

УДК 782.1

Актуальность и актуализация как проблема профессионализма в современной авторской режиссуре

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
125009, Российская федерация, Москва, Малый Кисловский пер., 6;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается механизм режиссерского анализа и построение нового художественного образа на базе авторского, который позволяет актуализировать для современного слушателя отдаленное от него во времени классическое оперное произведение. Автор приходит к выводу, что истинная актуальность произведения имеет мало общего с насильственной «актуализацией» классики. В качестве примера автор останавливается на спектакле «Сон в летнюю ночь» в постановке Кристофера Олдена, перенесенном из Английской национальной оперы на сцену Музыкального театра имени Станиславского (Москва).

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Актуальность и актуализация как проблема профессионализма в современной авторской режиссуре // Культура и цивилизация. 2015. № 6. С. 230-247.

Ключевые слова

Театр, режиссура, теория режиссуры, действие, действенный анализ, опера, оперная режиссура, сюжет, актуализация, художественный образ.

Актуальность и актуализация: суть понятий

С сожалением стоит констатировать, что профессиональный механизм сближения классического оперного произведения с современным зрительским восприятием музыкальной драматургии на сегодняшний день полностью сломан. Естественный путь изучения партитуры, о котором так много писал Б.А. Покровский, полностью профанирован и мастерски подменен введенным в практику так называемой «авторской режиссурой» новейшим «режиссерским» термином «актуализация».

Между подлинной актуальностью и так называемой «актуализацией» есть серьезная разница, заложенная в сам механизм функционирования этих понятий.

Актуальность предполагает нахождение в партитуре совпадающих с опытом современного слушателя *эмоционально-ритмических форм поведения человека*, тех мотивов и поведенческих моделей, которые связывают отстоящее во времени оперное произведение с сегодняшним состоянием взаимоотношений в обществе, с опытом бытования личности в современной ему реальности. Это умение режиссера делает для зрителя классический материал своеобразным эмоциональным «путеводителем» по жизни, обогащая жизненный опыт современника, оказывая ему помощь в построении межличностных отношений сегодняшнего дня. Профессиональный режиссер обязан на уровне «ремесла» уметь «вычленивать» и акцентировать на них внимание при помощи всех доступных ему выразительных средств, одновременно «притенив» и уведя на дальний план устаревающие моменты содержания оперы. Это и есть профессионализм.

Механизм «актуализации» функционирует кардинально обратным образом. Согласно новейшему философскому словарю, «Актуализация (лат actualis – деятельный, действенный): 1) действие, направленное на приспособление чего-либо к условиям данной ситуации; 2) в субъективно-идеалистическом учении – абсолютизация принципа деятельности и отождествление реальности с активностью субъекта; 3) в методологии науки – использование актуалистического метода (сравнительно-исторического), согласно которому на осно-

ве изучения современных процессов можно судить об аналогичных процессах прошлого» [Грицанов, 1998, 18].

Для современных оперных постановок пагубными оказались эти свойства «актуализации». Первое – действие по приспособлению классического материала к условиям данной ситуации (т. е. к весьма непритязательным, по мнению режиссеров, вкусам толпы) породили такое явление, как слепой копиизм жизни. Второе – абсолютизация принципа деятельности и отождествление реальности с активностью субъекта, так называемый action – абсолютизирует сюжет. И третье – изучение процессов прошлого на основе изучения современных процессов – привело к тому, что в постановку классического произведения насильно стали встраивать не свойственные ни времени, ни эпохе, ни психологии персонажей, ни ритмам их существования псевдо-современные модели поведения.

Между тем, слияние «искусственной» и «жизненной» реальности, возведение в абсолют «похожести» на жизнь (для «разъяснения» оперы «невежественному» зрителю), убивает само понятие искусства, которое предполагает «пересоздание» реальности, а не слепое подражание ей. Против этого восставал еще Б.А. Покровский: «Большой ошибкой кажется мне погоня за доходчивостью оперного жанра, за искусственной демократизацией оперного спектакля. «Разжевывание», расчет на отсутствие у публики способности к оперному воображению, примитивизация в погоне за понятностью оскопляет оперу, лишает ее специфичности, неповторимости. <...> следует заботиться ныне о развитии оперного искусства вглубь, чем искусственно раздувать его популяризацию» [Покровский, 1979, 22].

