

УДК 792.54:782.1
ББК 85.335.41-04
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-3-272-281

М.Я. КУКЛИНСКАЯ

ОПЕРА И «РЕЖИССЕРСКИЙ» ТЕАТР XXI ВЕКА

Марина Яковлевна Куклинская,

Колледж музыкально-театрального искусства
им. Г.П. Вишневской,
преподаватель
Суздальская ул., д. 40б, Москва, 111672, Россия

кандидат искусствоведения
E-mail: mkno1@mail.ru

Реферат. В статье освещаются вопросы взаимоотношений современной режиссуры и музыкального текста оперы. Исследования зарубежных и отечественных ученых в области театроведения и музыкознания позволяют анализировать музыкальный спектакль как самостоятельный текст, в котором происходит взаимообмен между различными видами искусства. В настоящей статье опера рассматривается как диалог музыки и театра. Предлагаются три основные формы такого диалога в спектакле: режиссер и композитор, режиссер и зритель, режиссер и актер. Высказывается мнение, что в процессе взаимодействия режиссера и оперного текста возник ряд мифов, которые мешают развитию данного процесса и обуславливают конфликтные ситуации при

анализе конечных результатов. К такого рода мифам относятся: представление о режиссере-концептуалисте как разрушителе композиторского замысла, о безусловности определения этого замысла и о так называемой «обратной логике» чувства и действия в музыкальном театре. Рассматривается функционирование каждого из этих мифов на конкретных примерах. Сделан вывод о необходимости их «развенчания» для дальнейшего успешного развития музыкального театра. С данной позиции анализируются фрагменты из опер русских и зарубежных композиторов и их сценическое воплощение. В диалоге «режиссер — зритель» определяются два основных пути взаимодействия участников: театр как способ уйти от действительности и театр как «катализатор» интеллекта. Подчеркнута необходимость существования обоих путей и возможности выбора для зрителя. Наиболее положительными для современного театра названы взаимоотношения режиссера и актера, которые привели к появлению нового типа исполнителя на современной оперной сцене: певца-артиста, в полной мере владеющего актерской техникой «внутреннего действия». В статье делается вывод о неоднозначной, но достаточно перспек-

тивной и позитивной ситуации в современном музыкальном театре, обуславливающей дальнейшие пути развития жанра.

Ключевые слова: опера, авторская режиссура, партитура, музыкальный спектакль, певец-актер.

Для цитирования: Куклинская М.Я. Опера и «режиссерский» театр XXI века // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 272–281. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-272-281.

Бурное развитие оперной режиссуры в XXI в. во многом способствовало изменению традиционных представлений о жанре оперы, выявлению его скрытых возможностей, способов воздействия на слушателя [1]. Особую роль «режиссерский» (или концептуальный, авторский) театр сыграл и в формировании оперного артиста нового типа. Вместе с тем процесс этот далеко не однозначный, вызывающий много споров и взаимных обвинений со стороны как противников, так и сторонников авторского театра [2–4]. Полагаем, что настало время «вложить меч в ножны», спокойно и обстоятельно попытаться определить, что же такое «режиссерский» театр в опере и каковы взаимоотношения режиссера и музыкального текста в этом жанре.

Предварительно отметим, что, по нашему мнению, «авторская режиссура» — не казус, не следствие модных тенденций, а неотъемлемая часть художественной реальности нашего времени, свершившийся факт, который требует осмысления и серьезного анализа. Также мы полагаем, что режиссеры-концептуалисты могут быть разделены (с высокой степенью условности) на три категории:

- ◆ профессионалы, имеющие действительно ценные достижения в области концептуального театра; им удастся «не становиться на котурны», сделать оперу жанром, в рамках которого можно говорить с современным зрителем на актуальные для него темы на сложном, но чрезвычайно выразительном языке;

- ◆ адепты, воспроизводящие в своих постановках только внешние признаки авторского

театра, но неспособные на глубокие и оригинальные идеи;

- ◆ «псевдорежиссеры», наследники эпохи воинствующего дилетантизма конца 1990-х гг. — периода эйфории, обусловленной декларированием неограниченной творческой свободы.

