

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 792.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.120-127

**М. Ю. КОСИЛКИН**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
г. Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0003-1152-0725, mkossi@mail.ru*

## **«Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры**

В статье рассматривается феномен многовариантности режиссёрских истолкований классического оперного наследия на примере историко-культурных метаморфоз сценических воплощений оперы «Кармен» Жоржа Бизе. Несколько примеров из истории постановок раскрывают принципиальные различия интерпретаций на историческом фоне общественной жизни и художественной культуры. Долгая жизнь опуса Бизе (не только в оперном театре, но и в балете, художественных и мультипликационных фильмах, шоу-представлениях позднего времени) объясняется многозначностью, которую философия и психология XX века обозначают понятием архетипа, сравнением вечных сюжетов и персонажей с мифологическими текстами. Изменчивость, историческая подвижность коллективного восприятия подобных архетипов воздействует на режиссёрские интерпретации классических опер, выступающих своеобразными трансляторами масштабных и далеко не всегда осознаваемых эволюционных процессов коллективного мифотворчества.

Автор статьи в сравнительно-аналитическом ракурсе освещает российские и зарубежные музыкально-сценические постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе 1950–1990-х годов. Это спектакли Большого театра (В. Небольсин, 1956), Венской оперы (Г. фон Караян, 1967), Ф. Дзеффирелли в Арена ди Верона, а также экранизации Ф. Дзеффирелли и Ф. Розы, балетная версия Р. Пети и другие. Интерпретации образа Кармен (И. Архипова и Г. Бамбри, Д. Мигенес-Джонсон и Р. Жанмер) и Хозе (Р. Пети, П. Доминго) отражают смену историко-культурных моделей в контексте непрерывно обновляющихся установок современного мифологизированного сознания.

**Ключевые слова:** классическое оперное наследие, опера «Кармен» Ж. Бизе, режиссёрские сценические интерпретации, киноопера, художественные архетипы общественного сознания XX века.

**MIKHAIL YU. KOSILKIN**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia  
ORCID: 0000-0003-1152-0725, mkossi@mail.ru*

## **Georges Bizet's "Carmen": Interpretations of Performance within the Context of Culture**

The article examines the phenomenon of the multivariance of stage directors' interpretations of the classical opera heritage on the example of the historical and cultural metamorphoses of demonstrations of George Bizet's "Carmen" on stage. Several examples from the history of the productions disclose the principal differences of interpretation against the historical background of the social life and artistic culture of their times. The lengthy life of Bizet's oeuvre (not only in the opera theater, but in ballet, artistic and cartoon films and show performances of recent times) may be explained by the polyvalence which 20<sup>th</sup> century philosophy and psychology defined by the concept of the archetype, comparison of constant plots and characters with mythological texts. The fluidity and historical mobility of the collective perception of such archetypes create their impact on stage directors' interpretations of classical operas, presenting themselves as peculiar translators of vast and not always perceptible evolutionary processes of collective myth-creation.

The author of the article illuminates in a comparative-analytical perspective musical stage productions of Bizet's opera "Carmen" in Russia and other countries during the time period from the 1950s to the 1990s. These include performances at the Bolshoi Theater (Vasily Nebolsin, 1956), the Vienna Opera (Herbert von Karajan, 1967), Franco Zeffirelli in Arena di Verona, and also the cinematizations of Zeffirelli and Franco Rossi, Roland Petit's ballet version, and others. Interpretations of the images of Carmen (by Irina Arkhipova and Grace Bumbry, Julia Migenes-Johnson



and Zizi Jeanmaire) and Don José (Roland Petit and Plácido Domingo) reflect the change of historical and cultural models in the context of constantly renewing paradigms of the contemporary mythologized consciousness.

**Keywords:** the classical opera legacy, Georges Bizet's opera "Carmen," stage directors' scenic interpretations, movie-opera, artistic archetypes of 20th century social consciousness.

«Кармен» Жоржа Бизе – лидер оперного репертуара; она ставилась неоднократно в многочисленных театрах и странах. Это, естественно, вызывает исследовательский интерес к сравнению сценических версий.