Искусство – от слова «искусственный», т. е. заново созданный художественный образ реальности, а не его фотографическая, документальная копия, значение которой сегодня абсолютизируется театральной режиссурой. В погоне за подлинностью реальности, не производя отбора ее наиболее характерных черт, соответствующих определенной идее, режиссеры подчас настолько далеко уходят от автора, что конечный «продукт» подчас оказывается даже не «по мотивам» автора. Изначальный материал не только не анализируется режиссером, но становится лишь поводом для фантазии на тему «проблем со-

временной реальности». Между тем и от этой ошибки предостерегал великий мастер оперного театра Б.А. Покровский: «Действенный анализ партитуры является главным руководством <...> в опере, своеобразной системе данной музыкальной драматургии. Иначе романтика «Кармен» рождает мотоциклетные гонки, а мелодрама «Тоска» – революционные формулы» [там же, 90]. Между тем границы современных интерпретаций столь широки, что подчас даже кажется, что саму музыкально-литературную основу действия можно было бы с успехом заменить на другую без ущерба общему содержанию и зрелищу – зритель бы просто не заметил подмены, поскольку «похожая на жизнь» форма настолько похожа, что становится «платьем напрокат», подходящим на любую фигуру.

Главный признак искусства – искусственность

Создавая копию реальности, постановщики утрачивают границы искусства, превращая сценическое действие в аморфно-текущую неупорядоченную жизненную реальность. Так из театра уходит главное – *суждение о жизни*, отраженное в образной форме, тем самым профанируется сама задача театра, как и искусства в целом: трансляция смысла, несущего зрителю новый эмоциональный опыт. Между тем о назначении искусства, прежде всего, доносить *смысл* неоднократно высказывались самые весомые русские и западные авторитеты. Так, Г.Гадамер утверждал, что «искусство не только обнажает некоторый смысл. Скорее уж следовало бы утверждать, что дело искусства – заключить смысл в твердь, чтобы он не растекался и не ускользал, а был закреплен и сохранен в жесткой структуре» [Гадамер, 1991, 300].

То, что называется смыслом, из «актуализированных» постановок уходит, а мода на натурализм постепенно сводит масштаб оперы от философских «обобщений глубинных явлений человеческой жизни» [Покровский, 1979, 26] до намеков в стиле капустника, до сплетни и анекдота. Магическое «как в жизни» настолько возведено в абсолют, что уничтожается сам главный признак искусства – художественный образ. Происходящее на сцене подчас настолько документально, что впору спросить, чем театр сегодня отличается от газеты?

При этом документализм щедро приправлен «инсталляциями», «аллюзиями» и прочими новомодными «измами», всеми этими ложными прикрытиями пустоты содержания, которые по меткому выражению И.Попова, претендуют на «обобщающую символику режиссерских решений» [Попов, 1979, 11]. На сцене громоздятся конструкции, певцы поют чуть не вниз головой – и, тем не менее, характер и масштаб музыки, заданный композитором, чаще всего отчетливо противоречит мелким, повседневным, бытовым интонациям певцов, искусственно взвинченным оркестровым темпам, плоским (не несущим никакой смысловой нагрузки) мизансценам. Для современных интерпретаций классики характерно «использование множества растиражированных приемов и клише, моментов заигрывания с публикой, <что> подтверждает масскультовский дискурс <...>. К признакам функционирования массовой культуры относятся перевод классики в русло прагматизма, следовательно, «упрощение» первоначального замысла, а также небрежность, раздробленность, непоследовательность, прямолинейность интерпретации классического образца» [Густякова, 2015, 118], а также – «анахронистический дискурс классической оперы в пространстве массовой культуры <...> проявляется в наполнении всех уровней визуального пласта постановки эклектичным сочетанием узнаваемых культурных формул и моделей; в низведении музыкальной составляющей оперы до уровня трека; в прямой эксплуатации приемов массовой культуры; в стремлении создать коммерческий продукт, привлекательный для максимально широкой целевой аудитории» [там же, 119].