Эйфория 1990-х улеглась, к свободе привыкли, воинствующий дилетантизм, к сожалению, остался. Однако не он является объектом нашего внимания. Нас будут интересовать прежде всего представители первой категории — профессионалы. Разумеется, в одной статье невозможно дать исчерпывающий анализ столь разнообразного и многоуровневого явления, как авторский театр. Из широкого спектра вопросов, возникающих в связи с этим явлением, мы выделим только три:

- ◆ взаимоотношения режиссера и музыкального текста оперы (режиссер и композитор);

- ◆ диалог режиссера и зрителя;

- ◆ рождение в концептуальном театре нового типа оперного артиста (режиссер и актер).

Далее остановимся подробнее на взаимоотношениях режиссера и композитора, вызывающих наибольшее количество споров. По темам «режиссер — зритель» и «режиссер — актер» обозначим круг проблем для дальнейшего исследования.

Профессия режиссера в современном понимании слова сформировалась только в XX веке. Ее основные принципы определились в драматическом театре [5–7]. Схема работы режиссера над драматическим спектаклем в целом сводится к следующему: режиссер имеет текст пьесы, в котором он определяет идею, основной и периферийные конфликты, событийный ряд и выстраивает внешнее, а главное — внутреннее действие.

Кажется элементарным то же самое предпринять по отношению к опере, ведь музыка — это тоже текст, т. е. система знаков, несущих определенную информацию. В работе «Структура художественного текста» Ю. Лотман пишет: «Всякий язык пользуется знаками, которые составляют его “словарь” ... всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру...» [8, с. 41]. Интенсивно развивающаяся музыкальная семиоти-

ка, особенно та ее часть, которая занимается вопросами семантики, предлагает определенную последовательность действий в процессе чтения музыкального текста.

В самых общих чертах она выглядит следующим образом: изучение контекста произведения; установление связей между используемыми музыкальными средствами и их значением в тексте; выявление смысловых ассоциативных рядов.

Именно эту проблему — восприятие музыки как источника информации, чтение музыкального текста — мы считаем «краеугольной» во взаимоотношениях режиссера и композитора [9; 10]. На наш взгляд, в процессе развития музыкальной режиссуры возник ряд мифов, во-первых, искажающих реальное соотношение информации, эмоции и действия в музыкальном тексте; во-вторых, ложно трактующих функции режиссера в работе с этим текстом.

Миф первый — режиссер-концептуалист искажает музыкальный материал оперы и разрушает композиторский замысел. Изменение или «искажение» музыкального материала в опере существует с первых лет рождения жанра. Эти изменения, согласно традиции, «на законных основаниях» могут осуществлять представители трех категорий музыкантов, имеющих отношение к опере.

Во-первых, сам композитор при создании разных редакций своих творений («Орфей» Х.В. Глюка, «Дон Карлос» Дж. Верди, «Кузнец Вакула» («Черевички») П.И. Чайковского и др.) или при необходимости срочного выполнения заказа переносит часть материала из более ранних опер в более поздние (Дж. Россини, Г. Доницетти и др.).

Во-вторых, редактор. Например, сейчас принято считать, что Н.А. Римский-Корсаков, редактируя оперу «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, искажил замысел композитора. Это утверждение имеет под собой все основания. Можно продолжить мысль и добавить, что вместе с замыслом Мусоргского Римский-Корсаков искажил и всю историю русской оперы, пытаясь «свернуть с пути», проложенного непризнанным гением. К счастью, уважение к великому музыканту, коим, без сомнения, являлся Римский-Корсаков, не позволяет воспринимать эти «обвинения» всерьез. Инте-

ресно, что «возвращение к жизни» 1-й и 2-й редакций М.П. Мусоргского и появление редакции Дм. Дм. Шостаковича не отменило обращение театров к трактовке текста Н.А. Римского-Корсакова. (На наш взгляд, «Сцена у фонтана» Н.А. Римского-Корсакова остается лучшей среди всех редакций.) Сегодня на сценических площадках мирно существуют различные варианты оперы: в Большом театре — «искажающая замысел композитора» редакция Н.А. Римского-Корсакова, в театре «Новая опера» — редакция Е.В. Колобова на основе 1-го варианта М.П. Мусоргского и т. д.

