

«ТУРАНДОТ»: ОПЫТ ДВОЙНОЙ ОПТИКИ

Одной из особенностей функционирования оперного жанра в современной культуре является активное наращивание новых, порой неожиданных, смыслов на почве традиционных оперных сюжетов. Достижение этой цели связано с изменением угла зрения, вследствие чего оригинальная партитура интерпретируется, как бы преломляясь сквозь призму новой концепции. В результате оперный спектакль разворачивается в иных перспективах – «политической», «социальной», «мелодраматической» и т. д. Подобный «оптический эффект» удваивается, когда элементы оперного текста используются в кино, иронически эксплуатирующем, например, популярные идеи психоанализа. В таком случае образуется триада взаимодействующих между собой элементов: опера – кино – психоанализ.

История взаимоотношений между психоанализом и кинематографом началась ещё при жизни З. Фрейда: в 1926 г. Г. Пабст снял художественный фильм «Гайны души», в котором воплощены основные идеи психоанализа. На рубеже XX и XXI вв. теория З. Фрейда также привлекает к себе внимание кинематографистов, активно использующих её при создании сюжетов¹. Так, психоаналитические мотивы присутствуют в кинокомедиях «Кушетка в Нью-Йорке» (1996, реж. Ш. Акерман), «Анализируй это» и «Анализируй то» (1999, 2002, реж. Г. Рамис), «Бессознательные» (2004, реж. Х. Ористрель), «Прощайте, доктор Фрейд» (2004, реж. М. Мигунова). Интересно, что в фильме «Анализируй это» звучит ария Лионеля из оперы Ф. Флотова «Марта» и песенка Герцога из «Риголетто» Дж. Верди, а в шестой серии биографического сериала «Фрейд» режиссёра М. Армстронг (1984) популярную арию Керубино «*Voi che sapete*» напеваает сам отец психоанализа.

Наряду с проникновением в структуру художественного образа, психоанализ стал и *методом исследования текстов* – литератур-

¹ В современной украинской театральной практике можно указать на спектакль по пьесе Т. Джонсона «Истерия», поставленный в 2004 г. Г. Гладием на сцене Национального академического драматического театра им. И. Франко.

ных, кинематографических, оперных. Определяя методологический потенциал теории З. Фрейда применительно к литературоведению, И. Григорьев пишет, что она «даёт нам возможность искать в художественном произведении поведение его творца. Критик, следовательно, должен уметь произвести обратную транспонировку от художественных символов к поведению художника» [2, с. 229]. Теоретик кино К. Метц, используя психоаналитический подход и лингвистические модели, выделяет такие виды исследования кинематографа, как *нозографический* (фильм как симптом невроза кинорежиссёра), *психоанализ сценария* (трансформация сценария в означающее и высвобождение менее очевидных значений), *психоанализ текстовой системы* (исходя из всего явного материала фильма), *психоанализ кинематографического означающего* [4].

Украинский опыт исследования жанра оперы в перспективе теории психоанализа осуществлён в статье В. Панасюка «Опера Верди “Дон Карлос” во фрейдистских единицах» [5], где автор необычными для традиционного музыковедения средствами раскрывает многоуровневый конфликт произведения². Дальнейшие шаги в этом направлении становятся актуальными в связи с необходимостью осмысления современных особенностей функционирования оперного жанра. *Цель* предлагаемой статьи – выявление механизмов взаимодействия *оперы и кинематографа*. Методологический потенциал ключевых понятий теории интертекстуальности даёт возможность охватить многослойность синтетической жанровой структуры, вырастающей на экране из оперного сюжета, мотиваций поступков и характеров её героев, заново интерпретировать которые позволяет рассмотрение их в *терминах психоаналитической теории*.

Продолжим изучение функционирования оперы в современном культурном пространстве, применяя «двойную оптику» (кинематографическую и психоаналитическую), на примере кинокартины «*Снасибо, доктор Рей*» (2002, режиссёр Эндрю Литвак). В духе чёрной комедии фильм рассказывает о водовороте необъяснимых событий, произошедших за несколько дней с Томасом, студентом-американцем, живущим в Париже, и его матерью, оперной дивой, приехавшей

² Также см.: [6].

во Францию с гастролями. Завязкой сюжета служит тот момент, когда Томас, получив странное приглашение на вечеринку, где он должен был наблюдать за одним из гостей, становится свидетелем убийства этого человека. Утром молодой человек узнаёт от матери, что его, как он считал, давно умерший отец только что найден в Париже убитым. Желая снять стресс, Томас направляется к психоаналитику, где находит доктора Рей мёртвой и знакомится с её пациенткой Пенелопой.