Символ должен иметь под собой содержание, а система «экивоков» и «намеков», используемых в современных постановках далека даже от знаковости. Скорее, посредством нагромождения «значимых деталей» происходит самоактуализация личных режиссерских комплексов за счет классического произведения, с одной стороны, и зрительского восприятия – с другой. О становлении данного процесса в современном искусстве писал еще Т.Адорно, назвав это явление «разыскусствлением» искусства. Классическое произведение, в понимании Т.Адорно, постепенно становится поводом и «средством проявления психологии того, кто его воспринимает» [Адорно, 2001, 29]. Первым «воспринимающим» партитуру оперы становится режиссер, который и берет на

себя смелость транслировать публике продукт своего восприятия – оперный спектакль. Однако, вместо приближения воспринимающего субъекта к произведению искусства (то, о чем настойчиво писал в своих трудах Б.Покровский, призывая тщательно исследовать партитуру), осуществляется притягивание партитуры к замыслу режиссера, т. е. отождествление произведения искусства с воспринимающим субъектом. Ведь «показать себя, свою оригинальность легче, пользуясь условностью, лаконизмом и символикой, ибо, при этом, на первый взгляд, можно безболезненно попытаться навязать свою собственную концепцию живой музыкальной ткани партитуры» [Попов, 1979, 11].

Между тем, современное «прочтение» оперы требует прежде всего актуальности, а не актуализации. «Жизненно правдоподобные факты на сцене хороши, если они – носители образа, если они не пережевывают то, что давно нам известно из жизни, а подталкивают воображение к открытию, рождают ассоциации, помогают познанию» [Покровский, 1979, 54]. Но при полном копировании реальности исчезает самый факт творческого акта, само понятие искусства, сам факт создания художественного образа, и поэтому вряд ли полную копию реальности можно назвать собственно творческим событием.

Сам механизм построения художественного образа подразумевает использование понятий «отбор» и «структура». Поток фактов в жизни не является упорядоченным специально, он развивается по законам хаоса. Он может быть наблюдаем, но будет казаться бессмысленным до того момента, пока не будет зафиксирована какая-то начальная и конечная точка в этом многослойном и многонаправленном потоке. Выбранный отрезок времени, за который происходит та или иная цепочка событий, уже сам по себе является искусственным ограничением – искусственной формой, поскольку жизнь в ее реальном течении точек и остановок не имеет. Еще раз повторим: поток фактов в жизни не останавливается, не ритмизируется, не фиксируется, то есть никак *не структурируется* и потому – не осмысливается.

В рамках этого выбранного наблюдателем отрезка времени в хаотическом порядке присутствуют самые разнообразные факты реальности, следующие одновременно или один за другим. И чтобы они были хоть как-то воспринимаемы сторонним наблюдателем, требуется хоть что-то, что их бы объединяло

и упорядочивало. В противном случае человеческий мозг просто не в состоянии коммуницировать с наблюдаемым объектом, он не сможет его постичь, осмыслить.

Action как средство обеднения содержания оперы

Как правило, первое, самое простое и очевидное, что упорядочивает для сознания воспринимающего естественный поток, «сырец» фактов – это сюжет.

К сожалению, именно на этом этапе и останавливается «актуализатор»-копиист, провозглашая первенство *action* над содержанием (т. е. над действием, как движением и развитием внутреннего содержания, где сюжет лишь средство раскрытия действия). Так как актуализатор возводит в абсолют самую текущую форму жизни, понимая ее как цепочку неупорядоченных случайностей, то эффективность этих фактов-случайностей становится ключевым моментом в постановке материала. Основной прием «эффективности» – в иллюстрации сюжета, который и начинает «раскрашиваться» постановщиком все более невероятными деталями. Реальная жизнь поэтому искажается до неузнаваемости, и по сцене уже не ходят, а носятся истеричные Татьяны в ночных рубашках, принимающие Онегина не где-нибудь, а в собственных спальнях; и действие «Летучего голландца» Вагнера, как кажется постановщику, без ущерба содержанию переносится на курортный пляж и т. д. Из авторского произведения, воспринимаемого как прямое подражание реальности, таким образом, устраняется все, что, по мнению современного режиссера, «затеняет» сюжет. В результате на сцене получается некое документальное зрелище, при просмотре которого неумолимо возникает вопрос: а *зачем* зритель должен потратить свое время на потребление этого куса чьей-то человеческой жизни? Не говоря уж о том, что возникает неудобное чувство «подглядывания в замочную скважину» или прослушивания сплетни о событиях чьей-то жизни.

