КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH
2013/3(13)
ISSN 2222-2480
Электронное периодическое рецензируемое научное издание
выходит с 2010 года

УДК 304.2

Шапинская Е.Н

РУССКАЯ КЛАССИКА ГЛАЗАМИ ДРУГОГО: «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В БРИТАНСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. Одной из важнейших задач современного социогуманитарного знания является самоидентификация культуры, определение места своей культуры в поликультурном глобализованном мире. Увидеть собственную культуры со стороны, глазами Другого очень важно для того, чтобы понять многие ее проблемы и позиционировать себя в мировой культуре. В статье рассмотрены механизмы формирования представлений о русской культуре за пределами нашей страны, которое происходит, в большей части, на основе репрезентаций в различных культурных текстах и художественных формах, от популярных масс-медийных до классических, предназначенных для подготовленного восприятия. Для анализа выбран классический текст русской культуры – «Евгений Онегин» А.С.Пушкина и одноименная опера П.И.Чайковского. Рассмотрены постановки этого шедевра русской культуры в Англии, в кино и на оперной сцене, что дает возможность понять, что является привлекательным в «Онегине» для деятелей культуры, удаленных от первоисточника как в хронологическом, так и в культурном смысле, увидеть, как создатели новых интерпретаций текстов русской культуры пытаются понять глубинный антропологически универсальный смысл произведения, вышедшего за рамки собственной культуры и ставшего достоянием всего культурного мира.

Ключевые слова: культура, текст, классика, интерпретация, представление, репрезентация, Другой, стереотип, деконструкция, посткультура

Никто не может отрицать устойчивости линий давних традиций,
обычаев и привычек, национальных языков и культурной географии,
но нет никаких оснований, кроме страха и предрассудков,

настаивать на своей изолированности и исключительности,
как будто в этом заключается вся жизнь.

Э.В.Саид

По мере того как Россия входит в глобализированное пространство XXI века, проблема культурной идентичности нуждается в переосмыслении в соответствии с тенденциями наших дней, с теми процессам в мировой культуре, которые оказывают влияние на социокультурную ситуацию в сегодняшней России. Особо важным для самоидентификации, понимания Себя, своей культуры и ее места в мировом культурном пространстве представляется взглянуть на себя глазами Другого, посмотреть, как выстраивается репрезентация русской культуры в различных художественных формах, выяснить, где работают стереотипы, а где создатели новых интерпретаций текстов русской культуры пытаются понять глубинный смысл того или иного произведения, выявить его антропологически универсальный смысл.

Другой в пространстве репрезентации

Формирование представлений о русской культуре за пределами нашей страны происходит, в основном, на основе репрезентаций в различных культурных текстах и художественных формах, от популярных масс-медийных до классических, предназначенных для подготовленного восприятия. Современный человек знакомится с добром и злом, любовью и предательством, фемининностью и маскулинностью, этнокультурными практиками и даже с природой во всем ее многообразии с помощью тех образов, которые созданы при помощи репрезентации в разнообразных текстах и формах. В то же время эти репрезентации определяют восприятие реальности человеком, выросшем и воспитанным в условиях тотальной медиатизации культуры. Еще Т.Адорно, подвергший всесторонней критике «культурную индустрию», отмечал власть репрезентаций и их способность затмевать реальность. По его мнению, культурная индустрия (как и ее защитники) претендует на упорядочивающую роль в хаотическом мире, хотя, по сути дела, она этот мир разрушает. «Цветной фильм разрушает уютную старую таверну быстрее, чем это могли бы сделать бомбы. Фильм уничтожает ее образ. Никакое родное место не может пережить обработку фильмом, который прославляет его и, таким образом, превращает его уникальный характер, основу его жизненной силы, в неизменную одинаковость» **[1]**. Погруженный в мир репрезентаций человек часто не готов воспринимать реальность, которая может казаться менее яркой и выразительной, чем созданные при помощи технических средств образы. В то же время отношение к миру часто бывает сформированным еще до того, как человек сталкивается с его различными сторонами, и власть репрезентации может быть настолько сильной, что полностью затмевать видение реальности. Это в полной мере относится и к формированию отношения к культуре Другого и ее представителям.

Политика репрезентации Другого может быть нацелена как на поддержание обыденных представлений, так и на их изменение, «рассеивание мифа». Переходный период рубежа

тысячелетий характеризуется значительными сдвигами в отношении к Другому – приравнивание Другого к Врагу, весьма распространенное в определенных обществах на протяжении долгого времени, в постмодернистской культурной ситуации уступает место принципам культурного плюрализма, что неизбежно ведет и к пересмотру собственной идентичности. В то же время массовая культура продолжает воспроизводить в популярных формах стереотипы, ей же созданные и приносящие немалый доход, отсюда устойчивость представлений о Другом как о враждебном или варварском оппоненте демократическим ценностям западной цивилизации.

