Бизе, вписать персонажей и коллизии оперы в романтический миф о Кармен и обозначить важные вехи его развития;

– определить и продемонстрировать принципы подхода к полному анализу сценической формы оперного произведения для рассмотрения постановочной концепции;

– раскрыть смысл художественных идей в постановках и объяснить актуальность различных художественных решений воплощения «Кармен» Бизе в разные периоды соответствии их контексту определенного времени;

– сформулировать логику и смысл исполнительских трактовок «Кармен» в ракурсе исторической динамики интерпретации оперного текста.

Материалом исследования послужили видеозаписи и киноверсии «Кармен» Бизе разных лет, преимущественно второй половины XX и начала XXI века. Для анализа романтического мифа использовались также литературные тексты – новелла П. Мериме, стихотворение Т. Готье в различных переводах, тексты стихотворений А. Блока и М. Цветаевой.

Методологию исследования составил исторический метод, позволивший рассмотреть исполнение «Кармен» Бизе в контексте культурно-исторических трансформаций, смены понимания и трактовки обществом художественного смысла произведения – характеров, коллизий и идей; методологическим ориентиром служил также современный подход к семиотическому анализу многосоставного сценического и медиа текста.

Степень изученности проблемы. Сегодня в науке о театре, кино, музыке существует обширная литература по истории и теории исполнительского воспроизведения различных авторских текстов – словесных и музыкальных. Среди теоретиков театра, которые активно письменно разрабатывали эти темы, можно назвать Б. Брехта, К. Станиславского, В. Мейерхольда; знаменитые труды принадлежат английскому режиссеру П. Бруку и польскому режиссеру Е. Гротовскому.

Теоретическая проблематика музыкальной интерпретации подробно освещена в двух диссертациях Н. Корыхаловой 70-80-х годов прошлого века¹. Системные отличия в звуковых воплощениях одного произведения музыковедческая наука определяет как «исполнительский стиль» – его разработке посвящены труды многих отечественных ученых и педагогов: А. Алексеева, Л. Баренбойма, Е. Либермана, В. Чинаева и др. Теория анализа исполнительской интерпретации изложена в ряде статей Г. Тараевой.

Анализ оперных постановок – недостаточно активно освещаемая в научной литературе тема. В нашем столетии можно назвать диссертационные исследования «Оперный текст как феномен интерпретации» А. Сокольской² и «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре» С. Лысенко³. В последние годы намечается возрастание интереса к теоретическим проблемам сценической интерпретации оперы со

¹ Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель: автореф. дис. канд. иск-ния. – Л., 1971. – 20 с. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства: автореф. дис. ... д-ра иск-ния. – Киев, 1981. – 41 с.

² Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ...канд. иск-ния. – Казань, 2004. – 163 с.

³ Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дисс. ... д-ра иск. – Новосибирск, 2014. – 465 с.

стороны критиков. В 2009 г. Е. Цодоков, главный редактор созданного им интернет-сайта OperaNews, опубликовал статьи, поднимающие ряд важных теоретических вопросов: «Визуализация оперы или Типология оперной режиссуры», «Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба». Характерный заголовок одной из них полемически заостряет проблематику оперного театра в современной культуре – «Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру»⁴.

Методологически важными трудами являются капитальные работы М. Раку⁵. На нескольких примерах из истории постановок «Кармен» в них делается попытка раскрыть не просто принципиальные изменения в интерпретации, но и проследить их исторический фон.

В зарубежной литературе историко-культурные основания различных интерпретаций оперного текста представлены в ряде исследований последних лет. Это труды Б. К. Хатча «Опера в теории и практике; образ и миф»⁶ и Х. Линденбергера «Лики исследований оперы: восприятие, деньги, исполнительская практика»⁷. Характеристике постановок «Кармен» в советском довоенном театре посвящена статья Ф. Р. Буллока о постановках в эпоху сталинизма⁸. Любопытную точку зрения представляют суждения А. Вайтелла о новой опере и опере прошлого в плане перспектив критической интерпретации⁹.

Приведенный перечень источников дает представление об определенном интересе науки к исторической динамике интерпретации

⁴ Цодоков Е. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. – Электронный ресурс. Режим доступа: <http://operanews.ru/tsodokov.html>, – загл. с экрана. – (Дата обращения: 07.04.2019).

⁵ Раку М. Г. Кармен на советской оперной сцене // Искусство музыки: теория и история: Электронный научный журнал. 2012. № 4. – С. 98–123. – Режим доступа: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky/pdf>, – загл. с экрана. – (Дата обращения: 05.04.2019). Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.

⁶ Hatch B. Ch. Opera in Theory and Practice, Image and Myth (Edited by Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli) // The Opera Quarterly. – 2005, Vol. 21, № 1.

⁷ Lindenberger H. Three Faces of Opera Study: Reception, Money, Performing Practice // The Opera Quarterly. – 2006, Vol. 22, № 3–4.

⁸ Bullock, Ph. R. Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s // Cambridge Opera Journal – 2006. Volume 18, Issue 01.

⁹ Whittall, Arnold. New Opera, Old Opera: Perspectives on Critical Interpretation. // Cambridge Opera Journal. – 2009. Volume 21, Issue 02. – Pp. 181-198.

оперного произведения, которая представляет актуальный объект для научного исследования.

Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что:

- впервые описаны и проанализированы концепции значительного количества постановок «Кармен» в разные годы и в различных театрах;
- введена в научный обиход техника анализа «сценического текста» театральной (кино) постановки оперного жанра;
- определены закономерности конкретных интерпретаций на разных этапах её исполнительской судьбы, порождаемые историко-культурным контекстом;
- представлена типология постановочных концепций «Кармен» в соотношении с художественным творчеством определенных временных отрезков истории (кино, театра, литературы);
- впервые описана динамика интерпретации и сформулирована её логика на конкретном примере одного из лидеров современного оперного репертуара.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Смысловая и содержательная многозначность «Кармен» Ж. Бизе – феномен особой природы оперного текста, живущего в культурно-историческом пространстве, которое «диктует» его разнообразные трактовки.
2. «Прочтение» оперы, обусловлено не просто индивидуальностью художников; это отражение представлений и идеалов общества, которые образуют культурно-исторический контекст, называемый «мифом Кармен».
3. Трансформация мифа в культуре – в многозначном пространстве художественных текстов – на конкретном отрезке истории определяется совокупностью традиций, установок, предпочтений, вкусов.
4. Музыка и либретто оперы в театральной постановке или жанровой трансформации (в балете, кино) входит в сложносоставный комплекс средств, для которого в диссертации употребляется выражение «сценический текст».

5. Понятие сценического текста в семиотическом смысле подчеркивает системную сущность, органичность и закономерность связей разного рода «знаков», образующих смысловую идею, концепцию различных интерпретаций «Кармен» в исполнительских версиях.

6. Трактовка сценического текста в постановке оперы как результат особого вида коллективного творчества, управляемого режиссером, определяется анализом всех составляющих его знаков и символов.

7. Изменения в культурном контексте, влияющие на идеи, решения исполнительских воплощений «Кармен» Ж. Бизе, представляют историческую динамику интерпретации оперного текста.