Помимо абсолютизации роли сюжета, современные постановщики категорически перестают считаться с собственным временем оперы, заложенным композитором в партитуру. Постановщику кажется, что события «давно ми-

нувших дней» будут отчетливее поняты и восприняты зрителем, если подать их в заведомо узнаваемых современных формах, переакцентировать мотивации поступков на современный лад, заставить героев воспроизводить современные приемы социального поведения. Поэтому ария Ленского будет переритмизирована чуть не в рэп, а сам он в пиджаке 30-х годов XX века станет жертвой Сталинских репрессий. И особенности поведения князя Игоря станут абсолютно актуальными, если основу его костюма составит кожанка комиссара времен Гражданской войны.

Таким образом, акцентированием сюжета и насильственным, произвольным переносом времени классического произведения историческому, классическому, глубоко психологическому неустаревающему содержанию опер наносится непоправимый ущерб, напрочь убивает истинное содержание классического произведения, нивелирует его уникальность и, главное, значительно обедняет, сужает зрительское восприятия и эмоциональный опыт. Как справедливо замечено Д.Густяковой, «в современной отечественной ситуации речь идет именно о формировании модели отторжения русской классики, заявляющей о себе как на уровне культуры повседневности, так и на уровне художественной культуры» [Густякова, 2015, 117].

Актуализация как средство манипуляции сознанием зрителя

Никто не станет отрицать, что в основе как создания произведения искусства, так и его восприятия лежит мимезис. Подражая жизни, произведение искусства воспроизводит определенные поведенческие модели, которые зритель затем, считывая, бессознательно усваивает и воспринимает как норму собственного социального поведения. Однако актуализация как прием насильственной, не оправданной содержанием оперы и ее музыкальной ткани подачи прошлого через скопированную современность становится своеобразным приемом манипуляции сознанием зрителя. Втискивая в оперное произведение не свойственные ему современные ритмы и поведенческие паттерны, режиссер-копиист вообще лишает поведенческие модели какой-либо узнаваемости. По сцене ходят тогда некие придуманные люди с придуманными реакциями, и

зритель так же эмоционально не «смыкается» с ними, не «узнает» себя в них, его эмоциональный опыт молчит. Кроме того, такое «прочтение» оперного материала наносит еще больший вред, искажая представления об исторической действительности, о преемственности поведенческих моделей.

Однако, по законам восприятия, все, что является воспринимающему со сцены, экрана телевизора или страницы печатного текста, подсознанием воспринимается как образец для подражания, как те поведенческие модели, которые помогают личности адаптироваться и выжить в социуме [Евгеньева, 2007]. Таким образом, режиссер-копиист, по сути, навязывает залу эту «искусственность» как образец построения человеческих отношений. Бессознательно копируя их, зритель окончательно лишается эмоциональных жизненных ориентиров.

Одним из ярчайших примеров такой актуализации стала состоявшаяся в Москве в 2012 году премьера нашумевшего спектакля «Сон в летнюю ночь», перенесенного Кристофером Олденом из Английской национальной оперы на сцену Музыкального театра имени Станиславского. Рассмотрим эту постановку с точки зрения применения приема актуализации, активно используемого режиссерским оперным театром, «о кризисе которого в последнее время модно говорить» [Бирюкова, 2012, www].

Основа для построения режиссерского образа спектакля – партитура. Критика согласно отмечает главное качество музыки оперы – «бриттеновскую хрупкость» [там же]. «Опера Бриттена до сих пор слыла одной из самых светлых и веселых. Написанная по Шекспиру, она большей частью представляет причудливые сцены из жизни эльфов и лесных духов, которые посмеиваются над людьми, внося в их жизнь забавную сумятицу» [Зимянина, 2012, www]. Она несет в себе «атмосферу неверных страстей и призрачных надежд, из которой соткана музыка оперы» [Кичин, 2012, www], отражая «изысканное очарование стиля Бриттена – одного из немногих композиторов XX века, кто умел составить градацию радости и печали так же тонко, как это умели Моцарт и Россини» [Поспелов, 2012, www].

Однако музыка Бриттена неоднозначна, местами она окрашена в ироничные, грустные тона: ей присуща «слегка безумная стилистическая палитра

<...> и в каждой фразе, в каждом фрагменте прекрасно различимы и едкая бриттеновская ирония, и его пронзительная нежность» [Бедерова, 2012, www]. Другие критики отмечают также: «музыка Бриттена не так проста. В ее вроде бы волшебной атмосфере, даже в финальном апофеозе счастья, есть подспудная доза яда, некое противоречие гармонии, которое можно уловить, если хорошо слушать» [Матвеев, 2012, www]. Разбирая спектакль, критика пришла к выводу, что Олден «слушал хорошо» и «доверился музыке» [Кичин, 2012, www].

