

УДК 782.1

Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте

Спорышев Виктор Павлович

Аспирант,
факультет искусств,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
125009, Российская Федерация, Москва, ул. Б. Никитская, 3, стр. 1;
e-mail: victorsporyshev@hotmail.com

Аннотация

Оперный театр переживает этап глубоких перемен. Они выражаются в непривычных для зрителей, критиков и оперных певцов воплощениях оперного действия. Закономерен вопрос: возникает ли вместо оперы как жанра неприменного искусства некое новое образование принципиально иной, прикладной жанровой природы, или же речь идет о новаторских экспериментах, но в рамках процесса обновления классического жанра? Чтобы ответить на него, необходимо рассмотреть оперный спектакль как результат особой творческой деятельности профессионально подготовленного специалиста-режиссера. Эта деятельность направлена на преодоление условностей оперного жанра, которые проистекают из присущих опере темпоральной и антропологической неконгруэнтностей. Исследование, проведенное автором на основе анализа научной литературы, обобщает результаты истории формирования и развития оперной культуры. Оно позволяет сделать вывод о том, что постановочные эксперименты, осуществляемые современными оперными режиссерами, лежат в русле закономерного процесса преодоления неустранимых условностей, органически присущих оперному жанру.

Для цитирования в научных исследованиях

Спорышев В.П. Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 5А. С. 197-208.

Ключевые слова

Знак, знаковая система, опера, автокоммуникация, темпоральная неконгруэнтность и антропологическая неконгруэнтность, спектакль, парадигма восприятия, художественное время.

Введение

Современный оперный театр переживает этап глубоких перемен, которые выражаются в непривычно новых для зрителей, критиков и оперных певцов подходах режиссеров к воплощению оперного сценического действия. Порой это новаторство выражается в столь резких формах, что порождает неприятие и протесты со стороны любителей и знатоков оперного жанра. Примером такого неприятия можно считать уход большей части зрительного зала с премьеры «Бориса Годунова» в Мариинском театре Санкт-Петербурга (постановка Грэма Вика) в мае 2012 года; отказ Галины Павловны Вишневской праздновать свой юбилей в Большом театре из-за несогласия с режиссерской трактовкой «Евгения Онегина» (постановка Юрия Чернякова) [Ходнев, 2006]; разрыв Ольгой Бородиной контракта с лондонским Королевским театром в Ковент-Гардене из-за неприятия певицей авангардистской трактовки «Аиды» в 2003 году (постановка Роберта Уилсона) и др. [Элькин, 2013].

Режиссеры оперного театра находят для оперы «новые формы жизни. Правда, само качество этой жизни у одной части публики вызывает восторг, у другой – тревогу» [Бояринцева, 2012, www]. Причина столь неоднозначного восприятия новаторских постановок состоит в трансформации оперного жанра, в результате чего, как полагают некоторые искусствоведы, возник, по сути, новый жанровый феномен – «спектакль-акция», балансирующий на границе между искусством и «пиаром» [там же].

Данная позиция имеет право на существование, но не представляется бесспорной. Действительно ли опера как жанр неприкладного искусства уходит в небытие и вместо нее возникает некое новое образование принципиально иной, прикладной жанровой природы? Или же все-таки правильнее говорить об отдельных неудачных новаторских экспериментах в рамках оперной режиссуры как издержках в целом позитивного процесса обновления классического жанра? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо выяснить, что представляет собой оперный спектакль по своей сути в онтологическом, экзистенциальном и феноменологическом аспектах и какое положение в его структуре занимают элементы, относящиеся к сценической постановке. Это позволит нам определить смысл работы оперного режиссера и даст критерий оценки наблюдаемых явлений.

Семиозис оперного театра

С точки зрения семиотического подхода, основы которого заложены Ч. Моррисом, Ч. Пирсом, Л.С. Выготским, Р.О. Якобсоном и др., развиваемого Р. Бартом, А.П. Лободановым, Ю.М. Лотманом, Ю.В. Рождественским, У. Эко и др., родовая сущность произведений искусства может быть выражена через категории семиотики. Оперный спектакль – это произведение неприкладного искусства сложной жанровой природы, которое по своей семиотической сущности представляет собой комплексную (составную) знаковую конструкцию,

использующую элементы разнородных знаковых систем. Благодаря жанровым скрепам это соединение является достаточно прочным, образуя устойчивый ансамбль знаковых систем [Лободанов, 2011, 39], который включает в себя знаки, относящиеся ко всем основным социальным знаковым системам, условно обозначаемым как «музыка», «танец», «изображение», «язык». При этом категории «танец» и «изображение» здесь используются в широком смысле: сферой обозначаемого для знаков, относящихся к категории «танец», является поведение людей в его внешне-физическом проявлении; для знаков, относящихся к категории «изображение», – непосредственно окружающий человека предметный мир [там же].