В-третьих, дирижер вносит изменения в партитуру, которые общепринятая театральная практика давно узаконила. Это могут быть сокращения авторского текста, транспонирование отдельных номеров, в редких случаях — их перестановка.

Как мы видим, изменение авторского текста в исполнительской традиции дело привычное. Мы не включили в этот список певцов, поскольку изменения, вносимые ими самостоятельно, без согласования с дирижером, в наше время невозможны, а практика, существовавшая в XVIII в., давно канула в Лету.

Режиссер тоже не обладает правом вносить изменения в авторский текст без совместного обсуждения с дирижером. Как правило, он и не делает это. Режиссерские изменения в большинстве случаев касаются не музыки, а обстоятельств, места и времени действия, т. е. текста либретто. Так что претензии к режиссеру концептуального театра могут быть, скорее, у Л. да Понте, чем у В.А. Моцарта или у Ф. Пяве, нежели у Дж. Верди и т. д.

Но музыка в опере должна выражать смысл текста. В какой степени? Напомним, что споры о взаимоотношениях музыки и либретто, музыки и словесного текста также ведутся с момента рождения жанра. Хорошо известно высказывание К.В. Глюка о музыке как служанке поэзии. В.А. Моцарт считал, что в опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки. Р. Вагнер пишет в письме к Ф. Листу: «Настоятельно обращаю внимание на партитуру, в которой гораздо подробнее и определеннее, чем в тексте, я устанавливаю полное созвучие между сценическим действием» [11, с. 18] (между музыкой и сценическим действием, но не

либретто!). Так всегда ли изменение обстоятельств в тексте либретто искажает авторский замысел композитора?

Обратимся к следующему примеру. Романтическая опера Ф. Шуберта «Фьэррабрас» (либретто И. Купельвизера по мотивам сказаний о Карле Великом) — нечастая гостья на оперных сценах. Она была восстановлена К. Аббадо в Вене в 1988 г., затем появилась в 2014 г. в Зальцбурге, но осталась, скорее, музыкально-историческим «изыском», нежели репертуарным произведением. Это и понятно: наивное до курьеза, путаное либретто на очень далекие для современного зрителя «сцены из рыцарских времен», рыхлая музыкальная драматургия не способствуют популярности этого сочинения.

Но в 2007 г. в Цюрихском оперном театре немецкий режиссер К. Гут поставил удивительный, на наш взгляд, спектакль, который заставил гораздо более внимательно взглянуть на оперу Ф. Шуберта и оценить ее прекрасную лирическую природу. К. Гут вводит новый персонаж, не имеющий вокальной партии, — самого Шуберта, сочиняющего оперу прямо на наших глазах. Благородные герои Фьэррабрас, Эгингард и Роланд — двойники самого автора — загримированы «под Шуберта», кудрявы и носят очки, что вызывает ожидаемую улыбку у зрителей. Таким образом, режиссер с мягким юмором напоминает нам основополагающие принципы эстетики романтизма: два мира, создаваемые художником-демиургом, сам художник как лирический герой произведения, система двойников и т. д. Но К. Гут ведет нас дальше: во время дуэта Марагонд и Флоринды, тоскующей о Роланде, Шуберт-персонаж и, одновременно, создатель всего происходящего выпроваживает со сцены героя, подменяя его собой. Он подсаживается к Флоринде, чтобы получить, хотя бы в своих фантазиях, ту долю любви и нежности, которая предназначена герою оперы и которую сам он, реальный Шуберт, никогда не получит в своей жизни. Это выглядит настолько трогательно, что хочется уже не улыбаться, а плакать, во всяком случае сочувствовать самым искренним образом. Либретто И. Купельвизера, которое в XXI в. не может вызвать ничего, кроме иронии, в лучшем случае — ностальгического вздо-

ха по далеким рыцарским временам, перестает «мешать» своей «неправдой». Зато прекрасные темы дуэта воспринимаешь уже не как «красивую лирическую музыку», иллюстрирующую наивный текст, а обнаруживаешь в них неизвестный и «неуслышанный» доселе серьезный, трогательный и важный для сегодняшнего зрителя смысл. Обнаруживаешь, благодаря обстоятельствам, предложенным режиссером.