Итак, структура оперы действительно метафорична: гармонический язык легкой, изящной, местами хрустальной музыкальной ткани пестрит парадоксально-ироничными дисгармоническими созвучиями, словно композитор сам подтрунивает над собственной романтичностью. Однако в постановке «нежность» музыки остается, а вот ирония становится агрессивно-депрессивной, чего ни у автора музыки, ни у Шекспира «вычитать» невозможно при всем желании. В постановке отброшены эльфы, сказочный лес и милые проделки богов. Есть тяжелая гнетущая реальность закрытой английской школы: «громоздящееся на сцене школьное здание одним своим видом разрушает зыбкую атмосферу неверных страстей и призрачных надежд, из которой соткана музыка оперы. Все становится жестким и прозаичным» [там же]. Далее критик отмечает: «давно не помню в оперном театре столь гнетущей атмосферы на сцене. Сам спектакль идет неторопливо, порой скучновато; следить за всеми превращениями, переваривать многослойный смысл нелегко и даже мучительно» [там же]. Таким образом, режиссер не только меняет время и пространство оригинала оперы, но и создает принципиально иную реальность, пренебрегая авторским указанием.

По сути на базе бриттеновской оперы рождается принципиально новый сюжет. «Любовный морок, который у Шекспира изображен как истома, непрерывная и неразборчивая, теперь предельно заземлен: Деметрий, к примеру, грубо отталкивает влюбленную в него Елену, ибо ему просто не до нее – ждут приятели с футболом, что, понятно, важнее. А волшебный – условный – сон, навеянный магическим зельем, становится сном наркотическим...» [там же] – волшебная трава волшебного цветка, выделяющего магический сок, буквально

заменена «травкой»: «А без курения героев постановки обуревают депрессия. Ею болеют все: и вальяжный школьный наставник Оберон, сдержанно покровительствующий одному из маленьких учеников, и мрачная учительница пения Титания, тоже положившая на ребенка глаз, и ученик–подросток в пубертате Пэк, страдающий от невнимания Оберона» [Матвеев, 2012, www]. Оберон превращается в школьного наставника, не брезгующего педофилией, а Титания – в учительницу пения.

Бесполезно все это искать в партитуре, и вряд ли ироничные диссонансы композитора позволяют столь широкую режиссерскую трактовку. Однако Олден оправдывает свой «замысел» бриттеновской биографией, согласно которой композитор в юности подвергался сексуальному насилию в школе. Но темы насилия и близко нет в партитуре оперы, а кроме того, у самого Бриттена есть специально написанная опера «Поворот винта», где «тема педофилии гораздо более остро-жгучая, но при этом покрыта непроницаемым туманом в духе Хичкока. Зачем же <...> в «Сне» Олдена этот морок приобретает вид кошмара, от которого не отмахнешься. Спектакль не для слабонервных» [Зимянина, 2012, www]. В данной постановке мы видим самый типичный случай актуализации, где авторский замысел является лишь поводом к самовыражению режиссера посредством переакцентировки сюжета, искажения действенной основы драматургии оперы и характеров персонажей. Заявление о том, что режиссур «как бы договаривает за Бриттена то, что тот думал, но конкретно в этой опере не сказал» [Бирюкова, 2012, www] с точки зрения режиссерской профессии оказывается совершенно несостоятельным. Нет в изначальном замысле композитора и «просыпающейся мучительной, болезненной и некрасивой подростковой сексуальности, которая у кого-то со временем трансформируется во что-то вполне гармоничное – а у кого-то нет» [там же].

Прописанные в партитуре «подтексты» чувств и эмоций персонажей, создающие действие, режиссером полностью игнорируются. Кристофер Олден поведал миру сугубо интимную историю, которая на самом деле покрыта флером гомосексуальной педофилии и приправлена дымком от легких наркотиков» [Крылова, 2012, www]. А иначе – «Как трактовать спор Титании и Оберона из-за мальчика? Что думать о любви женщины к ослу? Или о развязных репликах

ремесленников, шутящих на тему венерических болезней?» [Матвеев, 2012, www] В результате из хрустально-прозрачной игривой и лиричной авторской реальности мы получаем парадигму «голливудского «психологического триллера», где каждый герой травмирован в раннем детстве либо извращенным инцестом, либо убийством родителей» [Крылова, 2012, www].