Теоретическая значимость исследования состоит в изложении актуального взгляда на исполнительские версии популярного оперного опуса как реализации конкретных типов культуры.

Практическая значимость обусловлена возможностью включения материалов по теории интерпретации оперного жанра в учебные курсы по истории современной музыкальной культуры, а также перспективой использования в практике обучения режиссуре музыкального театра.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе обсуждения материалов на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова; содержание диссертации было изложено в докладах на международных и всероссийских конференциях (Краснодар, Таганрог, Ростов-на-Дону). Основные положения исследования опубликованы в ряде российских научных изданий, три из которых в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** аргументируется актуальность темы, обосновывается постановка проблемы и освещается степень её разработанности, а также цели

и задачи, объект и предмет исследования, характеризуется методологическая база, теоретическая и практическая значимость работы.

Основная часть состоит из трех глав.

Первая глава – «Интерпретации оперного текста и мифологические основы историко-культурного контекста». В ней формулируются принципы и понятия, необходимые для анализа интерпретаций «Кармен» Ж. Бизе в опоре на современную научную литературу. Глава состоит из трех параграфов.

В первом параграфе – «Режиссура в театральном воплощении оперы» – кратко охарактеризованы взгляды видных деятелей музыкального театра на постановки опер, на требования и выборы публики. По существу, они представляют панораму оценок исторического контекста – понимание обусловленности поисков театрального режиссера общественным «заказом». Для обзора выбраны значительные фигуры зарубежного и отечественного музыкального театра – П. Брук, Ж. Мортье, Б. Покровский, а также авторитетный российский критик и исследователь оперы Е. Цодоков.

В книге «Пустое пространство» (1968) П. Брука, английского режиссера, известного своими инновациями в постановках оперы, изложены соображения о четырех разновидностях современного театра. Первый тип Брук именует «*Неживым театром*», издеваясь над «культурностью», обязывающую зрителя терпеливо созерцать костюмы давно устаревшей моды и внимать пафосным речам персонажей отдаленного прошлого. «Серьезная опера — прекрасный пример Неживого театра, доведенного до абсурда. Это обширное поле сражения, на котором идет нескончаемая битва за пустяки...»¹⁰. И он заявляет «непременное требование перемен».

Неживому театру Брук противопоставляет живой – *Священный* – театр, где становится видимым невидимое, и так объясняет функцию дирижера: «мы знаем, что на самом деле не он создает музыку, а музыка создает его: если он внутренне свободен, если душа его открыта и настроена на нужную

¹⁰ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 231.

волну (курсив мой – М. К.), невидимое овладевает им и через него становится доступным всем нам»¹¹. Мистическая метафора «нужной волны», по существу, констатация роли исторического контекста, интересующего автора настоящего исследования – акцент обусловленности поисков театрального режиссера общественным бессознательным.

Четвертый вариант – *«Театр как таковой»* (третьей разновидностью Брук называет *«Грубый театр»*) – отражает принципы расшифровки текста на сцене интонированием, несущим актуальную для зрителя смысловую нагрузку. Они блистательно отражены в спектакле и киноопере Брука «Кармен» в начале 80-х гг. (проанализирована в четвертом параграфе Второй главы диссертации).

Знаменательную позицию театральной интерпретации оперы декларирует французский оперный режиссер Ж. Мортье (1943–2014), поборник радикальной оперной режиссуры. Он, как и Брук, резко осуждал фактически почти концертные исполнения в «исторических» костюмах на фоне дворцов и лесов из папье-маше с певцами, не отрывающими взгляда от маэстро»¹². Свою задачу сценического воплощения Мортье видел не в «соавторстве» с композитором. Он считал идеи авторов оперы лишь отправной точкой для своих свободных и произвольных фантазий, за что его называли «крестоносцем постмодерна».

Характерную тенденцию оценки постановочных концепций представляет классификация современного отечественного критика и исследователя оперы Е. Цодокова¹³. Он формулирует симметрично Бруку, спустя почти полвека, четыре типа режиссерских решений в оперном театре. Первым определяет *«натурализм»*, или *«тотальный аутентизм»*, второй тип называет *«историческим реализмом»* – сохранение духа традиций в **изменившихся современных условиях**. Постмодернистская *«современная*

¹¹ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 233

¹² Мортье Ж. Драматургия страсти. – СПб.: Международный Дягилевский фестиваль, 2016. – 348 с.

¹³ Цодоков, Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. – Электронный ресурс. Режим доступа: <http://operanews.ru/tsodokov.htm>, загл. с экрана. – (Дата обращения: 07.04.2019).

режиссура» – третий тип, распространившийся во 2-й половине XX века: эпатажность, включение хэппенинга и перформенса, что порой приводит к серьезному выходу за пределы произведения. И четвертый тип современной оперной режиссуры Цодоков условно обозначает как *«музыкально-поэтический символизм»* – отход от авторского замысла, но с обязательным бережным отношением к духу сочинения.

Приведенные высказывания и соображения наглядно демонстрируют не просто волевые решения режиссёров, а их стремление резонировать общественным психологическим и художественным установкам. Они представляют важный материал для исследования исторической динамики интерпретаций текста оперного произведения.

Во **втором параграфе – «Оперный текст и его структура»** – описан понятийный и терминологический инструментарий для анализа интерпретации оперы в опоре на современные научные источники. В диссертации, например, А. Сокольской¹⁴, жизнеспособность оперного репертуара в меняющихся социальных, культурных, исторических условиях соотнесена с актуальными представлениями общества, которые она называет «культурными мифами». Предпринимая семиотический анализ ряда оперных постановок, она подчеркивает, что все языковые единицы «сценического текста» в семантическом аспекте *означиваются* в сознании зрителя, поэтому восприятие и анализ текста оперы закономерно становится новым актом интерпретации.

Для семантической интерпретации сценического текста выбранных оперных и иных постановок автором диссертации выбраны отдельные, наиболее знаковые слои оперного текста. Это: персонажи-образы, их мимика, жесты и движения, технология вокального и инструментального воплощения, сценическое оформление, режиссёрское решение – концепция. Они служат основой анализа смысловых трактовок «Кармен» Бизе.

¹⁴ Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дисс. ...канд. иск-ния. – Казань, 2004. – 163 с.

Немаловажную роль в развитии мифа о трагическом исходе свободного выбора женщины в любви играли литературные интерпретации, предшествующие и сопутствующие опусу Бизе. Их анализу посвящен **третий параграф** главы – «**Романтический миф «Кармен»**. В нем внимание уделено анализу истоков мифа – новелле П. Мериме, которая задает мировой гуманитарной традиции своеобразный *алгоритм цыганской темы*, что объясняет ее блистательно быструю адаптацию в художественном пространстве Европы бесчисленными перевоплощениями «вечного образа» Кармен. В параграфе, в частности, рассмотрены архетипические мотивы образа Кармен в символике цвета ее нарядов: знаков крови, смертной муки и очищения. Интерпретация их представлена анализом портретов известных художников – А. Дусе (1884), Э. Амбра (на исходе 70-х гг. XIX в.), М. Врубеля (1895), А. Головина (1908).