Другая аллюзия в спектакле тоже связана с биографией Ф. Шуберта, но уже с его страхами перед тираном-отцом. Оба короля — Карл Великий и Боланд, согласно либретто, ведут себя крайне сурово, все герои по очереди то и дело оказываются на грани жизни и смерти. Шуберт чувствует себя вечно виноватым маленьким и беззащитным ребенком. Эту ассоциативную цепочку подчеркивают декорации К. Шмидта: необъятных размеров рояль, за которым стоит огромный стул. Туда с трудом забирается композитор, чтобы спрятаться от гнева отца. В результате названных и других изменений (в частности, перенесения действия в XIX в. — век романтизма) мы получаем историю, которая, ни в малейшей степени не нарушая музыкальной ткани, подчеркивает, выявляет, «высвечивает» заложенные в ней иные смыслы. Они могут противоречить либретто, но никогда не противоречат художественному миру композитора. Разве в музыке Ф. Шуберта не являются главными темы романтического одиночества, беззащитности романтической души, тоски по настоящему прекрасному чувству? В спектакле Гута все они обострены и выведены на первый план в результате изменения обстоятельств либретто. Так где же тогда «искажение режиссером замысла композитора»?

Миф второй — композитор дает меньше возможностей для интерпретации, нежели автор пьесы в драматическом театре, поскольку априори задает интонацию, которая, в свою очередь, диктует единственно возможную трактовку текста и выражает единственно возможную, четко определенную эмоцию.

Разумеется, в любой музыкальной семантической и семиотической системах, как бы сложно они ни строились, одной из главных составляющих была и будет именно интонация. По мнению Б. Асафьева, «мысль, чтобы

стать звуковыраженной, становится интонацией» [12, с. 211]. Мысль представляет собой результат мышления как познавательной деятельности. Действие, а не эмоции! Интонация в опере идентична словесному тексту в драме, интонация — это музыкальное «слово». Она не может быть следствием эмоции, поскольку, согласно определению, является выражением музыкальной мысли, т. е. результатом действия. И только правильно выстроенное внутреннее действие рождает на сцене нужные эмоции [13; 14].

Певец П.И. Мокеев так рассказывает о репетиционной работе с К.С. Станиславским над образом Грязного: «Чуть ни со слезами провел я все свои сцены. Кончилась репетиция. Константин Сергеевич мрачно молчит и вдруг заявляет: начнем сначала! Все неверно, а вы, Мокеев, потрудитесь ничего не играть — только действовать. Уберите 99% вашей страсти, тогда у вас появится мысль и вы увидите всех, кому нужно каяться в своих грехах. Вы изображали голую страсть, которая затмила рисунок роли» [13, с. 123]. Выстраивание внутреннего действия — прерогатива режиссера, а не композитора.

Приведем несколько примеров взаимоотношений интонации и действия в оперной музыке. Рассмотрим первые две фразы речитатива перед арией Онегина из 3-й картины оперы П.И. Чайковского: «Вы мне писали? Не отпирайтесь!» (рис. 1). Ритмический рисунок, при

котором вторая фраза как бы «наступает» на первую, действительно может указывать на конкретное внешнее действие: например, Татьяна попыталась что-то сказать или хотя бы взглянула на Онегина, и он ее останавливает. Но как именно спеть эти фразы: холодно или сочувственно, принося извинения за неловкость ситуации или, напротив, собираясь прочесть нотацию? От решения образа Онегина зависит то, что он хочет сделать в этой сцене: извиниться перед Татьяной, преподать урок или искренне объяснить, почему отношения невозможны? От определения действия зависят и эмоции, а вместе с ними характер интонации в музыкальной фразе. И характер этот определяет режиссер, в идеале — совместно с дирижером, на плечах которого лежит задача действия анализа музыкального текста оперы.

В опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» — опере речитативной, т. е. в которой композитор, казалось бы, действительно сам отвечает за каждый интонационный ход, перед появлением Моцарта Сальери поет короткую фразу: «О, Моцарт! Моцарт!» (рис. 2). Как он должен это спеть: с горечью, с ненавистью, завистью, страхом или с невольным восхищением? Это опять-таки не определяется исключительно властью композитора. Имея перед собой партитуру и читая музыку оперы как текст, режиссер отвечает на многие вопросы. С кем воюет Сальери — с Моцартом? С собой? С Богом? К кому у него «претензии» за



Рис. 1. Фраза из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин»

сложившуюся ситуацию? Чего он хочет, прозвоня имя Моцарта? Убить его? Или, напротив, отогнать мысль об убийстве? Только после предложенного режиссером решения и выстраивания внутреннего действия певец получит ответ о характере воспроизведения интонации. Как мы видим, музыка как языковая система, обладающая собственным набором знаков, и либретто как текст литературный, драматический все-таки существуют и функционируют параллельно друг другу, находятся во взаимоотношениях гораздо более независимых, чем принято считать.

Миф третий, непосредственно вытекающий из второго, — об «обратной логике» в музыкальном театре. К сожалению, источники этого мифа обнаруживаются в теоретических работах выдающихся мастеров — замечательного режиссера Б.А. Покровского и дирижера Е.А. Акулова. В книге «Оперная музыка и сценическое действие» Е.А. Акулов пишет: «Музыкальный театр идет от логики чувства, зафиксированной в партитуре, к логике действия, оправдывающего и раскрывающего выражение чувства; драматический театр — от логики действия, найденной режиссером и актером, к вытекающей из него логике выражения чувства. Путь постановщика в музыкальном театре — от логики чувства к мысли, в драматическом — от мысли к чувству» [15, с. 21]. С ним соглашается и Б.А. Покровский, ссылаясь на К.С. Станиславского [16; 17]. Но Станиславский писал прямо противоположное: «Откуда взять актеру нужное состояние? Если сразу подходить к роли от чувства, конечно, роль погибла. Она окажется во власти штампов, которых у актера миллион» [13, с. 108]. Эмоции на сцене не играют, это справедливо считается дилетантизмом. Играть следует действие, которое и вызывает соответствующие эмоциональные реакции. «Чтобы все было верно, нужно не наигрывать само чувство, а достигать результата через физическое действие. Нельзя заставлять себя “страдать”, “чувствовать”, надо ставить себе задачу — скрыть свой взгляд, рассматривать незаметно, и результат тогда будет верный, мы узнаем, какое чувство вас охватывает в это время», — пишет Станиславский [13, с. 97]. На самом деле Покровский называет «логикой чувства» внутреннее действие, что



Рис. 2. Фраза из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»

понимают далеко не все адепты выдающегося режиссера [13, с. 77].

Рассмотрим с данной позиции сцену Любаши и Бомелия из 2-го действия оперы «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. Сколько раз приходилось слышать, как дирижеры, идущие, по-видимому, «от логики чувств», уничтожали эту сцену «на корню», полностью разваливая ее драматургическую логику! Думая, что идут «от музыки», не пытаясь просчитать элементарный событийный ряд, они «снижали эмоциональный градус» от первого ариозо («Я слышала, что ты досужий знахарь») (рис. 3) к последнему («Тебя, верно, мало посулила») и совсем останавливали действие к арии («Вот до чего я дожила») (рис. 4). По-видимому, они полагали, что «пульсирующий» аккомпанемент в первом ариозо диктует более возбужденные эмоции, нежели замедляющееся движение в последующих двух, ну а медленный темп в арии означает, что вообще «все кончено». Они забыли о том, зачем Любаша пришла к Бомелию. Ее цель — зелье, ее задача — получить это зелье во что бы то ни стало. Она не слезно умоляет Бомелия, а настаивает и убеждает. Логика драматического действия диктует не спад, а рост напряжения, ведущий к кульминационной точке — арии. Любаша выигрывает это «сражение» с Бомелием (какой ценой — другой вопрос). Ария — это не стенания, не жалость к себе (в этом случае героиня приняла бы другое решение). Это монолог человека, на

127

Любаша

Я слы - ша - ла, что ты до - су - жий

- тов.