Можно сколько угодно говорить о том, что «вообще-то Бриттен был не чужд обращения к темным сторонам человеческой жизни с участием детей. <...> В операх «Поворот винта», «Питер Граймс», «Смерть в Венеции», безусловно, содержатся некие намеки на нечто противоестественное и табуированное в отношениях взрослых и детей. В отличие от них «Сон в летнюю ночь» довольно светла и безоблачна». [Крылова, 2012, www]. Ключевое слово в этом крайне точном высказывании критика – «намеки». Даже в более однозначных и подходящих по выбранной Олденом теме операх Бриттена содержатся только намеки, или, как это модно теперь говорить, «аллюзии»! А на сцене музыкального театра имени Станиславского зритель наблюдает дотошно скопированную реальность во всей ее неприкрытой тошнотворной наготы. Превращая метафору сна в «аллюзию», режиссер позволяет себе уже отнюдь не намеки на «детские истерики, фобии и комплексы, рискованные сексуальные фантазии подростка, образы любимых и ненавистных педагогов, среди которых Оберон и Титания, тоже страдающие душевной и физической неудовлетворенностью» [там же].

Не чужда постановка и приемам манипуляции сознанием (а вернее – подсознанием) зрителя. И хотя в интервью для РИА-новости режиссер с упорством настаивает на том, что спектакль – «это отражение проблем времени. В XVI веке одних, в XXI веке – других. А человеческие ценности всегда одни и те же» [Актеры курили..., 2012], имея в виду социальную критику этой самой реальности, в спектакле мы видим совершенно обратное. Разворачивается целая череда сцен насилия, которые демонстрируются под хрустальный романтический тон музыки Бриттена. Сочетание романтической музыки со сценами насилия, невольно окрашивающей их в лирические тона, ставит под сомнение критический настрой автора спектакля ко всей этой «черноте» и невольно заставляет думать об удовольствии, которое приносит самому постановщику смакование

всех этих подробностей. Поэтому можно сколь угодно яростно утверждать, что «Олден не ставил целью смаковать «клубничку» [Матвеев, 2012, www] – с этим будет сложно согласиться, наблюдая, как сцена порки происходит в сопровождении пронзительно-чистых, ангельских детских голосов. Хрустальная музыка, сопровождающая сцены насилия, вряд ли вызывает в подсознании зрителя жажду «обличать» язвы общества, скорее она является проводником, провокатором чувства наслаждения насилием, романтизируя и идеализируя его. Эффект романтизации, наслаждения, любования этой сценой (как впрочем, и всех остальных в этом спектакле) создается сам собой, от сознательного метафорического столкновения смыслов музыки и мизансценирования. Используя прием метафоризации, режиссер на протяжении всего спектакля сознательно и последовательно строит на базе авторского замысла сугубо свое, личное информационное сообщение и последовательно «надстраивает» реальность над реальностью автора, игнорируя действенную основу партитуры, выворачивая ее содержательную сторону в своих целях. Таким образом, со сцены театра Станиславского транслируется определенный эмоциональный опыт: введение в норму поведения нетрадиционных сексуальных отношений, насилия и наркотиков.

«Олден ничего такого не пропагандирует, – утверждает критика, – наоборот, он показывает, как мучительно-жалки люди, не владеющие собственным телом и душой» [там же]. Однако жесткая актуализация изначального замысла автора свидетельствует о другом. Либо режиссер – непрофессионал и допускает ошибку в выстраивании «партитуры» восприятия своего произведения публикой, либо имеет место быть сознательный умысел, тщательно маскируемый декларативными заявлениями, ибо профессионал не может не знать, что музыка имеет дело не с сознанием: ее воздействие напрямую осуществляется на подсознание, поэтому защититься от воздействия музыки подсознание не в состоянии.

Примененный прием метафоризации, конечно, сложно впрямую назвать «пропагандой» – слишком грубо звучит плакатное определение по отношению к тонкому процессу «вливания яда в ухо», незаметно, но неуклонно отравляющего подсознание. Однако сути дела это не меняет.