В области репрезентации русской культуры соседствуют стереотипы, основанные на традиционных бинарных оппозициях типа Россия/Запад, с одной стороны, и новые формы репрезентации, осуществляемые в рамках интенсивной глобализации и межкультурной коммуникации. Поскольку грань между популярной и высокой культурой в плюралистическом обществе сегодняшнего дня весьма зыбкая, то и тексты, получившие статус русской классики, чаще всего становятся объектом «упрощенных» экранных репрезентаций, входят в поле медиакультуры, которая является средой формирования представлений и вкусов (пост)современного человека. В то же время, как мы это покажем ниже, западная культура проявляет серьезный интерес к глубинным смыслам русских классических произведений, к их общечеловеческому звучанию, к эмоциональному миру героев. Обе эти тенденции важны для позиционирования своей культуры в современном культурном пространстве, для установления продуктивного межкультурного диалога, основанного на признании правомочности взгляда на Себя как Другого и, в конечном итоге, вхождении в пространство интерсубъективности, в котором возможно сосуществование различных культур как равных в ценностном отношении.

Другой в посткультуре

Время, в которое мы живем, характеризуется пересмотром многих понятий, деконструкцией привычных оппозиций, появлением на культурной сцене новых групп, которые были исключенными из доминантной культуры или маргинальными, демифологизацией старых героев и в то же время расцветом новой мифологии, избыточностью и легкодоступностью информации. Недаром культурное состояние рубежа тысячелетий часто называется посткультурой **[2]**. Проблема Другого обретает в посткультуре новое звучание, Другой обретает голос, получает право на утверждение собственной идентичности, что ведет и к пересмотру распространенного отношения к Другому как к врагу. Причины этого отношения связаны с проблемами самоидентификации человека в сложном мире культурного плюрализма. «Определение себя самого, определение своей самости по отношению к другому по мере достижения статуса другого уничтожает собственное основание. Тогда – именно в ситуации неразличимости – начинается насильственная эскалация отличия. Оно предельно концентрируется в создании образа врага, в отношении которого оправдано насилие….» **[3]**. Такой образ весьма распространен в текстах популярной культуры, где он конструируется в гипертрофированном виде, с преувеличением черт враждебной «другости» в соответствии с господствующими в обществе идеологическими

установками. По мере того, как к тому или иному типу Другого отношение враждебности сменяется пониманием, толерантностью или установлением диалога, возникают новые устрашающие образы, показывающие, что человек нуждается во враждебном Другом, чтобы ощутить в себе силу борьбы с тем, что представляет угрозу стабильности его существования. Достаточно вспомнить образы русских злодеев из бондианы Я.Флеминга, актуальные во времена холодной войны, которые потеряли свою пафосность в постсоветский период и были заменены образами террористов нового типа, угрожающих западной демократии.

Необходимость Другого

Необходимость человека в Другом, как на уровне индивида, так и группы, настолько велика, что «другость» продолжает оставаться одной из ведущих составляющих как социокультурной реальности, так и области репрезентаций. Известный социолог XX века З.Бауман отмечает эту связь Другого с человеческим существованием: «Из всех различий и разделений, позволяющих мне наблюдать “перерывы постепенности”, воспринимать различия там, где иначе мог быть плавный переход, подразделять людей на категории в зависимости от их отношения и поведения, одно различие проявляется сильнее и больше влияет на мои отношения с другими, чем все остальные… – различие между “Мы” и “Они” – это не определения двух отдельных групп людей, а название различия между двумя совершенно разными отношениями: эмоциональной привязанностью и антипатией, доверием и подозрительностью, безопасностью и страхом, общительностью и неуживчивостью. “Мы” – группа, к которой я принадлежу. Я хорошо понимаю, что происходит внутри группы и, поскольку я это понимаю, я знаю, как мне действовать дальше, чувствую себя уверенно, как дома… “Они”, напротив, - это та группа, к которой я не могу и не хочу принадлежать. Мое представление о происходящем в ней весьма смутно и отрывисто, я плохо понимаю ее поведение, поэтому ее действия для меня большей частью непредсказуемы и отпугивают» **[4]**. Бауман излагает традиционную позицию отторжения по отношению к Другому и подчеркивает, что она основана на незнании и непонимании. Соответственно, в эпоху расширения коммуникаций до всемирного масштаба, воплощенного в сети Интернет, казалось бы, незнание должно быть преодолено. Тем не менее, это преодоление идет медленно и встречает сопротивление со стороны культурной индустрии, получающей прибыль из популярных форм репрезентации расхожих стереотипов. С одной стороны, многие этнокультурные стереотипы не выдерживают расширения знания о Других культурах и широкого распространения информации о художественных практиках Другого. С другой – стереотипы продолжают проявлять необыкновенную устойчивость даже перед лицом опровергающей их реальности и формируют представления о русскости в массовом сознании. Это происходит не только в случае с голливудскими боевиками, где герой попадает в мифологическую Россию со всеми ее атрибутами в виде матрешек, медведей и водки, но и в различных интерпретациях русской классики. Оговоримся сразу, что мы имеем в виду маскультовские образцы. Можно привести в качестве примера многочисленные (всего около 30) экранизации романа Толстого «Анна Каренина», в которых приметы русскости с разной степенью экзотичности показываются в рамках давно

устаревших стереотипов. Такая политика репрезентации несомненно рассчитана на коммерческий успех у малоподготовленного зрителя. Тем не менее, как отмечает известный исследователь культуры постмодернизма Ф.Джеймисон, «эта привлекательность этничности идет сегодня на убыль, может, потому что существует слишком много групп населения, и потому что их связь с репрезентацией (по большей части медийной) становится все яснее и подрывает онтологические основы фикциональности» (фикциональных образов этничности. – Прим. авт.) **[5]**.