В театральной постановке текст композитора включается в особое – визуальное пространство и действие, с музыкой органично сплавляются поведение персонажей, декоративное оформление сцены, предметная атрибутика. Этот многокомпонентный комплекс образует сложный аналитический объект, своеобразный «сценический текст». Такое понятие выносит в заглавие статьи Т. А. Григорьянц, обосновывая необходимость семиотического подхода к реалиям воплощения текста драматургического источника в театре [2].

Распространяя семиотическое истолкование на самые разнообразные элементы спектакля с одной и той же музыкой, можно анализировать их как разнообразные знаки и символы, раскрывая конкретные смыслы. Вокальные партии, записанные композитором, в постановках обрастают не только эмоциональными планами интонирования певцами, но и актёрским воплощением роли. В совокупности с оркестровой фактурой и всеми пластами сценического текста они преобразуются постановочной концепцией режиссёра, что и может составить предмет анализа интерпретации оперных постановок.

Сценическая реализация композиторского опуса в любом конкретном воплощении отражает не только личное видение режиссёра, но важные стороны культуры, на режиссёрскую концепцию воздействуют процессы, происходящие в общественном сознании. Это социально-психологические установки – идеалы и мифы, идеи и мотивы, модные тенденции и образы. Образ жизни, взгляды на окружающий мир, отношения людей, этикетки речи, поведения и многие факторы общественного бытия отражаются в интерпретации музыкального текста, изменяясь, соответственно, вместе с метаморфозами культуры.

Теоретические проблемы сценической интерпретации оперы не слишком интенсивно разрабатываются в исследовательских источниках. В

нынешнем столетии намечается возрастание интереса к упомянутым проблемам со стороны критиков. Е. С. Цодоков, главный редактор созданного им интернет-журнала OperaNews, опубликовал статью, полемически *заостряющую ряд важных теоретических вопросов* (2009) [7; 8]. Из научных исследований нужно упомянуть диссертацию А. А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» [6], в которой ставится проблема рецепции и интерпретации как отношение между произведением и культурным наследием.

Наиболее важными в методологическом отношении трудами применительно к теме данной статьи являются монография М. Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [5] и особенно её статья «Кармен на советской оперной сцене» [4]. На нескольких примерах из истории постановок «Кармен» в последней работе делается попытка не просто раскрыть принципиальные различия в интерпретации, но проследить их исторический фон в его системных проявлениях. Анализ интонационных смыслов тематизма и музыкальной концепции оперы посвящено исследование Г. С. Алфеевской [1].

Опус Бизе живёт долгой жизнью, и это можно объяснить только той многозначностью, которую философия и психология XX века обозначают понятием архетипа, сравнивая вечные сюжеты и персонажей с мифологическими текстами. Архетипы обнаруживаются в литературе и кино: в современных сказках о богатырях, которые сражаются за цивилизацию, в повествованиях о золушках, возносящихся из нищеты и убожества на самый верх социальной лестницы. Они являются многочисленными вариациями историй о робингодах, борющихся с богатыми за бедных, о злых принцессах («альчиных» и «турандотных»), которые превращают людей в истуканов и отбирают у них жизнь.

Множественность сценических реализаций отдельных опер образует в бытующем репертуаре современного театра набор культовых сочинений именно благодаря их архетипической сущности. Потому живут на сцене в многочисленных обликах В. Моцарта «Свадьба Фигаро»

(о весёлых и небезопасных любовных играх) и «Дон Жуан» (о вечном поиске идеальной любви). Не перестают «поворачиваться» к разным временам и культурам «Травиата» Дж. Верди – архетип высокого чувства женщины сомнительной репутации и «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, провозглашающая невозможность смириться с предательством любимого. Вечными образами представляются Татьяна из «Евгения Онегина» с её смелостью признания в любви и решительным отказом от счастья ради чести и Герман, предавший любовь из-за пагубной страсти в «Пиковой даме» П. И. Чайковского. Проблема популярности этих сочинений в том и состоит, что они замечательной и органичной музыкой, раскрывающей архетипические образы, с одной стороны, формируют, утверждают, а с другой – удовлетворяют широко распространённые системы представлений, сравнимые с мифами.