Неподведенные итоги

На примере этой постановки отчетливо видно, что прием актуализации, сознательно уводящий зрителя от изначальной идеи композитора и автора литературной основы оперы, есть прием пропагандистский, манипулятивный. Именно за счет актуализации к Олдену невольно просится обвинение в пропаганде педофилии, наркомании и гомосексуализма – бессознательно ощутив угрозу, «считав» этот столь «заковыристо» упрятанный в метафору эмоциональный опыт, общественность и подняла шум. Однако доказать ничего не смогла – не хватило осознанных аргументов, поскольку сегодня в принципе отсутствует теоретическая база анализа режиссерской интерпретации автора. Возмущение бушевало лишь на уровне эмоций, так и не вылившись в отчетливые понятийные формулы. «Казус» с постановкой и настройкой зрительского восприятия «Сна в летнюю ночь» лишь аргументированно доказывает, как важно для современной режиссуры совершенствовать свою теоретическую (а с ней и практическую) базу, чтобы не допускать подобных «досадных промахов» в трактовке классических произведений.

Библиография

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. Актеры курили и обнажались на премьере скандального «Сна в летнюю ночь» // РИА Новости. 2012. 11.06. URL: [2012//http://ria.ru/tv_culture/20120611/670752945.html](http://ria.ru/tv_culture/20120611/670752945.html)
3. Бедерова Ю. Страшный «Сон» // Московские Новости. 2012. 13.06. URL: <http://www.mn.ru/culture/theater/82012>
4. Бирюкова Е. «Сон в летнюю ночь» на Большой Дмитровке // OpenSpace.ru. 2012. 13.06. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/37722/
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
6. Грицанов А.А. (сост.) Новейший философский словарь. Минск: Скакун, 1998. 896 с.

7. Густякова Д. Ю. Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 1. Том I (Культурология). С. 116-121.
8. Денисов А.В. Музыкальное искусство как прием и актуализация замысла // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2008. № 1. С. 117-124.
9. Евгеньева Т.В. Технологии социальных манипуляций и методы противодействия им. СПб., 2007. 112 с.
10. Зайцева М.Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // NB: Психология и психотехника. 2014. № 5. С. 60-78.
11. Зелинский С.А. Управление психикой посредством манипулятивного воздействия. Сублиминальные механизмы манипулятивного воздействия на психику индивида и масс с целью программирования на совершение заданных действий. Минск: Книга, 2009. 332 с.
12. Зимянина Н. Слеза ребенка вместо жемчужной росы // Новая газета. 2012. 13.06. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/53056.html>
13. Кичин В. Много шума из ничего // Российская газета. 2012. 13.06. URL: <http://www.rg.ru/2012/06/11/son-site.html>
14. Кретьова Е. В «Стасике» случился большой косяк // Московский комсомолец. 2012. 13.06. URL: <http://www.mk.ru/culture/2012/06/12/713838-v-stasike-sluchilsya-bolshoy-kosyak.html>
15. Крылова М. Эльф с сигаретой // Новые известия. 2012. 13.06. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2012-06-13/164856-elf-s-sigaretoj.html>
16. Матвеев К. Упорно не вижу порно // Газета.Ru. 2012. 13.06. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2012/06/13/a_4623937.shtml
17. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 279 с.
18. Попов И. Борис Покровский и его концепция оперной режиссуры // Покровский Б. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. С. 7-13.
19. Поспелов П. Школьная быль // Ведомости. 2012. 14.06. URL: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/06/14/shkolnaya_byl
20. Приходовская Е.А. Функциональная динамика элементов как фактор обеспечения драматургической цельности оперы // Фундаментальные исследования. 2014. № 12-6. С. 1316-1320.

Actuality and actualization as a problem of professionalism in modern author's directing

Alla V. Chepinoga

PhD in History of Arts,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
125009, 6 Malyi Kislovskii lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

The article discusses the mechanism of directing the analysis and construction of a new artistic image on the basis of author's one, which allows to update classic operas to distant modern listeners. The author concludes that the true actuality of the work has little to do with the violent "actualization" of the classics. As an example, the author dwells on the opera *Midsummer Night's Dream*, directed by Christopher Alden, transferred from the English National Opera at the stage of the Musical Theatre of Stanislavsky (Moscow).

For citation

Chepinoga A.V. (2015) Aktual'nost' i aktualizatsiya kak problema professionalizma v sovremennoi avtorskoi rezhissure [Actuality and actualization as a problem of professionalism in modern author's directing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6, pp. 230-247.

Keywords

Theatre, directing, theory of directing, acting, act analysis, opera, opera directing, plot, actualization, artistic image.