Музыкальный знак, имея своим природным материалом звук, бытует и проявляет себя в качестве интонации. В противном случае он не мог бы восприниматься человеком как музыкальный знак, не проявил бы своих коммуникативных свойств. Как показал Б.В. Асафьев, коммуникация посредством знаковой системы музыки протекает в виде процесса интонирования, и, таким образом, музыка есть не что иное, как «искусство интонируемого смысла» [Асафьев, 1971, 344]. Если в метроритмических структурах музыка создает «образы упорядоченного времени» [Лободанов, 2011, 252], что позволяет воспроизвести картину мира в ее временном аспекте [там же, 248], то в плане восприятия живого исполнения (будь то инструментальное или голосовое) благодаря психофизической координации «слушатель испытывает психофизические переживания, связанные с тем, как музыкант образует звукоизвлечение» [там же, 254]. Это позволяет использовать семиотические свойства музыки для передачи не только движения в природном мире (так называемой «музыки сфер»), но и движений и состояний человеческой души.

Отсюда становится понятным, в чем состоит то «тонкое» [там же, 200], непередаваемое (не выразимое посредством знаков какой-либо иной семиотической системы, в том числе не передаваемое средствами словесного языка) содержание, которое реализуется через семиотическую систему музыки, дополняя генерализующие, категоризирующие функции языковой системы при совместном использовании музыки и языка в синтетических жанрах неприкладных искусств, к числу которых относится опера.

Это соотношение сущностных семиотических характеристик музыки и слова дает нам ключ к пониманию сути драматургии и режиссуры оперы. Оперная драматургия, реализуемая в партитуре, и оперная режиссура, воплощаемая в постановках оперы, – это два последовательных перехода с онтологического (сущностного) уровня бытия оперы как словесно-музыкального произведения на экзистенциальный (бытийствующий), а затем феноменологический (явленный слушателю-зрителю) уровни реального бытования оперы как музыкальной драмы и как музыкального спектакля.

В контексте оперной драматургии вышеописанные свойства музыкальной семиотической системы учитываются уже при составлении либретто. М.С. Друскин приводит слова из письма В.А. Моцарта, который «требовал, чтобы в опере был «хорошо разработан план, слова же написаны лишь для музыки» [Друскин, 1952, 39]. Имеется в виду не столько спо-

способность оперной музыки изображать практическое человеческое действие (это прерогатива танца как семиотической системы), сколько ее способность «к широкому развитию и утверждению выводов, результатов действия» [там же, 40]. Это свойство музыки делает возможным использование ее для углубления в психическое состояние героя, для рельефного показа противоречий, составляющих основу конфликта между героями или внутреннего душевного конфликта, либо, напротив, для психологически достоверного выражения гармонии счастья, идиллической любви, единения человека с природой.

Вот почему уже в процессе трансформации литературного источника в оперное либретто «...композитор сосредоточивает внимание на главном, центральном, отбрасывая побочное, и одновременно подвергает его более детальному рассмотрению, как бы сквозь увеличительное стекло» [Друскин, 1952, 39]. Это необходимо для переключения действия с внешнего коммуникативного плана (передаваемого в опере, как правило, речитативом) на внутренний, автокоммуникативный, раскрывающий ключевые психологические состояния и взаимоотношения героев во всей глубине и полноте.

Автокоммуникацию Ю.М. Лотман определяет как случай коммуникации, «когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно» [Лотман, 2004, 163]. Хотя этот случай, как указывает Ю.М. Лотман, парадоксален (ведь человек как бы делится с собой информацией, которая ему и без того известна), однако «место автокоммуникации в системе культуры гораздо более значительно, чем это можно было бы предположить» [там же, 164]. Ссылаясь на А.М. Пятигорского [Пятигорский, 1962, 149-150], Ю.М. Лотман указывает, что «в системе «Я – ОН» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я – Я» – во времени» [Лотман, 2004, 164]. Это наблюдение особенно важно применительно к музыкальной драме – опере. На примерах из художественной литературы Ю.М. Лотман показал, что автокоммуникация «обусловлена вторжением извне некоторых добавочных кодов и наличием внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию» [там же, 163], а также условий, обеспечивающих неподвижность человека (как, например, при созерцании буддийским монахом «каменного парка»). В оперной драматургии соответствующее состояние передается посредством таких частей партитуры, как ария или ариозо. Что же касается взаимоотношений между героями, то их внутреннее психологическое содержание передается посредством дуэта или ансамбля с большим числом участников. При этом важно подчеркнуть, что ансамблевое пение и дуэт (как его частный случай) не используются в оперной драматургии в качестве конструктивных элементов фабулы, обеспечивающих движение сюжета, каковыми, по Аристотелю, являются перипетия и узнавание [Аристотель, 1957, 121].