Истоки мифа раскрыты также анализом стихотворения «Кармен» Теофиля Готье (1811–1872). Это экфрасис¹⁵ Мериме, его своеобразная поэтическая «репродукция». Однако Готье показывает Кармен отчасти иной: какие-то черты усугубляет, вводит новые мотивы. Проанализированы ряд переводов его стихотворения на русский язык (В. Брюсова, С. Петрова, Л. Портера, А. Якобсона, А. Эфрон) в качестве своеобразных интерпретаций архетипа.

Социально-психологический контекст – это не только среда, порождающая многократные вариации мифа, но и сам источник. В этом плане в параграфе кратко освещены биографические мотивы Бизе. Пылкость и охлаждение, страсть и измена, свобода и смерть рассмотрены на фактах личной жизни композитора и прокомментированы в исторических параллелях. Их составляют движение эмансипации и неврозы эпохи З. Фрейда, характерные мотивы французской литературы XIX века (А. Мюссе, Ж. Санд, Стендаль, О. Бальзак, В. Гюго, Г. Мопассан),

¹⁵ «Экфрасис» – античный жанр, представляющий описание не самого предмета, а его художественного отображения (живописного, скульптурного, словесного).

модификации образа русской женщины в поисках свободы выбора любви (Татьяна Ларина, Лариса Огудалова, Анна Каренина).

Кармен – чужая, иная, не способная к гармонии существования в регламентах европейской культуры, была главной идеей в петербургском спектакле 1913 г. с Л. Андреевой-Дельмас¹⁶. Это воплощение образа послужило вдохновению страстно влюбившегося в певицу А. Блока. В параграфе достаточно подробно анализируется стихотворный цикл поэта «Кармен», знаменующий определенный поворот в жизни архетипа. Блоковская интерпретация эротической доминанты образа Кармен – знаменательный факт художественной культуры; его бессмертные оды любви не просто адресованы возлюбленной – в них заповедь трактовки образа Кармен грядущей эпохе.

В заключение третьего параграфа первой главы проанализирована еще одна поэтическая интерпретация – небольшой цикл из двух стихов Марины Цветаевой (1917), опыт иного «портрета» Кармен как лично важного для поэтессы образа негибимой женской силы.

Образ Кармен в театральных версиях второй половины XX века и нашего столетия будет вращаться в этих заданных плоскостях, что демонстрирует анализ постановок разных лет и в разных странах в следующих главах.

Во второй главе – «Театральные постановки “Кармен” в XX в.» – четыре параграфа.

В первом – «“Кармен” в послереволюционном советском театре» – своеобразном вступлении к главе освещается идеологический и исторический контекст постановок 20-30-х годов XX века в опоре на работы Е. Браудо, Ю. Кремлева, И. Соллертинского. В послереволюционные годы в советской России стало актуальной задачей отрицание темы Эроса. Первые постановки – это спектакли А. Н. Феоны (1920), И. М. Лапицкого (1921), А. А. Санина. В. И. Немирович-Данченко представил в 1924 г. свою версию

¹⁶ Петербургский Театр музыкальной драмы, режиссёр И. Лапицкий.

«Карменсита и солдат» с акцентом на фатализме человеческой судьбы (цыганская тональность образа никак не отражалась). Характерным для эпохи примером служит формулировка рецензента на спектакль 1933 г. (Н. В. Смолич, МАЛЕГОТ): «Кармен превращена в женщину капиталистического города, пытающуюся сбросить его путы и со всей силой жизнью своей и смертью восстающую против кулацко-собственнической психологии, выразителем которой является наивный и жалкий Хосе»¹⁷.

В параграфе также освещены выдающиеся исполнительницы в России 20-30-х гг. – Ф. Мухтарова, М. Максакова (с 1923 г. спела партию около 700 раз), В. Давыдова (с ней в 1937 г. была осуществлена аудиозапись спектакля), Н. Обухова. Их трактовки описаны в опоре на мемуарные материалы и прессу тех лет.

«Кармен» в советском музыкальном театре – своеобразный «миф советской эпохи». Настойчивым мотивом оценок обществом является реализм, который должен быть достигнут правдивым воплощением простой (из народа), жизнеутверждающей, чуть ли не «целомудренной» Кармен. Ее эротическая привлекательность, так страстно воспетая Блоком, старательно избегается, критикуется, осуждается. К концу 30-х гг. Кармен становится символом гордой независимой женщины героического плана. В панораме мировой оперной сцены это абсолютно оригинальная, «советская» Кармен. Она будет постепенно в течение второй половины века и начала нового преобразаться, создавая новый канон.

Во втором параграфе – «Концепции интерпретации оперы в 50-60-е годы» – анализируются ряд российских и зарубежных постановок оперы в плане принципиальных различий порождающего культурно-исторического контекста.

Одна из знаковых «Кармен» советского оперного театра второй половины XX века – постановка Ростислава Захарова (430 спектаклей в

¹⁷ Цит. по: Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917–1941). – М.: Музгиз, 1963. – С. 249.

течение 26 лет 1953–1979)¹⁸. Ею Кармен была цельной свободолюбивой женщиной, величавой в своей простоте, монументальной и властной – отвечающей идеальным представлениям времени о русском женском характере. Такой она предстает в исполнении Ирины Архиповой. Никаких ноток проявления любви в интонировании – нежных или страстных, эротическая тональность образа Кармен остается в далеком прошлом. Очевидный предводительский темперамент – яркое отражение героического образа женщины послевоенного десятилетия. Оглушительные лавры достаются И. Архиповой в черно-белом фильме 1959 г., который запечатлел этот спектакль. Хосе в нем на итальянском языке поет Марио дель Монако – обладатель уникального тенора, сверкающего «громом и молниями». Он тоже уверенно резонировал исторической символике: неутихшее эхо войны отражалось в потребности видеть в мужчине героя, восхищающего силой, волевой устремленностью, способного убить. Не только финальная сцена, полная драматизма, но и любовное соло – ариозо Хосе о цветке – полны волевого напора и решимости.

Образ Кармен, многомерный и неоднозначный в различных исторических метаморфозах, потенциально сложен – это и позволяет ему соответствовать разным общественным идеалам и предпочтениям. Кармен И. Архиповой не только вокальным воплощением, но обликом и поведением стала одной из вариаций героинь кинофильмов тех лет – Т. Макаровой («Сельский врач» С. Герасимова, 1951), Н. Мордюковой («Чужая родня» М. Швейцера, 1956), С. Дружининой («Дело было в Пенькове» С. Ростюцкого, 1957). В ее интерпретации возникла определяющая тональность характера, ставшая стандартом на много лет в советском искусстве театра и кино – его отголоском можно считать еще Людмилу Прокофьевну из «Служебного романа» Э. Рязанова (1977).

¹⁸ Вообще эта опера ставилась в Большом театре девять раз, включая современную постановку 2015 г. А. Бородина.

Эпоха сквозит в постановке Р. Захарова и другими мотивами культуры своего времени, особенно, в сценографии – монументальные строения в духе «сталинской» архитектуры и характерная для этого периода атрибутика постановок «модной» испанской драматургии (со знаменитым «Учителем танцев» 1952 г.).