На протяжении фильма психоаналитический код активно взаимодействует с оперным. Среди видимых атрибутов психоанализа – сеансы, проводимые на кушетке, книга Андре Грина «Нарциссизм жизни, нарциссизм смерти», наконец, гипсовая голова Фрейда в кабинете доктора Рей. Музыкальный театр представлен элементами художественного текста (звучащая в фильме музыка Пуччини, пародийная сцена, изображающая идущий в театре фрагмент оперы «Турандот», сюжетные аллюзии) и внехудожественными коммуникациями (персонажи фильма – оперная дива Элизабет Бомон и её подруга, режиссёр-постановщик Клоди Сабри, афиши оперных спектаклей, гримёрка и закулисы оперного театра, интервью примадонны на радио и телевидении).

Основой для психоаналитического прочтения режиссёром фильма сказки о Турандот стали, вероятно, те изменения, которым подвергся текст К. Гоцци в ходе написания либретто оперы. Так, К. Митчелл отмечает, что ответам на загадки Турандот, которые Дж. Пуччини вводит в текст – «Надежда», «Кровь», «Турандот» – без труда может быть установлено соответствие с именами Калаф, Лиу и Турандот. Это соответствие может быть продлено ещё дальше: Пуччини, Дориа, Эльвира [12]. (Известно, что в 1909 г. служанка семьи Пуччини, обвинённая Эльвирой в любовной связи с её мужем, покончила с собой, что привело к громкому судебному разбирательству [11, с. 319–320]).

«Знаковым» становится и текст арии «In questa reggia», отсутствующий в сказке К. Гоцци. В отличие от последней, где принцесса ненавидит «всех вообще мужчин» и защищается, как может, с целью «располагать свободой, / Которою располагают все» [1, с. 235], оперная Турандот поведывает страшную историю о том, как во время набега татарского царя её милая бабушка Лоу-Линь была схвачена солдатом и убита. С точки зрения психоаналитика этот эпизод вписывается

в генетический подход и может быть трактован как психологическая травма детства, обусловившая специфическую модель поведения уже взрослой, но не распрощавшейся с нарциссизмом принцессы.

Персонажи фильма как бы «примеряют» на себя роли из сказки и либретто, однако «исполняя» их не полностью, а лишь частично перенимая отдельные ролевые функции. В результате кинокартина приобретает черты трансформированной комедии «dell arte», где функции традиционных масок выполняют многочисленные «alter ego».

Именно в маске предстаёт перед нами в начале фильма главная героиня, Элизабет Бомон (Д. Уист). Сидя перед зеркалом в ванной комнате, она накладывает косметический крем на лицо. Этому кадру предшествует знакомство с её квартирой, где всё говорит о том, что здесь живёт оперная дива: цветы от поклонников с записками, множество театральных фотографий, афиши оперных спектаклей, среди которых есть и «Турандот». В это же время по телевизору транслируется интервью с певицей по поводу предстоящей в Париже премьеры «Турандот» с её участием в постановке Клоди Сабри (Б. Ожье). Синхронизация афиши, интервью и утреннего туалета приводит к ассоциации Элизабет Бомон с Турандот, а в эпизоде, показывающем процедуру ежедневного ухода за кожей лица, происходит модуляция из бытовой сферы в профессионально-театральную, где с наложением грима связано создание художественного образа. Показательно, что уже вечером певица, видимо, использует тоник для снятия косметики именно белого цвета. Внезапный монтажный стык сопоставляет «в лоб» сцену убийства бывшего мужа Элизабет с крупным планом её лица-маски; при этом героиня резко открывает сомкнутые до той поры глаза.

Такая деталь может прояснить, почему на яркой рыжей сумке певицы по воле режиссёра изображена голова Медузы Горгоны работы Караваджо. Во-первых, это чудовище с женским лицом своей силой сходно с Турандот, от лика которой мужчины теряли головы и добровольно шли на смерть, а Калаф, ошеломлённый и смущённый, чуть было не погиб на пороге разгадки третьей из загадок. Во-вторых, картина Караваджо раскрывает тему обезглавливания, составляющую трагедийную сторону сказки Гоцци. Правда, из всего числа полотен Караваджо с изображением отделённых от тела голов режиссёр филь-

ма выбирает женский образ. Этот выбор может быть интерпретирован как ироническое прочтение сформировавшейся на Западе феминистской традиции, в рамках которой обезглавливание в опере Пуччини анализируется сквозь призму комплекса кастрации³. В-третьих, кисти Караваджо принадлежит также картина «Нарцисс», миф о котором стал основой соответствующего психоаналитического понятия, активно разрабатывающегося в кинокартине. Главным «носителем» нарциссизма в фильме, совершенно прогнозируемо, и является хозяйка экстравагантной сумки.