Сценическая интерпретация, конечно, объясняется индивидуальностью артистов и режиссёров, но она порождается метаморфозами мифологической среды. Стихия мифа изменчива и прихотлива – определённая культура диктует выбор конкретного облика оперного персонажа, его психологический типаж, жесты и пластику поведения, одежду и атрибутику, костюмы и сценографию. На близких расстояниях друг от друга во времени и пространстве интерпретации оперного произведения могут быть схожими, подобными. Это образует следование сложившейся в данный момент модификации мифа, что и означает традицию, и вызывает благожелательный приём слушателей-зрителей.

У публики, дистанцирующейся от среды общепринятой мифологической традиции, могут возникать отрицательные оценки – неприятие нового прочтения хорошо известного всем произведения, обозначающее несоответствие запросам культуры. В этом случае, скорее всего, мы имеем дело с приближающейся и пока не осознанной обществом очередной метаморфозой архетипа, нарушающей сложившуюся инерцию. Именно такая история произошла с первой постановкой «Кармен» в 1875 году в Парижской Опера Комике – она была, по сути, презентацией нового мифа, не вмещающегося в общепринятые мифологические модели. Хотя парижской публике уже тридцать лет была известна новелла Проспера Мериме, по которой в год её создания (1845) был поставлен в Мадриде балет Мариуса Петипа «Кармен и тореадор».

«Кармен» Бизе реализует и представляет один из самых значительных и распространённых архетипов женщины борющейся за свободу в любви. Это мифология позднего происхождения; фактически своим рождением она обязана романтическому этапу европейского искусства с его культом утончённости чувств и восторгами страсти. Именно в это время возникают различные вариации мифа, который можно охарактеризовать как независимость выбора женщиной своей судьбы в отношениях с мужчиной. Во французской литературе его разнообразные вариации предстают в сочинениях Альфреда де Мюссе, Стендаля, Гюстава Флобера, Ги де Мопассана. Жорж Санд не только писала об этом романы, но лично способствовала утверждению образа свободной женщины своими вызывающими любовными союзами – особенно громкими связями с Мюссе и Шопеном.

Модификациями этого образа можно считать и Татьяну Ларину, и Ларису Огудалову, и Анну Каренину. Цыганка Кармен, однако, обладает особой силой в независимости и отваге, с которой она идёт на смертельную схватку с мужчиной. В отличие от многих романтических героинь, Кармен представляет самый низкий социальный круг – гонимый, отвергаемый, презираемый. Только самолюбие и горделивая уверенность возносят её, она царит среди мужчин благодаря своей обольстительной красоте и исходящему от неё аромату непокорности и свободы.

Образ Кармен, многомерный и неоднозначный в различных исторических метаморфозах, потенциально сложен – это позволяет ему резонировать разным общественным идеалам и предпочтениям. Так, Кармен Ирины Архиповой в Большом театре конца 50-х гг. XX века обликом и поведением (соответственно, вокальным воплощением) была одной из вариаций героинь кинофильмов тех лет – Тамары Макаровой («Сельский врач» Сергея Герасимова, 1951), Нонны Мордюковой («Чужая родня» Михаила Швейцера, 1956), Светланы Дружининой («Дело было в Пенькове» Станислава Ростоккого, 1957). Советским зрителям была близка простая женщина, способная самоотверженно защищать свои позиции, – отголосок героинь предвоенного десятилетия. Эпоха сквозит в этой постановке Большого и другими мотивами культуры своего времени: монументальной архитектурой декораций в духе сталинских построек, решением массовых сцен и костюмов в стилистике распространённых в этот



период постановок испанской драматургии Кальдерона, Лопе де Веги (со знаменитым «Учителем танцев», 1952).