В параграфе рассматривается вопрос концептуального сопоставления советского и зарубежного театров на примере анализа постановки «Кармен» в Москве «немецким Станиславским» Вальтером Фельзенштейном. Его спектакль снял все утвердившиеся в советском театре акценты на социальной проблематике, вернув Кармен в русло мифа о женщине в смертельно опасных отношениях с мужчиной.

Для сопоставления отечественной и западноевропейской традиций в параграфе проанализирован спектакль 1967 г. с дирижером Гербертом фон Караяном и Грейс Бамбри. Никаких страстей, способных скомпрометировать аристократичность и благородство внешности и поведения Кармен. Она у Бамбри – «мюзик-холльная» героиня, своеобразный прощальный привет современникам от бродвейской игривой «дивы» довоенного идеала. В обновленном облике этот идеал возродился в 50-е гг. в западноевропейском кинематографе, где царил образ изящной и обаятельной «красавицы», воплощением которой была Одри Хепбёрн: в «Римских каникулах» (1953), в фильме «Сабрина» (1954), Холли в «Завтраке у Тиффани» (1961), Элиза Дулитл в «Моей прекрасной леди» (1964). Многочисленные героини Хепбёрн создавали новый, лишенный драматизма актуальный тип – прелестной девушки, безмятежно порхающей в странах, которые стремились забыть тяготы недавней войны. И темнокожая Бамбри-Кармен отсвечивала этими гранями миловидной и пленительной «принцессы». В наше время в Сети был сформулирован жесткий «приговор»: Бамбри была «немного простушкой, которая не дотягивала до роковой цыганки»¹⁹.

¹⁹ Козлова М. Умопомрачительная Кармен. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2016/09/24/175>, загл. с экрана. – (Дата обращения: 07.04.2019).

Прочтение образа Кармен определяет концепцию всего спектакля, но важен и Хосе. Джонатан Вickers у Караяна далек от «героя», хотя его уникальный тенор считали лирико-героическим Простой и обезоруживающе искренний, он выглядит очень естественно в разных ситуациях; ариозо о цветке он поет, как будто неожиданно осознав свои глубокие чувства, просто рассказывая о них. И в заключительной сцене он акцентирует не страсть ревности, а подлинную и горькую любовь.

Так, в 50-60-х гг. складывается панорама «мифа Кармен» в противопоставлении советской и западной концепций, которые диктуются историко-культурным контекстом. Он существенно меняется в следующие десятилетия и в советской стране, и на Западе, что подробно рассмотрено в двух следующих параграфах.

Третий параграф – «Экранные форматы постановок 70-80-х годов» – освещает очередной период истории постановок «Кармен» в наступившей новой эре кино, которую исследователь С. Севастьянова называет «экранном музыкальным театром»²⁰. «Кармен» в кино – это огромное разнообразие типов: мы видим здесь и просто отснятые театральные спектакли, и самостоятельные кинооперы, и художественные фильмы с использованием подобий сюжета и музыки Бизе.

Спустя десятилетие после Г. Караяна опера Бизе появляется в киноверсии спектакля Франко Дзеффирелли с Еленой Образцовой и Пласидо Доминго (1978). Это новая концепция мифа, отражающая культовые мотивы времени – Е. Образцовой суждено было стать символом; в Испании ее называли лучшей Кармен. Принципиально новые черты трактовки Образцовой – в ее чувственной, можно даже сказать, эротической тональности и интонирования, и поведения.

Сегодня мы располагаем несколькими киноверсиями «Кармен» с Е. Образцовой. В параграфе сравниваются: экранный спектакль

²⁰ Севастьянова С. С. Особенности воплощения кульминации в произведениях экранного музыкального театра // М. А. Этингер: ученый и педагог: Сб. статей / Ред.-сост. Л. В. Саввина. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2004. – С. 98–108.

Ф. Дзефирелли с П. Доминго, фильм В. Окунцова «Моя Кармен» (1977) с В. Атлантовым и кинофильм-спектакль Р. Захарова (Большой театр, 1982) также с Атлантовым. У разных режиссеров (особенно с одни и теми же артистами) очевидна индивидуальность решений, и она демонстрирует разные векторы апелляции к интересам публики.

Показательны слова Образцовой, сказанные в телевизионном интервью с С. Бэлзой (2015): сейчас она бы сделала ее иной – отшельницей, загадочной и очень одинокой. Певица мечтала поставить «Кармен» совсем по-другому – сумасшедше красочную яркую Севилью, а в конце бой Кармен и подлинный бой быков на киноэкране в театре. И Кармен бы любила Хосе! То есть Образцова признается, что в ее исполнении в 80-е гг. не было любви – это очевидно: в ее исполнениях героиня Бизе была горячкой и сумасбродкой, культовой красавицей, не испытывающей подлинных чувств.

В целом, и венская «Кармен» Дзефирелли, и фильм Окунцова, и киноверсия спектакля Захарова, отличающиеся от интерпретаций предыдущих десятилетий, разворачиваются в традиционном пространстве оперного спектакля. Но к началу 80-х гг. наступает эра режиссеров, готовых обогатить кино новым жанром – следующий **четвертый параграф** – посвящён «**Кармен**» в жанре кинооперы».

На звездном режиссерском фоне (Ф. Дзефирелли, И. Бергман) выделяется опыт Франческо Рози (1984)²¹. Кармен Дж. Мигенес-Джонсон у Рози – полная противоположность Образцовой, поражающей царственным великолепием в первой сцене у Дзефирелли и Захарова. Ее дерзкая Кармен – простоватая, босиком, одета непритязательно, почти убого: белая юбка, белая блуза, песочного оттенка шаль. Никаких символических атрибутов – алого цвета страсти, черного цвета смерти, как это было во множестве постановок. Мигенес у Рози играет Кармен своевольную и, в общем, дикую – вспоминается Мериме и Готье, которые воспевали ее цыганские, чуждые

²¹ Francesco Rosi, знаменитый итальянский кинорежиссер, снявший около 20 фильмов, получивший главный приз Московского международного фестиваля за картину «Христос остановился в Эболи» в 1979 г.

европейцам черты. В заключительной сцене она не дразнит Хосе, не будит в нем «сильного мужчину» – ненависть в ее взгляде он долго пытается одолеть и в крайнем отчаянии хватается за нож, тут же горячо обнимая и целуя ее. Мигенес с прекрасным меццо и очень светлым сопрановым верхним регистром никогда не была вселенской оперной примой, но за развенчание живописно изысканной цыганки и воссоздание подлинности экзотического характера ее считают символом Кармен XX века.

Фильм Розы – как будто несколько запоздавшая реплика неореализму 1945–55 гг. Его «Кармен» отразила Италию с культом нового образа: трагическая история женщины, иллюзорная свобода для которой – проституция; женщины из самого низшего слоя, но пленяющей своим душевным величием. Невольно в памяти встает Кабирия Джульетты Мазины (Ф. Феллини «Ночи Кабирии», 1957) и Филумена Мартурано Софи Лорен («Брак по-итальянски», 1964).