Показательны отношения Элизабет со своим сыном, в которых ощущается дефицит взаимопонимания. Сконцентрированная на себе певица не знает, чем живет её сын, с кем встречается. В театральной карьере он для неё – и вовсе помеха. Отвечая на вопрос журналиста: «Что делает Ваш сын?», – Элизабет возвращает разговор в нужное русло: «Он не поёт Турандот. Это делаю я». В то же время она, как эгоцентричная натура, не готова делить сына ни с бывшим мужем, ни с потенциальной невесткой. И успокаивается лишь тогда, когда первого убивает руками его друга, а вторую находит «неопасной» соперницей («Стал ли он геем или теперь с тобой – это одно и то же»).

Ключевой деталью, помогающей глубже понять Элизабет, является её признание, что она с молодости играет роль дивы и, заигравшись, уже не может из нее выйти⁴. Она как будто существует в перманентной ситуации проецирования на собственную жизнь коллизий оперных либретто. Так, с явной смысловой нагрузкой, в фильме неоднократно появляется изображение ножа. Каждый раз на эти ножи смотрит Элизабет и словно силится отогнать от себя дурные мысли. Ирония в том, что ни ей самой, ни зрителю не провести грань, отделяющую Элизабет-мать, видящую в ноже способ решения проблем с мужем, от Элизабет-дивы, которую преследуют навязчивые оперные символы.

Нож – знаковый атрибут и для другой оперы Пуччини, которая входит в репертуар примадонны. Афиша «Мадам Баттерфляй» по-

³ См.: [10], [11].

⁴ Аллюзия на фильм В. Аллена «Пули над Бродвеем», где Д. Уист играет театральную примадонну Хелен Синклер.

является в кадре в тот момент, когда Томас (С. Мерхар) возвращается домой после увиденного убийства и в очередной раз сталкивается с монологами самовлюблённой матери. Он буквально сползает по афише на пол. Такая синхронизация наводит на мысль о проецировании оперного сюжета на отношения «мать-сын», но до определённой степени: не убивать же себя. Сын вырос, «перестал быть страданием», но и «не стал счастьем». В этом отношении показательна оговорка, которую совершает Элизабет в тот момент, когда решает рассказать, наконец, сыну об отце. Она говорит: «Он ушёл к другому мужчине». Потом, подумав, добавляет: «К мужчине». С одной стороны, такая оговорка может быть интерпретирована как свойственная женщине с традиционной сексуальной ориентацией. С другой стороны, в контексте играемой в жизни роли дивы Элизабет могла совершить эту оговорку, находясь в образе Чио-Чио-сан. Интересно, что в постановке «Мадам Баттерфляй» на сцене Гамбургской государственной оперы (2012, режиссёр В. Бассар), с роковой ролью кинжала связана сюжетная транспозиция финала оперы в сферу психоанализа. Навстречу убегающему с криком «Баттерфляй!» Пинкертону вываливается большая детская кукла с оторванной головой. С позиций психоанализа такая развязка может быть интерпретирована как реализация Чио-Чио-сан комплекса Медеи: «безотчётное патологическое стремление матери убить собственных детей, чтобы отомстить мужу» [7, с. 310].

Интересен и ещё один персонаж фильма – Пенелопа (Дж. Биркин), которую Томас представляет матери как свою подружку, Линду. Она – дублёр, озвучивающий роли Ванессы Редгрейв на французском языке. После многих лет психоаналитических сеансов у доктора Рей Пенелопа излечилась от нарциссизма, и мы видим её совершенно лишённой амбиций и готовой прийти на помощь ближнему. По контрасту с Ванессой Редгрейв, играющей в фильме саму себя, образ Пенелопы как бы расщеплён. В этой расщеплённости, проявляющейся в двойном имени, специфике профессиональной деятельности и кардинальной смене характера, угадывается переход от Адельмы К. Гоцци к пуччиниевской Лиу. При этом образ Адельмы как бы проходит своеобразную психоаналитическую обработку в процессе создания оперного либретто. Показательно, что именно режиссёр готовящейся постановки «Турандот» Клоди Сабри «разоблачает» Линду, угадав, что это не её имя.