References

1. Adorno T. (1970) *Asthetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Russ. ed.: Adorno T. (2001) *Esteticheskaya teoriya*. Moscow: Respublika Publ.).
2. *Aktery kurili i obnazhalis' na prem'ere skandal'nogo "Sna v letnyuyu noch"* [Actors smoking and uncovering themselves at the scandal premiere of

- Midsummer Night's Dream*] (2012). Available at: 2012//http://ria.ru/tv_culture/20120611/670752945.html [Accessed 14/06/15].
3. Bederova Yu. (2012) *Strashnyi "Son"* [Terrible "Dream"]. 13.06. Available at: <http://www.mn.ru/culture/theater/82012> [Accessed 17/06/15].
 4. Biryukova E. (2012) *"Son v letnyuyu noch'" na Bol'shoi Dmitrovke* [*Midsummer Night's Dream* at the Bol'shaya Dmitrovka street]. Available at: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/37722/ [Accessed 12/06/15].
 5. Denisov A.V. (2008) *Muzykal'noe iskusstvo kak priem i aktualizatsiya zamysla* [Musical art as a method of conception and actualization]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)*, 1, pp. 117-124.
 6. Evgen'eva T.V. (2007) *Tekhnologii sotsial'nykh manipulyatsii i metody protivodeistviya im* [Social manipulation technology and methods to resist] . Saint Petersburg.
 7. Gadamer H.-G. (1987) *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press (Russ. ed.: Gadamer G.-G. (1991) *Aktual'nost' prekrasnogo*. Moscow: Iskusstvo Publ.).
 8. Gritsanov A.A. (comp.) (1998) *Noveishii filosofskii slovar'* [The newest philosophical dictionary]. Minsk: Skakun Publ.
 9. Gustyakova D. Yu. (2015) *Printsipy otorzheniya russkoi klassiki v otechestvennoi massovoi kul'ture* [Principles of rejection of Russian classics in the Russian popular culture]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl pedagogical bulletin], 1 (I), pp. 116-121.
 10. Kichin V. (2012) *Mnogo shuma iz nichego* [Much ado about nothing]. Available at: <http://www.rg.ru/2012/06/11/son-site.html> [Accessed 15/06/15].
 11. Kretova E. (2012) *V "Stasike" sluchilsya bol'shoi kosyak* [A misapprehension in Stanislavsky]. Available at: <http://www.mk.ru/culture/2012/06/12/713838-v-stasike-sluchilsya-bolshoy-kosyak.html> [Accessed 16/06/15].
 12. Krylova M. (2012) *Elf's sigaretoi* [Elf with cigarette]. Available at: <http://www.newizv.ru/culture/2012-06-13/164856-elf-s-sigaretoj.html> [Accessed 13/06/15].
 13. Matveev K. (2012) *Uporno ne vizhu porno* [Persistently I do not see porn]. Available at: http://www.gazeta.ru/culture/2012/06/13/a_4623937.shtml [Accessed 14/06/15].

14. Pokrovskii B.A. (1979) *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on the opera]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
15. Popov I. (1979) *Boris Pokrovskii i ego kontseptsiya opernoi rezhissury* [Boris Pokrovsky and his conception of opera directing]. In: Pokrovskii B.A. *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on the opera]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., pp. 7-13.
16. Pospelov P. (2012) *Shkol'naya byl'* [School true story]. Available at: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2012/06/14/shkolnaya_byl [Accessed 18/06/15].
17. Prihodovskaya E.A. (2014) Funktsional'naya dinamika elementov kak faktor obespecheniya dramaturgicheskoi tsel'nosti opery [Functional dynamics of the elements as a factor in ensuring the dramatic integrity of opera]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Basic research], 12-6, pp. 1316-1320.
18. Zaitseva M.L. (2014) Fenomen sinestezii v iskusstve postmodernizma [The phenomenon of synesthesia in postmodern art]. *NB: Psikhologiya i psikhotekhnika* [NB: Psychology and psychotechnics], 5, pp. 60-78.
19. Zelinskii S.A. (2009) *Upravlenie psikhikoi posredstvom manipulyativnogo vozdeistviya* [Mind management through manipulative influence]. Minsk: Kniga Publ.
20. Zimyanina N. (2012) *Sleza rebenka vmesto zhemchuzhnoi rosy* [Child's tear instead of pearl dew]. Available at: <http://www.novayagazeta.ru/arts/53056.html> [Accessed 19/06/15].