Решение образов выдающимся актером П. Доминго (Хосе) и популярным баритоном Р. Раймонди (Эскамилльо) не очень выбивается из логики известных, в том числе, упомянутых уже нами образцов. Но Кармен у Розы делает ему честь выбором Д. Мигенес-Джонсон – такой Кармен до этого не было.

В параграфе охарактеризован еще один опыт кинооперы – «Трагедия Кармен» Питера Брука (1983 г.)²². Его совершенно не волнуют традиции, сложившиеся в интерпретации оперы. Кармен (Хелен Делава) – живая, игривая, жизненно достоверная в ракурсе принятых в 80-е гг. стандартов девичьей привлекательности. Это не оперный стандарт цыганки с традиционными атрибутами – она просто гадалка, ворожея, чаровница. И готовая дарить любовь – у Лильяс Пастья она заманивает клиентов.

Сочетание жизненной достоверности и мистической сущности – нюансы эмоций очень тонко воспроизводятся актерами-певцами во всех сценах этого исключительно психологического фильма. В первой сцене Хосе

²² С аранжировкой музыки Бизе М. Констаном

(Говард Гензель) с Микаэлой (Агнес Хост) Брук разворачивает напряжённую экспозицию трагедии ревности – мужчина принадлежит другой. Светлое сопрано Делаво в хабанере не омрачают жесткие у всех оперных Кармен низкие звуки – она и их интонирует нежно, тепло. Однако крупным планом снята жесткая драка: Кармен, повалив Микаэлу на землю, чертит ей кровавый крест ножом на лбу.

Сцены у Лильяс Пастья – завязка второго конфликта ревности. Ревнивая сцена Кармен с Хосе, ревнивое рвение спустившегося Цуниги, которое заканчивается яростной дракой. Очень жестко Хосе избивает Цунигу и душит его! И здесь зрелище еще раз сворачивает – на этот раз в трагифарс. Входит новый «клиент» – Эскамильо со своими куплетами тореадора; начинается флирт. Психологически Джейк Гарднер далеко уходит от оперной традиции: он по-настоящему мужественен, ироничен и уверенно одерживает победу в драке с Хосе.

Любопытна и совершенно переосмыслена сцена любовной идиллии под звуки антракта к третьему действию. По-настоящему радостные Хосе и Кармен в доме, где за окном мерцает огонь зажженного колдуньей костра – сцена страстных, восторженных и каких-то целомудренно бережных эротических ласк. И вновь Брук совершает неожиданный поворот в ситуации. К маленькому домику подходит человек с ружьем. Жесткая драка с Хосе, убивающим сутенера...

Конфликты ревности у режиссёра определяют концепцию, и он их просто придумывает, свободно обращаясь с коллизиями либретто Бизе и новеллы Мериме. В финальной сцене Хосе не умоляет Кармен, не разыгрывает безумие ревнивца – серьезно, просто, нежно просит. Но здесь на носилках вносят мертвого Эскамильо, к которому бросается Кармен... Самые последние действия совершаются у потухшего костра, который служил в третьей сцене посвящением в любовь. Под ритмическое соло литавр Хосе закалывает Кармен. Камера взмывает медленно вверх, чтобы показать

лежащую мертвую Кармен, широко раскинувшую руки. Как символическое изображение распятия.

Брук, оригинальный и яркий театральный режиссёр, многократно усиливает драматическое начало в истории Кармен точным и экспрессивным киноязыком. Это позволяют назвать «Трагедию Кармен» Брука выдающимся образцом подлинной кинооперы.

Киноверсии «Кармен» открывают еще одно любопытное для данной работы направление: на ленту были отсняты спектакли в балетном театре. Опера Бизе не раз вдохновляла хореографов на интерпретации сюжета и музыки. В следующей **третьей главе – «Кармен» в развитии и преодолении оперных традиций** – рассмотрены наиболее известные творения выдающихся хореографов XX века, интерпретирующие «Кармен» Бизе.

Первый ее параграф – «Жанр оперы-балета и “Кармен” Ролана Пети». «Кармен» в балете воплощалась многократно – самыми известными являются постановки французского мэтра балета Р. Пети и кубинского хореографа А. Алонсо. Потрясает своей хореографией фламенко версия испанца А. Гадеса в кинофильме К. Сауры и совершенно современная по пластическому языку «Кармен» шведа М. Эка, а также свободная фантазия британского хореографа М. Бёрна «Кар-мен», объединяющая сюжетные линии «Вестсайдской истории» и Мериме. Все они концептуально разворачивают миф о трагических отношениях мужчины и женщины в любви, отражая взгляд различных обществ в разные времена на эту вечную тему.

«Кармен» Р. Пети (1949) – во всех отношениях новое слово: современная хореография, принципиально новый облик героев и неожиданное воплощение идеи «вечного сюжета». Это история любви как поединка между Мужчиной и Женщиной – все остальные персонажи сокращены до кордебалета. Трагедия приобрела ярко выраженный экзистенциалистский оттенок: герои-символы и символичная, по своей сути,

история. Это решение соответствовало общей ситуации Франции, бывшей центром новой философии и новаторского искусства экзистенциализма.

Музыку Бизе Пети использовал очень свободно – сенсационной находкой стало использование «Хабанеры» для сольного танца Дона Хосе. Образ brutального, уверенного в своем фатальном обаянии мужчины-искусителя, несущего опасность женщинам – критики не раз отмечали сатанический, дьявольский облик Хосе у Пети в этой партии. Танцующий впоследствии сольные фрагменты из этой постановки Н. Цискаридзе говорил в телевизионном интервью, что понимает этот образ французского хореографа как представление сути порока, который манит и ведет к трагедии.

Экспозиция Кармен на музыку Сегидильи из 1-го акта – ее эмоционально-психологический портрет. Она вообще не цыганка и не испанка – Пети создал внешний облик послевоенной француженки с входящей в моду короткой мальчишеской стрижкой, чрезвычайно эротически привлекательной. На ней нет никаких эмблематичных «цыганистых» юбок – просто черный корсаж с миниатюрной пачкой, плечи и спина щедро обнажены. Очень изящный и кокетливый наряд в духе девушек – профессиональных жриц любви из Латинского квартала. Никакой страстной напористости, зверской хватки, которые характеризовали образ Саркисян у Фельзенштейна или Образцовой у Дзеффирелли.

Балет «Кармен» Пети положил начало танцевальным воплощениям «Кармен» Бизе во второй половине столетия. Одна из них оказалась фантастически популярной – это «Кармен» А. Алонсо, которая рассмотрена в следующем параграфе – **«Хореографические фантазии во второй половине столетия».**

Балет кубинского хореографа Альберто Алонсо в Большом театре (1967) на музыку «Кармен-сюиты» Р. Щедрина стал сенсационным событием: абсолютно оригинальный и новаторский танцевальный язык, прежде всего, в решении образа Кармен в исполнении несравненной Майи Плисецкой. Она

воплощала обезоруживающе новый тип женщины, который вообще не был известен ни советскому балету, ни художественной сфере в целом – была совершенно неожиданной, непостижимо раскованной, пугающей где-то своей вульгарностью. Плисецкая опускалась с пуант на полную стопу, держала все время «руки в боки», ее жесты были вызывающими. Сексуальная энергетика их была выражена настолько остро, что ее трудно сравнивать с кем-то из оперных Кармен. Ни одна певица в «Хабанере» не была столь недвусмысленно откровенной – Плисецкая излучала бешеную и какую-то зловещую энергию. От нее веяло страшным исходом... Но не для нее – для партнера.