В фильме также иронически «выворачивается наизнанку» ставшая уже штампом концепция феминистского прочтения «Турандот». Например, в парижской постановке «Турандот» Франческой Замбелло мир принцессы предстаёт полностью женским, где все солдаты – женщины, министры – Пинг, Панг и Понг – кастраты, а полноценные мужчины в её дворце вообще отсутствуют [8]. В кинокартине же все три главных героя, окружающие примадонну – сын, бывший муж и его убийца – гомосексуалисты. Турандот без Калафа – эта ситуация, по-видимому, является следствием компенсаторных процессов в неустойчивой психике современного мужчины.

Богатую пищу для размышлений даёт эпизод, в котором Элизабет демонстрирует подруге-режиссёру Клоди Сабри свои платья. Приобретённые на распродаже, они, как утверждает Элизабет, принадлежали дочери какого-то диктатора – то ли Иди Амина, то ли Фердинанда Маркоса, то ли Франсиско Франко. В имени Иди Амин (Idi Amin) угадывается анаграмма имени Адами (Giuseppe Adami), либреттиста Пуччини, а фамилия испанского тирана корреспондирует с именем композитора Франко Альфано.

Обратимся к теории анаграммы в кино, разработанной М. Ямпольским. Считая наиболее естественным материалом для анаграммирования словесный слой фильмов, он описывает механизм генерирования смысла: «Порядок элементов организует в анаграммах не столько линейность, сколько некую вертикаль, выход на иной текст, интертекстуальность. Теория анаграмм позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный, текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать. На основе анаграмматической теории возникает возможность ввести интертекстуальность в структурный контекст» [10, с. 38].

Можно предположить, что в фильме зашифрованы имена создателей либретто и, что особенно важно, финала не завершённой самим Дж. Пуччини оперы. В связи с этим интересен тот факт, что в 2001 г. Л. Берио, используя наброски Дж. Пуччини, презентует свой вариант окончания оперы, а в 2002 г. проходят мировые премьеры «Турандот» с его финалом в Лас-Пальмесе, Лос-Анджелесе, Амстердаме и на Зальцбургском фестивале.

Жанр кинокартины позволил режиссёру сделать то, что невозможно в оперном спектакле – предложить зрителю два варианта финала (маркированные репликой: «Его имя – любовь!»), которые условно соотносятся как «оперное – кинематографическое», «традиционное – нетрадиционное». Таким образом, незавершённая оперная партитура становится сюжетообразующим фактором для вербального (сценарий) и кинематографического (изображение) текстов⁵. Они, в свою очередь, могут быть интерпретированы в перспективе проблемы «режиссёрской» оперы.

По сути, пародией на режиссёрскую оперу является первый «финал» «Турандот» в фильме – сцена в оперном театре, где Томас с Пенелопой смотрят спектакль с Элизабет в главной роли. Опера представлена короткими фрагментами, определяющими ключевые моменты партитуры: встреча Калафа с отцом и Лиу, появление Турандот, смерть Лиу, финал. При соблюдении музыкального кода (звучит подлинная музыка Пуччини), а также традиционной модели поведения публики пародийный эффект направлен на визуальную составляющую постановки. Первая же сцена встречи является, видимо, иллюстрацией переживаемого Калафом «Эдипова комплекса». Обращаясь к Лиу, он нетерпеливым и нетеатральным жестом как бы отгоняет отца, заставляя его уйти. При этом его сложное психологическое состояние (определяемое наличием силы, удерживающей его от реализации содержания комплекса) обретает свой визуальный эквивалент: молодой принц связан цепью с предметом театрального реквизита, напоминающим увеличенную фигуру шахматного коня, что выглядит так, будто он «посажен на цепь».

Интересен также внешний вид Тимура: с веером и зонтиком в руках он семенит плавными шажками, а под одеждой угадываются женские формы. Возможно, это своеобразная карикатура на так называемый «полный Эдипов комплекс», предполагающий «треугольник» – сын, отец, мать – и бисексуальность конституции индивида [9, с. 368]. По З. Фрейду, полный «Эдипов комплекс» «является двойким – позитивным и негативным, в зависимости от бисексуаль-

⁵ Примечательно, что, ещё одна знаковая премьера состоялась уже в 2008 г., где опера исполнялась с финалом китайского композитора Хао Вэйя.