Преодоление стереотипов другости в интерпретации классического наследия: Пушкин в Англии

Если в популярной культуре конструкция образа русскости основана на стереотипах массового сознания и потреблении экзотики, в культурных формах, основанных на классических текстах и претендующих на серьезное осмысление наследия Другого (в данном случае, русской классики), акцент делается не столько на внешнюю экзотичность, сколько на понимание «русской души» и на выявление универсальных смыслов, делающих то или иное произведение явлением, выходящим за рамки локальной культуры. Можно привести много примеров из области кино, драматического и музыкального театра, обращавшихся и обращающихся сегодня к русской классике. Осознавая великий вклад русской культуры в мировой культурный ресурс, западные деятели культуры пытаются создать собственные интерпретации, основанные не на внешних деталях, а на проникновении во внутренний мир автора и его героев. Для понимания созданных на Западе художественных текстов такого рода, мы обратимся к автору, который редко попадает в пространство интерпретации на Западе, несмотря на его несоизмеримый статус в русской литературе и культуре в целом – А.С.Пушкину и его хрестоматийному «Евгению Онегину».

Статус Пушкина в русской литературе и культуре в целом не вызывает сомнения, и в то же время произведения Пушкина плохо поддаются переводу на иностранные языки, в основном, несомненно, по причине сложности передачи поэтической формы одного языка на другом. В то же время Пушкин стал богатейшим источником создания культурных текстов в области музыки и кинематографа, то есть как поэзия, так и проза обладают способностью создавать новые формы с использованием выразительных средств других языков культуры. Именно тексты Пушкина легли в основу величайших опер П.И.Чайковского – «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы», романсового творчества М.И Глинки, кинорежиссеры перенесли на экран практически всю прозу Пушкина. Тем не менее, для западного мира Пушкин в большей степени Другой, чем более известные авторы-прозаики, такие как Достоевский или Чехов. Насколько поэзия поддается переводу на иностранные языки как литературная форма, насколько можно передать содержание поэтического произведения, неразрывно связанное со стихотворной формой, поэтическим языком с его специфической звуковой и семантической системой – вопрос сложный. В нашем случае интерес представляет фокус внимания интерпретатора, баланс между русскостью и общечеловеческими эмоциями и ценностями, способы его достижения в различных видах репрезентации. Выбор такого произведения как «Евгений Онегин» представляет очень сложную

задачу для зарубежного интерпретатора, прежде всего, по причине поэтического характера текста, который стал хрестоматийным для поколений русских школьников и давным-давно разошелся на цитаты в русском обществе.

Мы рассмотрим те пространства репрезентации, в которых «Евгений Онегин» стал объектом интерпретации английскими режиссерами и исполнителями – кинематограф и оперу **[6]**. Каждое из этих культурных пространств обладает своим собственным языком, в большей или меньшей степени позволяющим передавать смысл литературного текста-первоосновы.

«Онегин» в английском кино

Вначале обратимся к фильму «Онегин» (реж. Марта Файнз, 1999). Задача создателей фильма вдвойне трудна – им предстояло перевести литературное произведение на экранный язык, а, кроме того, донести до зрителя переведенный текст иноязычного автора, то есть осуществить двойную трансляцию. Проблема перевода одного языка культуры на другой, в частности, возможность «рассказать» литературное произведение языком экрана, является весьма важной в современной теории культуры. Разницу в возможностях репрезентации в этих культурных формах анализирует известный отечественный теоретик культуры Н.Хренов: «…в кино существует много элементов, сближающих его с литературой. В то же время исследователи констатируют и целый ряд особенностей, демонстрирующих несходство литературных и кинематографических структур. Оно связано с тем, что иногда называют кинематографичностью или зрелищностью кино. Предполагается, что понятие “зрелищность” не только не тождественно понятию “литературность”, но и противоположно ему. Это справедливая, хотя и односторонняя точка зрения» **[7]**. Автор отмечает, что в своих ранних формах литература была также скорее зрелищна, чем нарративна, и считает зрелищность начальной формой литературного развития. Кинематограф, с точки зрения Н.Хренова, лучше всего соответствует именно этим ранним литературным формам, что делает их сопоставление вполне возможным. «Поскольку зрелищность в какой-то степени представляет инобытие литературности, а точнее, литературности в начальных формах ее развития, кинематограф можно рассматривать в ряду литературных явлений. С этой точки зрения понятие зрелищности как бы не противостоит понятию литературности» **[8]**. Соглашаясь с тем, что литературные тексты могут быть «зрелищными», мы все же обращаем внимание на противоположное явление – на то, что экранные тексты могут быть нарративными.