зна - хать, что ве - да - ешь же - ду - ги и ле -

Рис. 3. Фраза из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста»

135 *Larghetto* $\text{♩} = 52$

Любаша

Вот до че - го я до - жи - ла... Гри - го - рий...

p

pp

espr. assai

Гос. подь те.бя о.су - дит, о - су - дит за ме.ня.

p *cresc. poco dim.* *p*

Рис. 4. Фраза из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста»

мгновенье остановившегося на краю пропасти перед тем, как совершить роковой шаг — взять на душу страшный грех убийства. Впрочем, режиссер волен предложить иное «исходное событие», но при этом ария останется драматической кульминацией. Дирижеры (к счастью, не все!), следуя «обратной драматургической логике» и заставляя Любашу чуть ли не с первых тактов страдать и издавать тоскливые стоны, превращают гениальную сцену в заурядную мелодраму.

Обратимся к проблеме главной «жертвы» концептуального театра — к зрителю. Приходящих в театр зрителей можно условно разделить на две группы, каждая из которых заслуживает внимания и уважения: это зрители-любители (среди них есть просвещенные и не очень) и зрители-профессионалы (так или иначе имеющие отношение к искусству). Зритель любой из этих категорий может прийти в театр для того, чтобы забыть о необходимости «заботиться о нуждах низкой жизни». Он хочет услышать прекрасную музыку и увидеть красивое зрелище. И театр не вправе отказывать ему в этом. Существует достаточное количество театров и фестивалей, которые предлагают именно такой тип театрального спектакля. Назовем, например, фестиваль «Арена ди Верона».

Но есть и другие театры, в которых опера больше не развлекает красивыми костюмами, прекрасными, но далекими и не всегда естественными чувствами. Современный концептуальный оперный спектакль сегодня, прежде всего, зовет к размышлению, сложному «разговору» [18]. Такой театр требует образованного зрителя, способного прочитать предлагаемые режиссером аллюзии. И зритель теперь уже все охотнее идет на этот «разговор»: сегодня «авторская» опера переживает небывалый всплеск интереса, залы современных театров и фестивалей переполнены, билеты раскупаются на несколько месяцев вперед, причем этот стремительно возросший интерес к жанру можно наблюдать как у профессионалов, так и у любителей музыки. Что же касается охотников до эпатажа и скандалов, о которых так часто пишут противники авторских постановок, то, по нашим личным наблюдениям, их присутствие в залах составляет ничтожную долю. При нынешнем развитии медиаиндустрии сов-

ременную публику уже ничем не удивишь. И в оперные театры люди отправляются не за скандалом, а за серьезным и глубоким размышлением на темы, которые остаются актуальными для искусства: место человека в мире, взаимоотношения между людьми, «жизнь человеческого духа» и т. д.

Мы полагаем, что оба типа театра имеют право на существование, поскольку у обоих есть свой заинтересованный зритель.

Безусловное достижение концептуального театра — появление на сцене оперного артиста нового типа. Изменения, произошедшие здесь самым стремительным образом в течение последних 10–15 лет, коснулись как внешнего облика, так и внутренней «профессиональной переориентации» вокалистов. Артистов с фактурой М. Кабалье или Л. Паваротти теперь почти не встретишь. Конкуренция на оперной сцене заставила вокалистов очень тщательно следить за своей внешностью. Достаточно назвать имена Элины Гаранчи, Ани Хартерос, Анжелы Георгиу, Йонаса Кауфманна, Роландо Виллазона и многих других, чтобы понять, что «конкуренция» с Голливудом сегодня вполне может закончиться в пользу оперных певцов. Второе изменение связано с их физической формой. Современный зритель с изумлением обнаруживает, что вокалисты, оказывается, могут петь лежа, повиснув вниз головой, летая по воздуху и пр. Умение прилично фехтовать и танцевать даже не обсуждается. Но все-таки наиболее ценные приобретения последних лет связаны с требованиями, предъявляемыми вокалисту концептуальным театром [19; 20]. Оперный певец наконец стал Актером, понял необходимость овладения техникой внутреннего действия. Он перестал «хлопотать лицом», с большим темпераментом изображая «чувства и переживания», и начал поиск органичного и естественного существования на сцене. В свою очередь, яркое актерское дарование оперных певцов стало одним из стимулов для создания режиссерской концепции.