Если сравнивать героинь эпох, то Кармен Грейс Бамбри в киноспектакле 1967 года Герберта фон Караяна с Венской оперой совершенно ничем не походит на Архипову. Это барышня из мюзик-холла, своеобразный прощальный привет современникам от бродвейской игривой дивы довоенного идеала. Она возродилась, правда, в обновлённом облике в западноевропейском кинематографе, где царил образ изящной и обаятельной красавицы, воплощением которой была Одри Хепбёрн. Анна в «Римских каникулах» (1953), Сабрина в одноимённом фильме (1954), Холли в «Завтраке у Тиффани» (1961), Элиза Дулитл в «Моей прекрасной леди» (1964) и другие её многочисленные героини создавали новый, лишённый драматизма актуальный тип прелестной девушки, безмятежно порхающей в странах, которые стремились забыть тяготы недавней войны. И темнокожая Бамбри-Кармен с её чувственным и одновременно каким-то очень лёгким сопрано отсвечивала этими гранями миловидной и пленительной принцессы. Тоненькая, стройная, в изящном платье и фартучке – ничего зловещего и рокового; в сетевой болтовне её называют простушкой, не дотягивающей до трагедии.

Подчёркивая различие трактовок данного образа в различные десятилетия, следует заметить, что историческое значение спектакля Венской оперы конца 1960-х годов заключается ещё и в том, что это – один из последних примеров постановки оперы дирижёром. Сценическое воплощение партитуры Бизе осуществлялось маэстро Караяном: он выбирал типажи, костюмы и декорации, сам ставил мизансцены [12, S. 221–223]. Но грядёт новая эпоха, в конце 1950-х в оперу приходят театральные режиссёры. Может быть, есть нечто знаменательное в том, что и Жан-Пьер Поннель, и Франко Дзеффирелли начинали свой путь художниками сцены – они «видели» сценический текст. Поннель поначалу был дизайнером костюма, и его сенсационные постановки забытых, «замшелых» опер К. Монтеверди в начале 1970-х годов в Германии представили западноевропейским любителям оперы невероятную по визуальной красоте фантазию.

«Кармен» Караяна можно было бы, сравнивая с упомянутой постановкой Большого театра, счесть западной традицией, но воплощения

архетипа Кармен не стоит считать концептуальным обозначением исторического времени. Общество многослойно, его представления отличаются диахронической сложностью и многогосоставностью – в этом и заключена сущность мифа. Неистовая «Кармен» появилась на Западе несколько ранее, сразу после окончания войны, в версии французского фантазёра Ролана Пети (в 1948 году он поставил балет на музыку Бизе). Хореограф с трепетом отнёсся к французским истокам мифа Мериме, Галеве, Бизе – и воссоздал дух непримиримости, абсолютно отвечающий пережитому национальному подъёму в годы фашистской оккупации.

Эта постановка отразила и глубоко личные мотивы, а именно страстный роман балетмейстера с его неотразимой Зизи (Рене) Жанмер, ставшей впоследствии спутницей жизни и музой. Они просто воевали друг с другом в этом поединке: Пети сам танцевал Хозе, Зизи требовала роли Кармен, которая поначалу планировалась другой балерине, и он поставил условие – короткая мальчишеская причёска брюнетки. Это произвело настоящую революцию в облике западноевропейской послевоенной женщины – протест Кармен начинался с независимого отрицания утвердившегося бродвейского идеала [10, p. 116].

Кажется, что Кармен всегда была черноволосой вамп, но в том же 1948 году в киноверсии рассказа Мериме её играет голливудская звезда, знаменитая Рита (Кармен) Хейворт. Дочь севильского танцора фламенко, со знаменательным вторым именем, в кинофильме «The Loves of Carmen» представляет всё ещё эталон довоенной американской кинопродукции. Пышная копна волнистых волос блонд, изысканные наряды, аристократическое изящество тонкого лица... Если сегодня даже искушённый зритель увидит «инкогнито» кадры из этого фильма, ему будет нелегко угадать хрестоматийный, казалось бы, образ страстной цыганки.