Это означает, прежде всего, расстановку акцентов в репрезентации – то, как то или иное событие или персонаж показан или то, как о нем рассказано. В предпринятом нами исследовании другости в кино именно нарративный кинотекст играет наиболее важную роль. Во-первых, как мы уже указывали, он преобладает в популярной культуре, наиболее обширном культурном пространстве, где складываются представления о Другом. Кроме того, через нарратив, представление о Другом раскрывается постепенно, формируя цельную картину, а не отрывочные

впечатления. Нарративные тексты формируют весьма устойчивые представления, воплощая художественные архетипы. В то же время кинематоргафическтй нарратив усилен визуальными средствами. Если мы имеем дело с высоким уровнем профессионализма и ответственности, можно говорить о том, что визуальный образ помогает в формировании у зрителя образа, соответствующего реальности. Если оставить в стороне многочисленные фильмы про «русских», основанные на востребованной публикой ложной экзотике, визуальные образы помогают сформировать представления о литературных персонажах, особенно в том случае (как это преимущественно и случается в наши дни), когда знакомство с экранным текстом предшествует чтению книги.

Тема Другого, согласно Ж. Делезу, является очень важной и для кино, во всяком случае звукового. «Неизбежностью было то, что звуковое кино избрало в качестве привилегированного объекта внешне наиболее поверхностные и преходящие, равно как и наименее «естественные» и структурированные социальные формы, – встречи с Другим: с другим полом, с другим классом, с другим регионом, с другой нацией, с другой цивилизацией» **[9]**. Отношения с Другим могут быть поверхностными и преходящими именно внешне, поскольку их конфигурации зависят от самых разных обстоятельств, в том числе и от субъектной позиции автора и зрителя, которая имеет тенденцию становиться более подвижной. Но на более глубоком уровне обращение к Другому связано с сущностной потребностью в нем, которую сам же Делез и отмечает, цитируя формулу Рембо «Я – это другой» **[10]**. Фильм «Онегин» является, несомненно, кинематографическим нарративом – авторы сознательно отказываются от поэтической составляющей, рассматривая пушкинский роман в стихах (а именно так определен жанр произведения самим автором) как рассказ о жизненных судьбах героев, помещенный в контекст некоего довольно условного пространства русскости, что особенно ощущается в музыкальных несуразностях. Так, в фильме звучит вальс «На сопках Маньчжурии», написанный в 1906 году, Ольга с Ленским поют дуэтом песню «Ой, цветёт калина в поле у ручья», написанную в 1950 году И. Дунаевским для фильма «Кубанские казаки». И, тем не менее, фильм стал рассказом о человеческих чувствах и характерах, которые существовали и существуют вне зависимости от архитектурного или музыкального оформления. Вкрапления поэтического текста в прозаический нарратив подчеркивают эмоциональную важность любовных чувств, заставляющих даже самого обычного человека на время становиться поэтом. «Зарубежные авторы ленты “Онегин” (чуть отличающееся название будто даёт им определённую надежду на прощение) рискнули сделать то, на что не решился бы никто из отечественных экранизаторов, если бы довелось кому-нибудь набраться наглости и воплотить в кино роман в стихах “Евгений Онегин”. Иностранцы вообще отказались от стихотворного текста, не считая писем Татьяны и Евгения. И то девичье признание в любви, наизусть заученное нами ещё в школе, не без оригинальности озвучивается вслух гораздо позже, когда спустя шесть лет Онегин, вновь встретив Ларину и влюбившись в неё, перечитывает старое письмо, прежде чем написать ей о своих новых чувствах.

Если принять эти правила игры и не быть литературоведчески придирчивыми, то такое обращение с бессмертным пушкинским текстом действительно заслуживает снисхождения. Как и ряд иных вольностей, необходимых для того, чтобы по возможности насытить диалог героев живыми подробностями, позаимствованными из поэтических отступлений» **[11]**. Позиция, выраженная в данном отзыве, весьма распространена среди этноцентристов, которые считают, что понять и представить культуру могут только ее носители. Возникает вопрос - нужно ли рассматривать обращение к культурным текстам Другого достойным лишь снисхождения? Не является взгляд на себя со стороны крайне полезным для самоидентификации в глобальном культурно пространстве? К тому же, существует немало примеров блестящей интерпретации мировой классики представителями другой культуры, достаточно вспомнить «Гамлета» Козинцева или образ Шерлока Холмса в блестящем исполнении В.Ливанова.