У Алонсо и облик Хосе был новым и непривычным. Пластика Александра Годунова в кинофильме 1978 г.²³, несмотря на новизну танцевального языка, содержала достаточно много традиционных прыжков и арабесков. Но ими психологически тонко молодой танцовщик рисовал облик юноши, робкого, при этом самолюбивого и по-своему ранимого. Это он был в противостоянии с миром, ничего хорошего не ожидая от людей, от жизни – только беды. Ничего в нем не было от грозного разбойника Мериме – отчуждение, покинутость, но в совершенно ином ключе принципиального одиночества. Это был новый поворот в конфликте, хотя внешне неброский.

Невольно напрашивается сравнение концепции Алонсо с балетом Пети. Алонсо выстраивает вместе с художником А. Мессерером символическое пространство цирка с условными стульями и зрителями – они взирают с высоты на происходящие битвы страсти. У Пети был реальный бой Кармен с Хосе, ожесточенный и пылкий. В постановке Алонсо схватки между героями нет – есть трагедия вольнолюбивой Кармен, чуждой миру в принципе. Это история символического существования в мире страстей, отчужденном от реальности.

²³ В первой постановке и кинофильме В. Дербенева партию Хосе танцевал Н. Фадеечев, но версия с А. Годуновым более известна – по фильму, снятому Ф. Спидовкером (1978).

Каждое десятилетие истолкования мифа менялись кардинально. Начало 90-х гг. отмечено чрезвычайно радикальной «Кармен» Эка (1992), широко известного шведского хореографа, автора нашумевших постмодернистских «Жизели», «Лебединого озера», «Спящей красавицы». В «Кармен» Эк остро противостоял своим многочисленным предшественникам. Главные повороты темы – жестокость, уродливый облик мира, которому пытаются сопротивляться его герои.

Танцевальный язык откровенно новый: Кармен поднимается на полупальцы, откидывается корпусом далеко назад, ходит на корточках, широко раздвигает ноги, полуприседая и высоко прыгая. Она дерется, кричит, демонстрирует занятия сексом. Вообще в балете Эка очень много эротики, но нет и намеков на искренние чувства. Философский смысл балета оказывается декларацией всевластности смерти над грубостью житейских бурь: как бы, по сути, они ни были ничтожны, жизнь требует и судит. Ни в одной интерпретации, освещенной на страницах этой работы, смерть не выступает так ярко возмездием за любовь и ревность, как у шведского хореографа. Это жестокое противостояние Жизни и Смерти вообще как будто не принимает в расчет Любовь. Поэтому балет «Кармен» М. Эка стоит особняком в истории мифа.

И еще одну предельно жесткую интерпретацию представил на самом рубеже веков английский хореограф Мэтью Бёрн. Его балет 2000 г. носит название «Кар-мен» (в переводе на английский «car men» – мужчины, занимающиеся автомобилями, автослесари). В балете звучит музыка Бизе в аранжировке Терри Девиса, и в сюжете нет ничего, напоминающего оперу Бизе и, тем более, новеллу Мериме.

Противостояние Мужчин и Женщин в исключительно грубой реальности алчности, насилия, жестокости, предательства, и все перевернуто. Вместо цыганки Кармен главный герой – мужчина, обаятельный, красивый, своевольный, отдаленным прототипом которого, может быть, является Дон Хосе Пети. Только его властность и главенство над всеми превосходит

грубость, жестокость, своеволие даже истеричного Хосе Матса Эка – своенравный вожак, практически бандит, насилующий и женщин, и мужчин. В постановке очень много раздеваний и секса, в том числе, мужчин с мужчинами, жестокие драки, пьянство и наркотики – своеобразная декларация вопиющей вульгарности жизни.

Бёрна не раз упрекали за интерес к темной стороне сексуальной жизни мужчин нетрадиционной ориентации – в его «Лебедином озере», поставленном за год до «Кар-мен» (1999), Лебедь – мужчина. Как бы то ни было, балет Бёрна далеко уходит от оперы «Кармен» в сюжете, идее, образах. Критики писали о постановке английского хореографа как о сочетании акробатики и «грязных танцев»²⁴.

Еще один «танцевальный опыт» – кинофильм «Кар Мен» чехословацкого танцовщика и балетмейстера Иржи Килиана²⁵. Как и у Бёрна, сюжет у Килиана мало напоминает «Кармен» Бизе и Мериме. Совершенно произвольно придуманная комическая история, и притом сделанная с ярко выраженным ироническим отношением к «затасканному» сюжету и музыке классического «хита». Популярность оперы Бизе достигла в новом столетии уже такого уровня, что становится предметом насмешливой иронии. Используя перевод слова, как и Бёрн, Килиан располагает действие на свалке автомобилей. Женщина, пылающая любовью не к престарелому Хосе, а к автомобилям, становится его жертвой не из ревности. Убийство совершается из обиды оскорбленного самолюбия – Кармен отвергает его, старика. Соблазнение тоже предельно иронично – что-то напоминающее битву с быком, когда героиня танцует с шалью в пластике стриптиза перед вожденным автомобилем. Музыка в электронной аранжировке выполнена Ханом Оттенем, но Килиан еще и меняет ее облик саркастическим ускорением темпа. И все герои бегают, носятся – передвигаются в стиле

²⁴ Пархомовская, Н., Розова, И. «Кармен»: от оперы к contemporary dance // Театр, 2015, № 20. – М.: СТД, 2015. – С. 110 – 119.

²⁵ Фильм снят в 2006 году. Режиссер Павел Конен, хореограф Иржи Килиан. Производство Nederlands Dans Theater и Чешского ТВ.

шаржа, который создает «изуродованный» саундтрек. Можно было бы назвать этот фильм пародией, но это издевка не над Бизе – скорее, над слушательской любовью к шедевру, который нередко выглядит на сценах всего мира весьма тривиально и в бесконечных вариациях теряет для жителей нового века свой искренний смысл трагедии любви.

В завершение этого параграфа освещен художественный кинофильм «Кармен» Карлоса Сауры (1983) в хореографии фламенко – уникального пласта южной испанской культуры с характерным, очень экспрессивным танцем и особой манерой пения. Фильм – не экранизация, не парафраз, не пародия Бизе. Саура представляет простую, жизненную, современную ему историю убийства хореографом из ревности независимой и строптивой актрисы. Звучание музыки Бизе намекает на сходство с оперой, хотя в фильме много аутентичной музыки в стиле фламенко, сочиненной знаменитым гитаристом Пако де Лусия (он сам играет в фильме).