И это – тоже проявление неумолимого исторического закона: архетипический облик не имеет эталона на все времена. Взгляды общества на женскую красоту и силу страсти подвержены таким же глобальным изменениям, как воззрения на мужественный героизм и эгоизм пламенной ревности. Можно также привести для сравнения символ абсолютной женственности – современную оперную звезду Элину Гаранча, белокурую, хрупкую и блистательную латвийскую меццо-сопрано, исполняющую Кармен с 2010 года



в Метрополитен. Этот столь неожиданный для своего типажа выбор она сделала сама и убеждает своих слушателей-зрителей, что Кармен, яростной силе которой можно завидовать, способна мгновенно превращаться в обиженного ребёнка, требующего ласкового утешения. Это уже не просто Кармен-блондинка, это принципиально новый резкий поворот образа. Критики особо отмечают, что Гаранча категорически не позволяет себе ни одного клишированного жеста, ни одного штампа, чтобы можно было говорить о знакомой всем, типичной Кармен.

Характеризуя «Кармен» Р. Пети, следует остановиться на трактовке образа героини не только в связи с её причёской, знаменующей новый взрыв страсти и независимости. Она – истая француженка, пленительная своей вкрадчивой пластикой; не работница табачной фабрики, а типичная представительница знаменитого квартала девушек, профессионально знающих толк в любви. А рвущую в клочья страсть представляет сам взрывной и темпераментный Пети-Хозе, экспозиция образа которого сопровождается музыкой хрестоматийной хабанеры. Он с самого начала – главный персонаж в этой истории, уверенный в своей власти над женщиной соблазнитель. Испанские нотки его бешеного характера намёком возникают в хабанере в виде плаща и движений, имитирующих быка и тореадора. Это намёк, что его страсть – смертельная коррида, а совершенно второстепенный персонаж тореро в этой истории выглядит поводом для расправы с непокорной, по существу, женщиной.

Такая ипостась архетипа принципиально главенствующего мужчины останется актуальной в западноевропейской культуре длительный период – Пети снимет эту постановку на плёнку спустя тридцать пять лет с той же неувядаемой Жанмер и Михаилом Барышниковым. Это очень жёсткий вариант мифа о стремлении женщины к независимости и губительной невозможности его осуществления. Подобная тема, по сути, заслуживает отдельного исследования, и она затронута здесь в связи с другим мотивом – сопоставлением типажа и внешнего облика с голливудской моделью.

Если вернуться к общей идее анализа интерпретаций «Кармен» и, собственно, образа цыганки в контексте метаморфоз культуры, то нельзя не вспомнить, что ещё в 10-е годы XX в. она искушала европейскую публику символом страстности и загадочности. В этом воплощении архетипа её

видел на подмостках и воспел в 1914 году Александр Блок (цикл «Кармен»). Несколько фрагментов из цикла стоит вспомнить – эти опалющие строки способствовали утверждению общественного представления о сравнительно недавно начинающей царить в культуре женщине – пылкой, независимой, желанной.

О, не впервые странных встреч  
Я испытал немую жуткость! <...>  
В движеньях гордой головы  
Прямые признаки досады...  
(Так на людей из-за ограды  
Угрюмо взглядывают львы). <...>

Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,  
Где что-то жжёт, поёт, тревожит и горит!

К концу 70-х (1978) «Кармен» снимает Франко Дзеффирелли с тем же оркестром Венской филармонии, что и Караян (дирижёр Карлос Клайбер), Еленой Образцовой и Пласидо Доминго. Нет оснований утверждать, что Дзеффирелли известны строки Блока, но в данной киноверсии отчётливо читаются новые оттенки, понятные западноевропейскому обществу того времени. Появляется настоящая роковая женщина, способная опалить огнём своих страстей, цыганка своевольная и где-то даже презирующая мужчин – готовая буквально растерзать каждого, кто не поддается её обольстительным чарам.

Эта «Кармен», помимо прочего, является декларацией воцаряющейся в опере фигуры певца-актёра. В наступающем десятилетии начинается расцвет оперы в кино. Этот путь сам Дзеффирелли и обозначил, сняв одну за другой оперы «Паяцы» и «Сельскую честь» (1982), «Травиату» (1983) и «Отелло» (1986) с выдающимися певцами. Несколько ранее, в 1975 году, Ингмар Бергман, шокировавший Европу жёсткими психологическими этюдами, выпустил «Волшебную флейту» в милой стилизации под театр времён Моцарта.