Оперный театр сегодня развивается стремительно и бурно. Остается надеяться, что так будет и впредь.

Список источников

1. *Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.

2. Димитрин Ю. Опера на операционном столе [Электронный ресурс] // OperaNews : Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://www.operanews.ru/13092209.html> (дата обращения: 03.04.2018).
3. Парин А. Пафос — основное отличие старорежимного театра от нового : интервью / М. Трокай [Электронный ресурс] // Звезда. URL: <http://zvzda.ru/interviews/12f5ff76eb29> (дата обращения 03.04.2018).
4. Бирюкова Е. Три героя моего времени. Москва : Галерея, 2018. 416 с.
5. Hermann M. Bühne und Drama // Vossische Zeitung, 1918. 30 Juli.
6. Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters : in 3 Bände. Tübingen : Narr, 1983. 255 S.
7. Bentley E. The Life of the Drama. New York : Atheneum, 1967. 205 p.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста. Санкт-Петербург : Искусство—СПб, 1988, 285 с.
9. Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва : Композитор, 2003. 327 с.
10. Ку克林ская М. Музыкальный спектакль как предмет музыкознания // Южнороссийский музыкальный альманах. 2018. № 1. С. 67–72.
11. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 4 т. Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. Т. 4. 553 с.
12. Асафьев Б. Избранные труды : в 5 т. Москва : Изд-во Академии наук, 1957. Т. 5. 388 с.
13. Станиславский — реформатор оперного искусства : материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. Москва : Музыка, 1988. 366 с.
14. Чепиного А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра : дисс. ... канд. искусствовед. Москва, 2011. 145 с.
15. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. Москва : Кабинетный ученый, 2016. 388 с.
16. Покровский Б. Об оперной режиссуре. Москва : ВТО, 1973. 308 с.
17. Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Сов. композитор, 1979. 279 с.
18. Кривоногова Е. Типология оперной режиссуры: театроведческий аспект // Театр. Живопись. Кино : альманах. 2017. № 2. С. 31–50.
19. Богатырев В. Режиссура в опере и психотехника певца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 10 (59). С. 284–290.
20. Кузнецов Н. О мастерстве оперного артиста. Москва : Открытая сцена, 2011. 225 с.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

Opera and "Director's" Theatre of the 21st Century

Marina Ya. Kuklinskaya

G.P. Vishnevskaya College of Music and Theatre Arts, 40b, Suzdalskaya Str., Moscow, 111672, Russia
E-mail: mkno1@mail.ru

Abstract. *The article raises the issues of interaction between modern direction and the musical text of opera. Researches of foreign and domestic scientists in the field of theatre studies and musicology allow analyzing a musical performance as an independent text, in which there is an interchange between different types of art. The author focuses on the opera as a dialogue between music and theater. The author proposes three main*

forms of the dialogue for consideration: the director and the composer, the director and the viewer, the director and the actor. The article expresses the opinion that, in the process of interaction between the director and the opera text, some myths appeared and started to impede the development of this process and to cause conflict situations while analyzing the final results. Among those kinds of myths, the author reckons the idea of director-conceptualist as the destroyer of the composer's idea, the unconditional definition of this idea, and the so-called "reverse logic" of feeling and action in musical theater. Observing the functioning of each of these myths on concrete examples, the author comes to conclusion on the necessity to "debunk" them for further successful development of musical theater. From this position, the ar-

ticle analyzes fragments from operas by Russian and foreign composers and their stage impersonations. In the dialogue "director—viewer", two main ways of the participants' interaction are defined: the theater as a form of escapism and the theater as a "catalyst" of intelligence. The author emphasizes the need to have both the ways, so that the viewer should be able to choose. The author considers the relations between the director and the actor to be the most positive for the modern theatre, which led to the emergence of a new type of performer on the modern opera stage: singer-artist, who fully owns the acting technique of "internal action". The article concludes that there is an ambiguous, but rather perspective and positive situation in the modern musical theater, which determines further ways of the genre's development.