Авторы фильма сознательно придерживаются концепции В. Набокова, а также его прозаического перевода пушкинской поэмы – как известно, Набоков считал невозможным передать художественную сторону поэмы, а единственной задачей переводчика считал наиболее точную передачу информации, и однозначно отвечая нет на вопрос о возможности передачи рифмованных стихов на иностранном языке... «Перед нами вовсе не картина русской жизни, – писал Набоков об “Евгении Онегине”, – в лучшем случае это картина, изображающая небольшую группу русских людей, живущих во втором десятилетии 19 века, имеющими черты сходства с более очевидными персонажами западноевропейских романов и помещенных в стилизованную Россию...» **[12]**. Не делая акцента на русскость персонажей и сценографии, М. Файнз идет вслед за В.Набоковым, своим прозаическим переводом подчеркивавшим общеевропейский характер пушкинского шедевра.

Хотя нарративная ткань пушкинского «Онегина» вплетает в себя разнообразный круг действующих лиц, все же главное в нем – судьба героя, который закономерно становится центром экранной интерпретации Р.Файнза, замечательного, тонкого актера, для которого обращение к русской классике далеко не случайно **[13]**.

Именно вокруг печальной судьбы главного героя плетется ткань нарратива. Если Татьяна – олицетворение юности, непосредственности, эмоциональности, которые не способна уничтожить до конца даже холодность громадного аристократического дома, в котором она после замужества ведет жизнь светской дамы, то Онегин воплощает в себе вечную проблему человека, не нашедшего смысл жизни. Но трудно представить себе посткультурную интерпретацию классического образа без постмодернистской иронии, что и отмечали критики фильма, который, надо сказать, был весьма неоднозначно воспринят как профессионалами-киноведами, так и публикой. «Рейф Файнз в роли Евгения Онегина настолько мрачно романтичен и цинично холоден, что временами это начинает производить почти комический, пародийный эффект. Остраняемая поэтом и не без иронии поданная чайлд-гарольдская внешность героя понята актёром словно всерьёз, и несколько его естественных реакций не могут изменить

складывающееся превратное впечатление об Онегине как о скучающем мизантропе, который готов всех презирать» **[14]**.

Подчеркнуто мрачный образ Онегина может, несомненно, рассматриваться в контексте всего постмодернистского культурного производства, в котором осознается, что все культурные формы репрезентации – литературные, визуальные, акустические – в высоком искусстве или в масс медиа, являются идеологически обоснованными, что они не могут избежать вовлеченности в социальные и политические отношения. С этой точки зрения помещение героя поэмы Пушкина в некий условный общеевропейский контекст вполне соответствует процессам глобализации, быстро нивелирующим этнокультурные различия. С другой стороны, – Онегин – вечный Другой, не зависящий от этнокультурных примет другости. Он – персонаж универсальный, человек мира, в том понимании мира, которое существовало в европейском дискурсе в предшествующую деколонизации эпоху, поэтому приметы русскости в его интерпретации становятся лишними. Он принадлежит миру, и в то же время, – он вечный Другой в этом мире **[15]**.

«Евгений Онегин» на сцене Ковент Гардена

Другой пример обращения британских деятелей искусства к пушкинскому роману в стихах лежит в области музыки – это постановка оперы П.И.Чайковского «Евгений Онегин» в лондонском Ковент Гардене (реж. Каспер Холтен, 2013). Постановка эта симптоматична с точки зрения общего интереса к русской музыкальной классике на Западе, причем в опере реализация этого интереса гораздо сложнее, чем в других музыкальных формах, поскольку предполагается исполнение на русском языке. В лингвистическом отношении другость русской культуры преодолевается с большим трудом, чем в случае других, более привычных языков исполнения. «В постановке “Евгений Онегин” театра “Ковент-Гарден” заняты певцы из разных стран (болгарка Красимира Стоянова – Татьяна, россиянка Елена Максимова – Ольга, словак Павол Бреслик – Ленский и другие). Оказывается, петь на русском – не так легко, как нам может казаться, особенно для певцов, не владеющих славянскими языками. И если Красимира Стоянова поёт с едва уловимым акцентом, то британский бас Петер Роуз (князь Гремин) звучит приблизительно так: “Оньегин, я скрывать не стану, бьезумно я люблю Татьяну. Тоскливо жизнь моя тьекла, она явилась и зажгля…”» **[16]**.

Эта лингвистическая другость ощущается, несомненно, только носителями языка и присутствует в любом виде межкультурной коммуникации, не только художественной. Для англоязычной критики более важна фразировка и свобода произношения, хотя в данном случае работа по освоению русского текста была проделана самая серьезная. Исполнитель роли Онегина известный английский баритон Саймон Кинлисайд, за плечами которого не одна постановка «Онегина» в европейских театрах, настолько хорошо «использовал язык, что каждая строчка была спроецирована и, хотя он не говорит свободно по-русски, казалось, что он чувствует себя в этом языке абсолютно свободно» **[17]**. Как режиссер, так и исполнитель говорят о том, что только

в слитности языка и музыки проявляется вся красота произведения Пушкина и Чайковского, и. несмотря на все трудности исполнения на незнакомом языке и необходимости понимания каждого слова, только такой исполнение дает зрителю/слушателю полноту ощущения **[18]**.