ности ребенка, т. е. у мальчика – не только амбивалентная установка к отцу и нежный выбор объекта-матери, но одновременно он и ведёт себя как девочка – проявляет нежную женственную установку к отцу и соответствующую ей, ревниво-враждебную, к матери» [9, с. 369]. «Экономика» драматургического произведения (пьесы и либретто) требует ограничения количества действующих лиц: для обрисовки тяжёлой судьбы Калафа достаточно одного отца. Однако пародийный код фильма, вобравший в себя код психоаналитический, утрирует эту экономику и фактически «втискивает» в одно тело – тело Тимура – двух родителей, наделяя его свойствами гермафродита. Есть ещё одна грань пародийного в этом эпизоде. Вместе с Лиу, которую в фильме играет японская актриса Акико Тода, татарский царь образует пару, напоминающую скорее героинь другой «восточной» оперы Пуччини – Чио-Чио-сан и Сузуки.

Наиболее радикален в «постановке» выход на сцену, оформленную достаточно условно («Азия глазами европейца»), человека в чёрном костюме-тройке, который однозначно идентифицируется с З. Фрейдом. Не только его внешний вид, но и поведение выпадают из сценического контекста. Как психоаналитик, он погружён в наблюдение происходящего на сцене, совершенно не заботясь о соответствии духу времени и места (в глубоком раздумье он закуривает сигарету). Такая ситуация отражает распространённое мнение, в соответствии с которым «“Турандот” в действительности никогда не была в первую очередь о Китае» [14]. Как отмечает Кен Смит, «китайцы видели спектакль до смешного неточным как исторически – Запретный город, где происходит действие оперы, был построен сотнями лет позже событий, которые якобы имеют место, – так и культурно, поскольку ни один китайский режим не позволит низводить императорскую свадьбу до уровня игрового шоу или относиться к людям с такой жестокостью» [14]. В контексте условно-обобщённых декораций спектакля и присутствия в нём в качестве персонажа З. Фрейда ещё одно значение приобретает фигура шахматного коня. Она становится символом встречи, точки соприкосновения восточной и западной аналитической практик.

После фразы «Его имя – любовь!» Турандот, поддерживаемая Фрейдом, спускается по ступенькам вниз, и взгляду зрителей откры-

вается задник сцены. Он представляет собой декорацию с изображением зрительного зала, заполненного публикой, которая смотрит на нас. Возникает эффект зеркала, в котором зрители (оперной постановки и кинофильма) видят себя. Ж. Лакан напоминает, что структура нарциссизма уходит своими корнями в зеркальный образ. Вслед за М. Мерло-Понти учёный считает, что «в мировом спектакле мы являем собою зрелище. То самое, что делает нас сознанием, соделывает нас в то же самое время зеркалом мира, *speculum mundi*» [3, с. 83–84].

Второй «финал» помещён в эпизод, в котором Томас спасает свою мать (заказчицу убийства) и убийцу отца (внешностью и статусом соответствующего алжирцу во Франции) от правосудия в лице нагрянувших сыщиков. Как единственный свидетель убийства, он придумывает свою версию произошедшего, в которой главной подозреваемой становится уже покойная доктор Рэй⁶. Интересная деталь сцены – невесть откуда взявшаяся в пустой комнатухе незнакомца маска Сталина. В данном контексте она может быть интерпретирована по-разному. Это и посмертная маска отца, и лишённый тела, обескровленный «Эдипов комплекс» и одновременно его символ, и тотемная маска, возвращающая нас ко временам зарождения основных табу.

Нежелание мстить за отца объясняется, видимо, глубоким катарсическим чувством, которое Томас переживает в связи с открывшимися истинными обстоятельствами убийства, прощением с иллюзиями и, в конце концов, освобождением от гнёта «Эдипова комплекса». Он дарит алиби убийцам отца как своим избавителям. И на свой вопрос: «Как имя юноши-незнакомца?» – слышит ответ матери: «Я знаю имя этого чужестранца. Его имя – любовь!».

Вывод. Балансируя между смыслами литературного источника, либретто, а также психоаналитического контекста, режиссёр Э. Литвак создает многоплановый кинотекст, в перспективе которого открывается новый взгляд на популярную оперу. При этом тема поиска истины, разгадки тайны становится «общим знаменателем» для опе-

⁶ В соответствии с показаниями Томаса, перед убийством он смотрел фильм Б. де Пальмы «Бритва» («Dressed to Kill»). Его лжесвидетельство – «негатив», импровизация на тему образа главного героя кинокартины доктора Эллиотта, который, будучи транссексуалом с неустойчивой психикой, убивает свою пациентку бритвой.