Key words: opera, author's directing, director's script, musical performance, singer-actor.

Citation: Kuklinskaya M.Ya. Opera and "Director's" Theatre of the 21st Century, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 3, pp.272–281. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-272-281.

References

1. Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004, 378 p.
2. Dimitrin Yu. Opera on the Operating Table, *OperaNews: Vse ob opere v Rossii i za rubezhom* [OperaNews: Everything about Opera in Russia and Abroad]. Available at: <http://www.operanews.ru/13092209.html> (accessed 03.04.2018) (in Russ.).
3. Parin A. Pathos is the Main Difference between the Old-Mode Theater and the New One: interview, *Zvezda* [Star]. Available at: <http://zvzda.ru/interviews/12f5ff76eb29> (accessed 03.04.2018) (in Russ.).
4. Biryukova E. *Tri geroya moego vremeni* [Three Heroes of my Time]. Moscow, Galereya Publ., 2018, 416 p.
5. Hermann M. *Bühne und Drama*, *Vossische Zeitung*, 1918, July 30.
6. Fischer-Lichte E. *Semiotik des Theaters: in 3 Bände*. Tübingen, Narr Publ., 1983, 255 p.
7. Bentley E. *The Life of the Drama*. New York, Atheneum Publ., 1967, 205 p.
8. Lotman Yu. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of Artistic Text]. St. Petersburg, Iskusstvo—SPb Publ., 1988, 285 p.
9. Sabinina M. *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [The Interaction between Musical and Drama Theatres in the 20th Century]. Moscow, Kompozitor Publ., 2003, 327 p.
10. Kuklinskaya M. Musical Performance as the Subject of Musicology, *Yuzhnorossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2018, no. 1, pp. 67–72 (in Russ.).
11. Wagner R. *Moya zhizn'. Memuary: v 4 t.* [My life. Memoirs: in 4 volumes]. St. Petersburg, Gryadushchii Den' Publ., 1911, vol. 4, 553 p.
12. Asafyev B. *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works: in 5 volumes]. Moscow, Akademii Nauk Publ., 1957, vol. 5, 388 p.
13. Kristi G.V., Sobolevskaya O.S. (eds). *Stanislavskii — reformator opernogo iskusstva: materialy, dokumenty* [Stanislavsky Is a Reformer of the Opera Art: Materials, Documents]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 366 p.
14. Chepinoga A. *Deistvennaya intonatsiya v rezhissure i masterstve aktera muzykal'nogo teatra* [The Effective Intonation in Directing and Acting of Musical Theater], Cand. art studies diss. Moscow, 2011, 145 p.
15. Akulov E. *Opernaya muzyka i stenicheskoe deistvie* [Opera Music and Stage Acting]. Moscow, Kabinetnyi Uchenyi Publ., 2016, 388 p.
16. Pokrovsky B. *Ob opernoi rezhissure* [On Opera Directing]. Moscow, VTO Publ., 1973, 308 p.
17. Pokrovsky B. *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on Opera]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1979, 279 p.
18. Krivonogova E. Opera Directing Typology: The Theatre Aspect, *Teatr. Zhivopis'. Kino: al'manakh* [Theatre. Painting. Cinema: Almanac], 2017, no. 2, pp. 31–50 (in Russ.).
19. Bogatyrev V. Opera Directing and Singer's Psychotechnics, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities and Science], 2008, no. 10 (59), pp. 284–290 (in Russ.).
20. Kuznetsov N. *O masterstve opernogo artista* [About the Skill of an Opera Artist]. Moscow, Otkrytaya Stsenena Publ., 2011, 225 p.