Но трудности русского произношения – не главное для создания убедительного художественного прочтения произведения, прочно вошедшего в мировой классический фонд и сохраняющего, в то же время, статус жемчужины русской культуры. Опера изначально является культурной формой, испытавшей большое влияние межкультурного взаимодействия. Русская оперная школа также сложилась в результате комбинирования «своих» и «чужих» элементов, а при перенесении в инокультурную среду комплексность ее музыкально-вербально-образной структуры только усиливается. Э.Саид, выдающийся исследователь культуры, основоположник и классик постколониальных исследований, подчеркивает, что «...вся оперная форма представляет собой гибрид, радикально неоднородное произведение, которое в равной степени принадлежит и истории культуры, и историческому опыту заморского государства» **[19]**. Данное замечание относится к анализу Саидом «Аиды» Верди, но в полной мере применимо и к постановка русской оперы на Западе, поскольку Россия в культурном восприятии Запада стоит недалеко от статуса «заморского государства».

Другая трудность в постановках такого рода – найти в растиражированном тексте, давно разобранном на цитаты, поставленным самыми разными русскими и зарубежными оперными театрами, известного английскому зрителю по фильму, о котором мы писали выше, оригинальное решение там, где существует огромное множество вариантов, показать Другого как привлекательного и интересного. Молодой режиссёр данной версии «Евгения Онегина» – Каспер Холтен, который дебютировал в «Ковент-Гардене» этим спектаклем, был заинтересован, прежде всего, историей утраченного прошлого, любви, которая осталась в молодости, лиризмом воспоминания. Отсюда его необычное дублирование Онегина и Татьяны в исполнении Саймона Кинлисайда и Крассимиры Стояновой балетной парой, которая в танце показывает историю несостоявшейся любви в молодости героев. Идеи режиссера, принадлежащего поколению глобализации и снятия другости совпадают с тем, что высказала по этому поводу режиссер фильма «Онегин» Марта Файнз: «...великие истории пересекают границы времени. Перемены приходят со временем – социальные различия, политика, технология... Но есть вещи, которые остаются – смерть, наше отношение к смерти – они не изменились. И что невероятно – не изменилась природа любви, природа отвержения или неадекватности или чувства недостойности. Эти базовые вещи и истории любви обычно работают очень хорошо, а эта – в особенности» **[20]**. Именно универсальность этой истории во времени и пространстве и интересует режиссера, и, поскольку любовь рассматривается как общечеловеческий феномен, ее конкретный контекст другости, русскости не столь важен, сколько вечное звучание любовной тоски и несбывшихся надежд. Интересно, что из многочисленных отзывов зрителей/слушателей лондонского «Онегина» только в одном была отмечена этнокульутрная специфика оперы: «Русскость была

безошибочна в сценографии, пении, костюмах и составе» **[21]**. Что касается состава, в нем была только одна русская исполнительница – Елена Максимова (партия Ольги).

Международный состав – еще один показатель преодоления другости в интерпретациях русской классики на современной сцене, поскольку еще не так давно русский оперный репертуар был не слишком востребован в мире, а для исполнения приглашались в основном русские артисты, служа признаком аутентичности. Сегодня современная оперная сцена поистине является примером поликультурного пространства, а исполнителям приходится осваивать не только языки оригинала, но и различные культурные коды. В случае с «Онегиным» единственным стереотипом русскости были, пожалуй, снопы соломы, разбросанные в качестве ностальгического воспоминания в комнате Татьяны в финальной сцене. Главным как для режиссера, так и для исполнителей стала история потерянной любви юности, которая может случиться и часто случается с каждым. Молодой дирижер Роберт Тиччиатти подчеркивает драматический аспект оперы: «любовь, потеря, детство, взросление – в ней есть все» **[22]**. Это вполне согласуется с «Набоковым, Пушкиным и Чайковским, для которых великий трагический нарратив Евгения Онегина является по сути камерным, историей раненой страсти и трагически кончившейся дружбы четырех молодых людей, связанных честью и нравами своего времени» **[23]**.