«Кармен» с Джулией Мигенес-Джонсон и Пласидо Доминго снимает Франческо Роззи по совместному сценарию с Тонино Гуэрра (1984). Это подлинный кинофильм, не спектакль на плёнке – яркие пейзажи, огромные площади, колоритные севильские улочки, цирк с корридой в натуральную величину. Стоит сравнить первое



появление Кармен у Розы с опереточной сценой Караяна – трудно представить, что их разделяют всего полтора десятилетия. Выхода в спектакле Караяна цыганки с табачной фабрики поджидают изящные искатели любовных приключений в стилистике парижской богемы – модно одетые кавалеры в котелках и с тросточками. Кстати, в упомянутой постановке Дзеффирелли, отличающейся неистовым характером Кармен, – похожая массовка.

Кармен у Розы не появляется из ворот фабрики, она стирает бельишко в фонтане, а неказисто одетые и по-деревенски любопытные горожане крестьянского облика подглядывают, забираясь на каменную ограду парка, и простодушным хором молят её о любви. Внешний облик Мигенес-Джонсон далёк от традиционных небрежно живописных нарядов Кармен. Она босиком, одета почти убого: в простой белой юбке и блузе, песочного оттенка шали. Никаких символических атрибутов – алого цвета страсти в пышной юбке, чёрного цвета смерти в изящном корсаже (как это было во множестве постановок, начиная с первого спектакля в Орега Сомике). Она нарочито вульгарна, громко и развязно смеётся.

Своей драматической игрой Мигенес заставляет вспомнить непревзойдённую оперную актрису 1950-х Марию Каллас, которая так и не показала Кармен зрителям, оставив возможность по аудиозаписи домысливать её мимику и поведение [11, р. 173]. А Кармен в пении, какой бы выигрышной ни была её партия, не может удовлетворить – здесь нужна серьёзная актёрская игра. Не случайно этот образ искушал неоднократно режиссёров в игровом художественном кино. В советском боевике Юрия Кары «Воры в законе» (1988), по рассказам Фазиля Искандера о жизни кавказской мафии, роковая красотка, хотя и в сильно трансформированном виде, повторяет трагическую судьбу Кармен, на которую намекает использование музыки Бизе (в версии Родиона Щедрина). Аналогичный пример – кинофильм Карлоса Сауры о постановке спектакля «Кармен» в хореографии фламенко (1983), показывающий в реальной современной жизни трагедию убийства режиссёром актрисы из ревности. В 2003 году появились две мелодрамы: российского режиссёра Александра Хвана (совершенно осовремененный вариант) и испанца Висенте Аранды. Если к этому добавить кинофильмы по новелле Мериме, – а они важны для

понимания подходов к образу Кармен в кино, – панорама окажется весьма внушительной.

Франческо Розы начинал работать ассистентом у Лукино Висконти, затем был в основной команде неореалистов с Роберто Росселлини и Витторио де Сика. Его «Кармен» – как будто несколько запоздавшая реплика неореализму 1945–1955 годов: красочные пейзажи вместо изысканных интерьеров, история девушки из самых социальных низов, трагическая повесть неравенства в отношениях с мужчиной. Естественны аллюзии этой интерпретации к образу женщины, иллюзорная свобода для которой – проституция. В памяти встают Кабирия Джульетты Мазини («Ночи Кабирии» Федерико Феллини, 1957) или Филумена Мартурано Софи Лорен («Брак по-итальянски» Витторио де Сика, 1964).

Киноопера Розы раздвигала рамки спектакля, концентрируя внимание зрителя на тончайших деталях мимики, раскрывающей характер музыки. Здесь возникала недостижимая для театра полнота раскрытия актёрских возможностей певцов. Правда, ещё в конце 1950-х годов в России режиссёром Романом Тихомировым были поставлены «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» с драматическими актёрами, условно поющими под фонограммы звёзд Большого театра. Но Дзеффирелли, Розы, Поннель никогда не прибегали к подобному трюку. И в этой связи любопытно рассмотреть работу режиссёров над одним и тем же опусом с различными исполнителями и в разные десятилетия. В этом случае речь пойдёт о влиянии общественных предпочтений на концепции постановки.