В этом фильме К. Саура «возвращает» творение французов Бизе и Мериме в Испанию. Знаменательна в этом смысле одна из начальных сцен фильма, когда хореограф прослушивает в студии запись музыки Бизе. Он будет ставить свой балет фламенко, но жизни не уйти от романтической символики европейского романтизма, и сопоставление разных музыкальных пластов окажется символом единства достаточно отдаленных по отношению к миру культур.

В фильме Сауры «Кармен» обрела красочность, превосходящую многие оперные постановки, стремящиеся выразить пестрый мир испано-цыганского колорита. Яркие разноцветные шали, пышные цветные юбки дополнялись экзотикой постоянного, настойчивого «сапатеадо» – дробы каблуков, придающих роковой оттенок всем танцевальным сценам и бросающих фатальный отсвет на историю любви. И вся необычайно праздничная стихия красок только усугубляет трагизм этой испанской «Кармен».

Рассмотренные в первых двух параграфах Третьей главы очень разные балеты демонстрируют феноменальную популярность «Кармен» – не только бесконечные постановки на сценах оперных театров, но и ее «парафразы». В диссертации упомянуты далеко не все балеты и художественные фильмы – выбор продиктован стремлением показать различные метаморфозы сюжета и музыки, наглядно демонстрирующие их соответствие запросам и потребностям конкретных этапов истории и культуры.

В следующем **третьем параграфе** – **«Поиски в постановках конца столетия и на рубеже веков»** вновь представлена «Кармен» на оперной сцене в новых тенденциях.

В канун последнего десятилетия XX в. «Кармен» в Метрополитен-опера (1987), поставленная в оригинале, с разговорными репликами, демонстрирует оперную традицию со всей художественной силой: безупречное музыкальное воплощение культовым дирижером Джеймсом Ливайном, масштабное солидное декоративное оформление сцены и костюмов, детально поставленные массовки, профессионально замечательный хор. Звездный состав солистов: греческая певица Агнес Бальтса²⁶, испанский тенор Хосе Карерас, афро-американская сопрано Леона Митчел (Микаэла) и культовый американский бас-баритон Самюэль Рами в роли Эскамильо.

Агнес Бальтса с ее широким диапазоном и густым, глубоким, но мягким тембром, отражает идеалы американского формата на рубеже 80–90-х гг. – женщина дерзкая и игривая, но, прежде всего, умная. В «Хабанере» ее кокетливый характер интонирования отличается от многих исполнительниц своей внутренней серьезностью; она даже не адресуется в конкретных жестах и взглядах мужчинам – это декларация ее кредо. Кармен у Бальтса – не «босоножка», уличная девчонка; так и хочется назвать ее интеллектуальной. Независимая женщина, обреченная на невозможность гармонично существовать в мире мужских страстей и амбиций.

²⁶ Встречается часто также написание Бальца.

Бальтса все время как-то насторожена; она производит впечатление женщины, ощущающей невозможность найти не любовь – понимание, подлинное внимание. Сцена с картами в третьем акте глубоко тревожна и трагична. Начальный речитатив она поет в тревоге, излучая интонированием нескрываемый страх, хотя и очень тихо, все время только *piano*. В самой арии сдерживаемый страх преобладает – лицо Кармен Бальтса сковано мукой, полно горечи. Она уже не просто предчувствует роковую судьбу, как в сцене с Хосе во втором акте, она все поняла и знает, что в ее жизни гармония понимания невозможна. Краски голоса низкого глубокого регистра у Бальтса очень индивидуальны – она настолько внутренне охвачена рыданием, что часто сильно приоткрывает звук, приближая его к крику.

В этой трактовке характера Кармен вдруг неожиданно проступает забытый на протяжении почти всего XX века мотив чужеродности цыганки, о котором писали Мериме, Готье, Блок, хотя Кармен Бальтса лишена каких-то этнографических примет цыганки. Ее не понимают подружки по воровским делам, не понимает Хосе, не понимает Эскамильо – весь мир враждебен ей.

Эскамильо Самюэль Рами в этом спектакле тоже достаточно непривычный – в нем есть блеск во втором акте, но безо всякой бравады. Бархатный и очень низкий по тембровой окраске баритон (он пел и много басовых партий) совершенно исключает самодовольство баловня толпы. И в четвертом акте, в сцене признания Кармен он серьезен, глубок, полон достоинства и искренности. Бальтса играет очень тонко: она как будто начинает светиться надеждой, лицо ясно и приветливо, краски голоса, который у нее принципиально экспрессивен, максимально светлеют. Почти счастье обретения близости и понимания. Но это иллюзия, потому что через пару минут, когда подружки предупреждают ее о Хосе, она опять глядит настороженно и обреченно. Колорит интонирования Бальтсы снова обостряется нервными всплесками – можно сказать, что она приближается

даже скорее к экспрессии эстрадного вокала, оставляя бельканто только в высоких звуках. Опять мы видим женщину, неспособную обрести радость.

Удивительно органично ее пение и актерская игра. Голос очень гибкий, она тонко интонирует мельчайшие оттенки эмоций и, что особенно характерно именно для Бальтсы – единый стиль в разговорных репликах, резких и нервных, и в вокальной партии.

Постановка Метрополитен опера с Бальтса одновременно и полностью отдает дань традиции, и сдвигает распространенные решения в сторону трагедийного тона характера Кармен. Незаурядная певица и актриса, Бальтса вписывает новую страницу в миф Кармен, оставляя значительный след в истории образа на оперной сцене.

Еще одна заслуживающая внимания «Кармен» в конце XX столетия – Джесси Норман в записи оперы с хором Радио Франции и Национальным оркестром Франции с Сейджи Озава (1988). Чернокожая, с массивной фигурой и царственной статью Норман создавала образ *femme fatal* конца XX века – становясь агрессивной хозяйкой жизни, она не оспаривала главенство мужчин, она его опровергала всей драматической силой своей Кармен. Характеризуя ее исполнение, нужно отметить неожиданную в такой величавой певице лиричность и мягкость трактовки образа. Норман неоднократно впоследствии исполняла арии из «Кармен» в концертах; имея славу и репутацию универсальной певицы, которой восхищались и джазовые слушатели, она допускала различные стилевые вариации.

К концу XX века становится нормой возобновление спектаклей в одном театре новыми поколениями режиссеров и певцов – обновленные версии сохраняют частично традиции, но продолжают развитие мифа, представляют его новые вариации. Почти через двадцать лет (1995), после версии с Образцовой и Доминго, Ф. Дзеффирелли ставит «Кармен» в Arena di Verona. В этой постановке спектакль прокатывался в разные годы на десяти фестивалях Вероны. Грандиозный проект, предназначенный привлечь туристов: в первой версии в торцевой части Арены была выстроена почти

реальная Севилья с массовой из более 150 артистов и танцами в стиле фламенко. По сцене носились собаки, бродили торговцы, ребячьи, бродячие циркачи, монахи, офицеры разъезжали на конях. Таверна Лильяс-Пастья также была гигантской массовой – и в ней, и на площадях не прекращались танцы. Хотя за многие годы проката «Кармен» упрощалась сценически, становясь более театральной, тем не менее, она до сих пор остается гимном дорогостоящей реалистичности Дзеффирелли, которого называют за подобные проекты «священным чудовищем».