Режиссера Каспера Холтена также привлекает не другость сюжета или культурные реалии России 19 века, а внутренний мир героев и его отражение в музыке. Свой прием соотнесения Онегина и Татьяны, которые показаны людьми вполне зрелого возраста, со своими молодыми двойниками он объясняет стремлением выразить ностальгический лиризм Пушкина и Чайковского. Отсюда постепенное появление символов прошлого героев в финальной сцене – комната заполняется книгами, которые составляли жизненную среду молодой Татьяны, снопами соломы – символами деревенской жизни, близкой к природе и, в данном случае, отсылкой к русскости. Но главным для него является то, что мы видим историю истинной любви, не юношеского увлечения, а чувства, которые герои проносят через всю жизнь. Несомненно, одним из самых важных моментов в постановке произведения, принадлежащей к другой культуре, является интерпретация образов главных героев, в данном случае Онегина и Татьяны, причем в случае с оперным Онегиным понимание и воплощение героя более сложно, чем «прозрачный» и лиричный образ Татьяны, русской душою, но воспитанной на французских романах и мечтающей о любви как любая девушка ее возраста. Онегин – персонаж более сложный, как мы уже писали выше, воплощая все черты экзистенциального Другого. Для инокультурного исполнителя важно понять его сущностную другость, являющуюся, возможно, сердцевиной его характера. Саймон Кинлисайд говорит о сложности характера молодого Онегина, в котором сочетаются цинизм, очарование, чувство юмора и «который, к сожалению не понял главное в жизни». Другость Онегина подчеркнута исполнителем, его «анти-герой с начала до конца социально и эмоционально дисфункционален, что представляет собой интереснейший материал для исследования - и Кинлисайд, который доминирует на сцене своим голосом, манерой и жестикуляцией, прекрасно с этим справляется» **[24]**.

Эта трактовка образа героя близка к кинематографической интерпретации Р.Файнза, который рассуждает о важности истории Онегина для сегодняшнего дня: «Это история об упущенных возможностях, поскольку человек слишком занят собой, и тем как можно защитить себя от эмоциональной вовлеченности, от эмоциональной открытости, которая дана Татьяне и не дана Онегину. Он сформировал себя... как интригующий, но холодный образ. Но он не глуп, он человек тонкого восприятия, но он проигрывает, поскольку он не осмелился быть ранимым. Я думаю, настоящая эмоциональная честность более трудна для мужчин, чем для женщин» **[25]**. Совпадение трактовки образа героя в фильме и опере не случайно, оно показывает тенденцию европейских культурных производителей искать в литературном или музыкальном тексте общечеловеческие проблемы, возможности их разрешения или ухода от них, новых взглядов на такие аспекты человеческого бытия, не исчезнувшие даже в посткультуре, как любовь, память, верность и на весь спектр межличностных отношений. Если другость и присутствует в этих интерпретациях, то это не этнокультурная, а экзистенциальная другость не интегрированного в общество героя, в то время как этнокультурный момент русскости (кроме языковой составляющей) присутствует лишь в виде символов и намеков. На наш взгляд, это симптоматично для современного взгляда на классическое наследие, которое притягательно не своей экзотической другостью, принадлежащей сегодня массовой культуре и туриндустрии, а великими общечеловеческими ценностями, заключенными в ней и ждущей талантливого и бережного интерпретатора в любой форме художественной культуры.

Описанные нами примеры, иллюстративный материал к которым читатель может найти по ссылке **[26]**, симптоматичны для культуры наших дней, когда даже самый наивный потребитель понимает сконструированность расхожих стереотипов о различных культурах. «Демистификация всех культурных конструктов, как “наших”, так и “их” – новый факт, который осваивают ученые, критики и художники» **[27]**. В плюралистическом мире бесчисленных Других сознание некоего нового пространства сосуществования различных культурных форм возникает иллюзия потеря другости как отличительного признака того или иного этнокультурногго сообщества, утеря аутентичности в пользу преобладания общечеловеческих элементов в репрезентации разнородных культурных текстов и форм. В предпринятом нами анализе двух очень качественных и серьезных репрезентаций текста, принадлежащего изначально русской культуре, утверждается именно антропологический универсализм последнего. Тем не менее, точку в нашем исследовании ставить еще рано, поскольку любая универсалия нуждается в реификации в культурной практике и детализации в рефлексии. Взгляд Другого на русскую культуру заставляет задуматься об общем и специфичном элементе в ее текстах, о контекстуальной обусловленности репрезентации и разнице в восприятии культурного феномена как Своего и как Другого. В контексте интенсивных поисков определения собственной идентичности, ведущихся как в области теории, так и самых разных социокультурных практик, посмотреть на Себя-как-на-Другого представляется очень важным моментом в самоидентификации. Мы осознаем, что концептуализация Мы-идентичности для такого сложного поликультурного пространства как современная Россия очень трудна, практически невозможна на всем социокультурном пространстве нашей страны. Тем не менее,

отдельные пространства воплощения в культурные формы и практики взаимоотношения Я/Другой могут помочь в прояснении общей картины взаимоотношений многочисленных Мы и Они (пост)современного мира, и именно с этой целью мы предприняли наш анализ одного конкретного примера такого отношения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Adorno T.* Cultural Industry Reconsidered. – In: Culture and Society. Cambridge, 1990. – P. 279.

[2] Данный термин уже вошел в исследовательский дискурс . См. определение В.Бычкова (*Корневище оБ.* Книга неклассической эстетики. М.. 1999), а также работу автора данной статьи; *Шапинская Е.Н.* Культурологический дискурс после постмодернизма // Обсерватория культуры. – 2010. – № 6.

[3] *Шеманов А.Ю.* Самоидентификация человека и культура. – М.: Академ. проект, 2007. – С. 74.