Почти через двадцать лет после постановки с Образцовой и Доминго Дзеффирелли ставит «Кармен» в Арена ди Верона (1995), ставшей в наши дни брендом античного амфитеатра. В этой постановке спектакль прокатывался в разные годы на десяти фестивалях Вероны. Грандиозный проект был предназначен для привлечения туристов: в первой версии в торцевой части Арены была выстроена почти реальная Севилья с массовкой более 150 артистов и танцами в стиле фламенко испанской труппы хореографа Эль Камборио. По сцене носились собаки, двигались торговцы, ребягня, бродячие циркачи, монахи, офицеры разъезжали на конях. Таверна Лильяс-Пастья также была гигантской массовкой – и в ней, и на площадях не прекращались танцы. Это замечательно развлекало

самую пёструю туристическую публику, ошарашенную масштабом живописности постановки. Хотя за многие годы проката «Кармен» упрощалась сценическая, становясь более театральной, тем не менее, она до сих пор остаётся гимном дорогостоящей реалистичности Дзеффирелли.

«Кармен» Дзеффирелли в Вероне практически перестаёт быть драмой, её трагедийный тон уходит на второй план ради разинутых от удивления и восторга ртов туристов по поводу декоративного облика постановки. Критики сегодня уже считают эту «Кармен» архаичной, хотя первоклассные певцы порой участвуют в этом спектакле: например, прекрасный аргентинский тенор Марсело Альварес и новая звезда Анита Рачвелишвили.

К слову, грузинская певица после премьеры в Ла Скала в 2009 году демонстрирует различных Кармен во множестве театров – например, с выдающимися партнёрами Роберто Аланья и Йонасом Кауфманом. И это сегодня – благодатный материал для сравнительного анализа интерпретаций ввиду широко распространённой практики работы певцов в различных театрах.

В заключение статьи вернёмся к истории XX века, чтобы выделить несколько штрихов интерпретации образа Хозе прославленным тенором Пласидо Доминго. Этого несравненного певца можно назвать выдающимся драматическим актёром – стоит сравнить его игру в заключительной сцене фильмов Дзеффирелли с Образцовой и Розы с Мигенес-Джонсон. В первом Доминго-Хозе элегантен и даже по-своему величав; он закалывает Кармен, нежно обнимая её, как бы смиряясь со своим жестоким порывом и сожалея о нём. И когда Кармен, теряя дыхание, сползает, цепляясь за него, он стоит в элегантном оцепенении. У Розы в заключительной сцене Доминго страстен и порывист, хотя он всегда

элегантен. Его вокальная интерпретация – одна из вершин этой многократно исполненной партии: безупречные краски голоса и тончайшие нюансы интонирования эмоций. Но актёрская игра здесь и потрясает, и изумляет: настолько пламенно его признание в любви, что он как будто неожиданно для себя выхватывает нож и вонзает его в Кармен. Мизансцена долгого – и страстного, и бережного – объятия с ней, переставшей дышать, оставлена в памяти зрителя не только восхитительным тенором, но и сильным трагическим актёром [3, с. 111–112].

Это сравнение, конечно, свидетельствует об индивидуальном ракурсе взглядов режиссёра на актёра-певца, но одновременно заставляет задуматься и о влияниях культуры. В театральных постановках «Кармен» не могли не складываться клише и стереотипы – такова сила традиции многократных интерпретаций шедевров. Но и эти стереотипы преодолевались, порождая на стыках историко-культурных моделей новые взгляды на «Кармен». 80-е годы XX века в этом смысле оказались неким рубежом, который был отмечен знаменательными достижениями именно в жанре кинооперы. Можно ли ответить на вопрос, кто является пионером жанра кинооперы, трактуемого подобным образом: Дзеффирелли с его шедевром «Травиата» 1983 года или Розы с «Кармен» в 1984 году?