Критики сегодня уже считают эту «Кармен» архаичной, хотя первоклассные певцы порой участвуют в этом спектакле – как, например, прекрасный аргентинский тенор Марсело Альварес и новая звезда века Анита Рачвелишвили. Эта грузинская певица после премьеры в La Scala в 2009 г. демонстрирует различных Кармен во множестве театров – например, с выдающимися партнерами Роберто Аланья и Йонасом Кауфманом. И это сегодня благодатный материал для сравнительного анализа интерпретаций в виду широко распространенной практики работы певцов в различных театрах.

Любопытный опыт над «Кармен» в начале нового века – художественный фильм Ф. Дзеффирелли «Каллас навсегда», в котором значительное место занимают фрагменты оперы. Сюжетная канва фильма – абсолютный вымысел, история, которой не было, но, по замыслу режиссера, она могла бы быть именно такой. Речь идет о съемках фильма-оперы с подлинной певицей и ее фонограммой, когда она, потеряв голос, живет затворницей в Париже. Роль Каллас играет Фанни Ардан, а в кадрах оперных сцен звучит реальный голос знаменитой певицы. По этим отрывкам невозможно судить о концепции оперы Бизе, хотя она слишком хорошо знакома Дзеффирелли, и он не нарушает принципиально традиционное прочтение. Но мы упоминаем об этой версии как о фантазии «над темой», свидетельствующей о безумной популярности произведения.

2000-е гг. приносят свои знаменитые интерпретации «Кармен», бурно обсуждаемые критиками, а в последние годы и в Сети. Это open air в

античных амфитеатрах – помимо спектакля Ф. Дзефирелли в Арена ди Верона, это постановка Ж. Савари в Араузионе (Оранж, Франция, 2004) с Кармен нового тысячелетия Беатрис Урия-Монзон и знаменитым современным тенором Роберто Аланья. Его критики называли сильным, мужественным и обаятельным, а Кармен с хитрым упреком хвалили за актерскую игру, но не за пение. Плодовитым на сенсации с трактовками «Кармен» оказался 2010 год: с Урия-Монзон, Р. Аланья и Э. Шроттом в Барселоне, в Венской опере с А. Нетребко в роли Микаэлла, в Метрополитен Опера с Э. Гаранча – постановка Р. Эра, которую называли триумфальной.

В России XXI столетия стоит упомянуть «Кармен» театра «Геликон» в постановке Дмитрия Бертмана (2007), которую критики освещали как сенсацию. Кармен он вывел в образе циничной проститутки, обслуживающей клиентов в автомобиле (опять магия перевода слов *car men*) на фоне мусорных баков и голой кирпичной стены. Изменил Бертман существенно и мотивы сюжета: Эскамильо убивают контрабандисты, опасаясь, что Кармен уйдет с ним; они же уговаривают Хосе «порешить» неверную подружку. Но убивает ее мстительница Микаэлла, а Хосе берет вину на себя, так как должен пропеть свои слова в финале «Арестуйте меня, я убил мою Кармен».

Негативно, кстати, оценена была критикой постановка в Большом театре (2015 г.) – рецензию газеты «Культура», отметившую вялость спектакля, привели в интернете с заголовком «Искусство уснуло». В сентябре 2017 года состоялась премьера «Кармен» в уфимском Театре оперы и балета – в прессе отмечалось, что ее постановщик Д. Белянушкин старался максимально уйти от стереотипов.

Новые оттенки неизбежны – общество уходит от Кармен прошлого столетия, от его женщин-символов. В XXI веке они совершенно иные, и это требует своего анализа интерпретации в резонансе с типами культуры. Именно такой анализ может помочь развиваться самой теории исполнительской интерпретации, в которой необходимо определить

механизмы воздействия общественной символики на прочтение художественных текстов, живущих долгой жизнью.

В **Заключении** подводятся итоги исследования – формулируются основные выводы по оценке исполнительской интерпретации оперы.

Режиссером объективно «управляет» исторический контекст. Особый интерес представляет, однако, не только этот факт, но также «многомерность» общественной памяти, существующей в пространстве идей, осуществляющихся в смежных художественных сферах. Поэтому в диссертации освещены реальные решения в сопоставлении оперных постановок с литературой, поэзией, театром и особенно кино, параллелизм с которым естественно обусловлен кинематографическим опытом оперы в XX столетии.

Описывая не просто контекст культуры, порождающий интерпретации оперы, но логику и закономерности его воздействия на постановочные решения и концепции, в диссертации рассмотрено, какими сторонами «поворачивался» миф о Кармен и ее архетипические образы к общественному осознанию в разные эпохи. Сценическая интерпретация, конечно, объясняется индивидуальностью артистов и режиссеров, но она порождается метаморфозами мифологической среды. Стихия мифа изменчива и прихотлива – определенная культура диктует выбор конкретного облика оперного персонажа, его психологический типаж, жесты и пластику поведения, одежду и атрибутику, костюмы и сценографию.

Чтобы понять, чем отличаются постановки, важно представлять, чем они порождены, какими историческими обстоятельствами и фактами общественной жизни. А это зависит от того, насколько мы готовы «читать» зашифрованные тексты культуры.

Работы, опубликованные по теме диссертации:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК

1. Косилкин М. Ю. Проблемы анализа сценического текста в постановке оперы // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 1 (26). – С. 85 – 89. 0,5 п. л.
2. Косилкин М. Ю. «Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 3 (28). – С. 120 – 127. 0,7 п. л.
3. Косилкин М. Ю. Цыганская тема «Кармен» Ж. Бизе в контексте европейской культуры // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3 (66). – С. 59 – 63. 0,4 п. л.

Другие публикации

4. Косилкин М. Ю. «Кармен» Ж. Бизе: интерпретации в контексте исторического времени // Инновации, технологии, наука. Сборник статей IX Международной научно-практической конференции 25 января 2017 года, часть 2. – Пермь: Научно-издательский центр «Аэтерна», 2017. – С. 231 – 235. 0,4 п. л.
5. Косилкин М. Ю. Проблемы анализа интерпретации сценических воплощений оперы // Инновации, технологии, наука. Сборник статей IX Международной научно-практической конференции 25 января 2017 года, часть 2. – Пермь: Научно-издательский центр «Аэтерна», 2017. – С. 236 – 240. 0,4 п. л.
6. Косилкин М. Ю. Кинооперы «Кармен» Ж. Бизе – принципы анализа текста // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2017 года. – Краснодар: издательство КГИК, 2017. – С. 29 – 33. 0,3 п. л.
7. Косилкин М. Ю. Исполнительские версии «Кармен» Ж. Бизе как предмет изучения музыкальной истории // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Сборник

материалов Международной научно-практической конференции Таганрогского института имени А. П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». Таганрог, 14 апреля 2017 г. / Науч. ред. Карнаухова Т. И. – Таганрог: Изд-во Таганрогского ин-та имени А. П. Чехова, 2017. – С. 340 – 348. 0,4 п. л.