[4] *Бауман З.* Мыслить социологически. Пер. с анг. А.Ф.Филиппова – М.: Аспект-пресс, 1996.

[5] *Jameson F.* Postmodernism,or, The Cultural logic of Late Capitalism. – L.-NY, 1995. – P.342.

[6] Большую известность получил и балет «Онегин», поставленный на музыку П.И.Чайковского Дж.Крэнко, которого называют и английским, и немецким хореографом, но мы воздержимся от его рассмотрения в данной работе, поскольку невербальный, абстрактный способ репрезентации в балете требует иных семантических подходов. код языка тела, используемый в балете, является наиболее общим, разделяемым для западной культуры в целом.

[7] *Хренов Н.А.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. – М.: 2006.– С.112.

[8] Там же.

[9] Там же. С.553.

[10] Там же. С.465.

[11] URL: http://www.kinopoisk.ru/review/899913/

[12] *Набоков В.* Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». – СПб.: 1998. – С.36.

[13] В настоящее время Р.Файнз снимается в фильме В. Глаголевой «Месяц в деревне» по пьесе И.С.Тургенева. Актер «...давно влюблен в русскую литературу, переиграл на сцене всего Чехова,

участвовал в постановке “Отцов и детей”» (Благородство почти исчезло из жизни. – Огонек. №32б 19 августа 2013). Это еще раз подтверждает нашу идею по поводу преодоления другости в современных интерпретациях классики.

[14] URL: http://www.kinopoisk.ru/review/899913.

[15] Об экзистенциальном Другом см.: Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры. – М., 2012.

[16] URL: http://2queens.ru/Articles/Teatr-Opera/Evgenij-Onegin-v-KoventGarden-kak-russkuyu-operu-stavyat-i-ispolnyayut-inostrancy.aspx?ID=910.

[17] Operatraveller, 6.2.2013. – URL http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-opera/eugene-onegin-tchaikovsky/2013-02-roh-eugene-onegin/

[18] См.: URL: http://www.roh.org.uk/productions/eugene-onegin-by-kasper-holten

[19] *Саид Э.В.*Культура и империализм. – СПб, 2012. – С 247.

[20] URL: http://www.ralphfiennes-jenniferlash.com/article.php?id=130.

[21] URL: http://www.roh.org.uk/news/your-reaction-eugene-onegin.

[22] URL: http://www.roh.org.uk/news/your-reaction-eugene-onegin-in-cinemas

[23] *Andrew O'Hagan*. Grand passions in an ice-cold world Martha and Ralph Fiennes deliver a searching and evocative adaptation of Pushkin's classic tragedy Eugene Onegin//The Daily Telegraph,1999,19 Nov.

[24] *Andrew Clark*, Financial Times, 6.2.2013.- URL http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-opera/eugene-onegin-tchaikovsky/2013-02-roh-eugene-onegin/

[25] URL: http://www.ralphfiennes-jenniferlash.com/article.php?id=130

[26] URL: http://www.cultandart.ru/music/53707-russkaja_kultura_glazami_drugogo_onegin_goes_british

[27] *Саид Э.В.* Ук. соч. С.605 .

© Шапинская Е.Н., 2013.

Статья поступила в редакцию 16 сентября 2013 г.

Шапинская Екатерина Николаевна,
доктор философских наук, профессор,
начальник Отдела прикладных культурологических исследований
и образования в сфере культуры и искусства, Российский институт культурологии (Москва),
e-mail: reenash@mail.ru.

UDC 304.2

Shapinskaya E.

RUSSIAN CLASSICS IN THE VIEW OF THE OTHER: *EVGENY ONEGIN* IN BRITHISH INTERPRETATION

Abstract. One of the main problems of contemporary social sciences and humanities is self-identification of culture, determining the place of one's own culture in the multicultural globalized world. Viewing one 's own culture from the point of view of the Other is very important for understanding many of its problems and for positioning oneself in world culture. In the article the mechanisms of forming the ideas about Russian culture outside our country, which are mainly based on representations in different cultural texts and art forms ranging from popular mass media to classical, meant for sophisticated consumer, have been examined. A classical text of Russian culture – Poushkin's “Evgeny Onegin” and the opera by Tchaikovsky based on it - has been selected as an example. The representations of this masterpiece of Russian culture in Britain, in the form of a film and on operatic stage have been analyzed with the purpose to understand what is attractive in “Onegin” for cultural producers who are distanced from the initial work both chronologically and culturally. It was also important to see how the authors of new interpretations of texts of Russian culture are trying to understand deep universal meaning of a work which has crossed the boundaries of one's own culture and has become a part of world heritage.

Key words: culture, text, classics, interpretation, idea, representation, Other, stereotype, deconstruction, postculture

Shapinskaya Ekaterina Nikolaevna,
Doctor in Philosophy, Professor,
Head of Department of Applied cultural research and education in the sphere of culture and art,
Russian Institute for Cultural Research (Moscow),
e-mail: reenash@mail.ru.