Опера в кино воплощала революционный прорыв – это были принципиально новые истолкования архетипических образов, которые соответствовали определённым фазам жизни мифа. Новый вид искусства открывал перед оперными «шлягерами» новые перспективы, детально и многопланово воплощая новые грани актуальных для общества образов. Это побуждает исследователей продолжать наблюдения за процессом смен интерпретации оперных творений в зеркале обновляющихся установок культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алфеевская Г. С. Кармен: интонации и смыслы. М.: Композитор, 2004. 169 с.
2. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста // Вестник Томского университета. 2007. № 304. С. 66–69.
3. Парин А. В. Пласидо Доминго – мастер пения (Портрет) // Парин А. В. О пении, об опере, о славе: интервью, портреты, рецензии. М., 2003. С. 107–115.
4. Раку М. Г. Кармен на советской оперной сцене // Искусство музыки: теория и история: электронный научный журнал. 2012. № 4. С. 98–123. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky/pdf>. (Дата обращения: 10.05 2017).
5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.



6. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 163 с.
7. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (Дата обращения: 11.05.2017).
8. Цодоков Е. С. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (Дата обращения 12.05.2017).
9. Amon R. Placido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo. Barcelona: Editorial Planeta, 2013. 320 p.
10. Fiette A. Z. Jeanmaire – R. Petit: un patrimoine pour la danse. 2me ed. Paris: Somogy Editions, 2012. 374 p.
11. Ruggieri E. La Callas. 2me ed. revue et corrigee. Paris: Michel Lafon, 2013. 264 p.
12. Uehling P. Karajan. Eine Biographie. 3te Aufl. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2013. 416 S.

Об авторе:

**Косилкин Михаил Юрьевич**, старший преподаватель кафедры оперной подготовки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-1152-0725**, [mkossi@mail.ru](mailto:mkossi@mail.ru)



## REFERENCES



1. Alfeyevskaya G. S. *Karmen: intonatsii i smysly* [Carmen: Intonations and Meanings]. Moscow: Kompozitor, 2004. 169 p.
2. Grigoryants T. A. Semiotika stzenicheskogo teksta [Semiotics of the Theatrical Text]. *Vestnik Tomskogo universiteta* [Bulletin of the Tomsk Stage University]. 2007. No. 304, pp. 66–69.
3. Parin A. V. Placido Domingo – master peniya (Portret) [Placido Domingo, a Master of Singing]. Parin A. V. *O penii, ob opere, o slave: interv'y, portrety, retsenzii* [About Singing, About Opera, About Fame: Interviews, Portraits, Reviews]. Moscow, 2003, pp. 107–115.
4. Raku M. G. Karmen na sovetskoy opernoy szene [Carmen on the Soviet Opera Stage]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [The Art of Music: Theory and History: Electronic Research Journal]. 2012. No. 4, pp. 98–123. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky/pdf>. (10.05 2017).
5. Raku M. G. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Classical Music in the Myths Creation in the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 p.
6. Sokol'skaya A. A. *Opernyy tekst kak fenomen interpretatsii: dis. kand. ... iskusstvovedeniya* [The Opera Text as a Phenomenon of Interpretation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 163 p.
7. Tsodokov E. S. *Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury* [A Visualization of Opera, or the Typology of Opera Production]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (11.05.2017).
8. Tsodokov E. S. *Opera – ukhodyashchaya natura, ili Pominki po zhanru* [Opera as a Departing Nature, or the Funeral Repast in Memory of the Genre]. URL: <http://operanews.ru/tsodokov.html>. (12.05.2017).
9. Amon R. *Placido Domingo. Un coloso en el teatro del mundo* [Placido Domingo. A Colossus in the Theater of the World]. Barcelona: Editorial Planeta, 2013. 320 p.
10. Fiette A. Z. *Jeanmaire – R. Petit: un patrimoine pour la danse* [Jeanmaire – R. Petit: a Heritage for Dance]. 2<sup>nd</sup> Edition Paris: Somogy Editions, 2012. 374 p.
11. Ruggieri E. *La Callas* [The Callas]. 2<sup>nd</sup> Edition. Revised and Corrected. Paris: Michel Lafon, 2013. 264 p.
12. Uehling P. *Karajan. Eine Biographie* [Karajan. A Biography]. 3rd Edition Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2013. 416 S.

About the author:

**Mikhail Yu. Kosilkin**, Senior Faculty Member at the Department for Opera Training, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-1152-0725**, [mkossi@mail.ru](mailto:mkossi@mail.ru)