ры, психоанализа и уголовного расследования. Персонажей фильма сложно отделить от образов К. Гоцци и Дж. Пуччини. По-видимому, все они нуждаются в хорошем психоаналитике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гоцци К. *Турандот* [Текст] / Карло Гоцци // *Сказки для театра*. — М. : Правда, 1989. — С. 207–306.
2. Григорьев И. *Психоанализ как метод исследования художественной литературы* [Текст] / И. Григорьев // *Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль ; [сост., вступ. ст. В. М. Лейбин]*. — М. : Республика, 1994. — С. 221–236.
3. Лакан Ж. *Четыре основные понятия психоанализа* [Текст] [Семинары : Книга XI. 1964] / Жак Лакан ; пер. с фр. А. Черноглазова. — М. : Гнозис, Логос. — 2004. — 304 с.
4. Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино* [Текст] / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. — СПб. : Изд-во Европейского ун-та. — 2010. — С. 51–52.
5. Панасюк В. *Опера Верди «Дон Карлос» во фрейдистских единицах* [Текст] / В. Панасюк // *Музыкальная академия*. — 1995. — № 1. — С. 77–79.
6. *Побережная Г. Пять штрихов к автопортрету П. И. Чайковского в опере «Пиковая дама»* / Г. Побережная // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. — Вип. 89. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства* : зб. ст. / ред.-упорядн. М. Р. Черкашина-Губаренко. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — С. 382–398.
7. Степанов С. С. *Популярная психологическая энциклопедия* [Текст] / С. С. Степанов. — М. : Эксмо, 2005. — 672 с.
8. Франческа Замбелло, режиссёр: «*Москве повезло, что здесь есть Большой*» [Электронный ресурс] / Франческа Замбелло [беседовала Екатерина Бирюкова] // *Известия*. — 2002. — 29 августа. — Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/266377>.
9. Фрейд З. «Я» и «Оно» [Текст] : Труды разных лет. Книга I / З. Фрейд [пер. с нем.]. — Тбилиси : Мерани, 1991. — 400 с.
10. Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф* [Текст] / М. Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.
11. Balkin, Jack M. *Turandot's Victory* [Электронный ресурс] // *Yale Journal of Law & the Humanities*. — 1990. — Vol. 2 : Iss. 2, Article 5. — P. 299–341

/ Jack M. Balkin. — Режим доступа : <http://digitalcommons.law.yale.edu/yjllh/vol2/iss2/5>. — Загл. с экрана.

12. Mitchell K. *Making the World Weep? Decapitation / Castration in Puccini's Turandot* [Электронный ресурс] / Katharine Mitchell. — Режим доступа : strathclyde.academia.edu/KatharineMitchell.

13. Petty J. C., Tuttle M. *Tonal Psychology in Puccini's Turandot* / Jonathan Christian Petty, Marshall Tuttle. // *British Postgraduate Musicology*. — Volume 4. — March 2001. — Режим доступа: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm4-turandot.html>.

14. Smith K. *A Princess Comes Home* [Электронный ресурс] / Ken Smith // *Opera*. — Режим доступа : <http://www.opera.co.uk/view-review.php?reviewID=136>.

УДК 78.03 : 792.54 (470)

Елена Москалец

ФИНАЛ IV ДЕЙСТВИЯ «СНЕГУРОЧКИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ОБРАЗЕЦ ГЕТЕРОГЕННОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ

Целью данной статьи является показ способов создания гетерогенной оперной сцены в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова. **Объект** исследования – оперный стиль Н. А. Римского-Корсакова, **предмет** – сквозная гетерогенная оперная сцена как его составляющая.

Вопросы актуальной интерпретации оперной классики в последнее время находятся в центре той области музыкальной науки, которая определяется понятием «исполнительское музыкознание». Это относится и к оперному искусству, в рамках которого певцы-актеры ставят перед собой задачи углублённого и современного прочтения классических оперных партий, высказывают свои соображения в статьях и комментариях.

Понятие «музыкальная классика» относится к области стиля в искусстве и выступает в разных значениях и толкованиях. В первую очередь под «классикой» понимается определённый корпус шедевров