Перипетия – это «перемена событий к противоположному»; узнавание «обозначает переход от незнания к знанию», который ведет «или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» [там же, 73]. Наряду с этими двумя элементами фабулы, Аристотель упоминает «страдание» как «действие, причиняющее гибель или боль» [там же,

75]. В отличие от перипетии и узнавания, страдание в драме используется не для движения сюжета, а для того, чтобы заставить зрителя сочувствовать герою, испытать страх за него, сострадать ему, воспринять его состояние как свое собственное и через это достичь «очищения подобных аффектов» – катарсиса. Если перипетии и узнавания приводят в движение действие драмы, то страдание, напротив, его останавливает.

Являясь музыкальной драмой, опера подчиняется открытым Аристотелем общим законам драмы, но реализует их на своем специфическом материале. Перипетии и узнавания, как правило, реализуются в речитативе, третий же элемент драмы, служащий источником катарсиса, в оперной драматургии воплощается в ариях (ариозо) и ансамблях (дуэтах). Заметим, что именно эти элементы оперы являются квинтэссенцией специфически музыкальной выразительности, используя в полной мере семиотические возможности интонации как коммуникативной сущности музыкальных знаков. И неслучайно слушатель оперы от этих эпизодов ждет прежде всего кантилены, мелодической выразительности. Н.А. Римский-Корсаков был убежден, что «в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая часть публики правы» [Римский-Корсаков, 1952, 39]. Б.В. Асафьев называл мелодию «душой музыки». Хотя история оперы знает примеры выстраивания музыкальной драмы средствами почти одного лишь речитатива (пример – «Русалка» А.С. Даргомыжского), все-таки эти примеры не показательны и во многом носят характер творческих экспериментов.

С точки зрения развертывания драматического действия во времени, арии и ансамбли суть остановки, моменты «выключения». Пользуясь кинематографической терминологией, можно сказать, что по отношению к драматическому действию они выступают как стоп-кадры. Но именно в этих «стоп-кадрах» и заключается квинтэссенция оперы как музыкальной драмы.

В целом, рассматривая оперу во временном аспекте, можно говорить о времени в разных смыслах: во-первых, это время объектное, то есть то историческое, календарное или хронологическое время, которое отображается в произведении искусства. Во-вторых, это длительность самого произведения и определенных его частей. И здесь соотношения между объектным временем и временем произведения могут использоваться автором как важнейший прием выразительности, когда события или состояния, которые в реальном времени протекают быстро или вовсе не занимают времени, в оперном времени обретают продолжительность, и наоборот.

Поскольку музыкальные «страдания» (арии, дуэты, ансамбли) занимают значительную часть оперного времени, композитор вынужден «экономить», сберегать время оперы за счет обстоятельности, подробности и достоверности драматического описания событий. Даже если либретто составляется на основе театральной пьесы, автор либретто сокращает текст драмы в части элементов, обеспечивающих движение фабулы и достоверность сюжета для того, чтобы выиграть дополнительное время для собственно музыкального развития, а зачастую и дописывает недостающий текст арий, дуэтов и ансамблей, так как «потребность в этом вызывается присущими музыке законами развития на основе структурной периодичности, частным выражением которой являются принципы повтора, вариации, репризы и т. д.» [Друскин, 1952, 38].

Условность оперного жанра и способы ее преодоления

Итак, главная, ключевая задача композитора как музыкального драматурга состоит в том, чтобы специфическими средствами музыкальной семиотической системы раскрыть психологические состояния героев и их отношения в узловых моментах драмы. В решении этой задачи композитор использует специфические закономерности и механизмы музыкальной выразительности, основанные на объективных свойствах семиотической системы музыки: в указанных узловых моментах действие собственно драмы (драматического развития сюжета) останавливается, включается мелодическое пение, выражающее акт коммуникации (дуэт, ансамбль) либо автокоммуникации (ария). При этом полное раскрытие всех выразительных возможностей музыкальной интонации требует дополнительного времени, ведь даже «фраза сказанная по временной длительности своей более кратка, чем фраза спетая. И даже слова, «говором» произнесенные, обычно «досказываются оркестром. Таким образом, текст в своем сценическом звучании расширяется» [там же, 38].

Как видим, проблема сценического времени в опере решается иначе, чем в драме: благодаря, с одной стороны, значительному сокращению текста драмы, с другой, – включению продолжительных по времени музыкальных номеров (арий, дуэтов и ансамблей) возникает эффект темпорального «укрупнения» одних моментов драматургического развития за счет темпорального «сжатия» других.

Следствием этих трансформаций литературного источника оперы является высокий уровень условности оперного жанра. Эта условность является проявлением экзистенциальных качеств жанра, связанных с воплощением драматического замысла средствами музыкальной драмы. В этой условности и заложено то органическое, конституциональное, принципиально неустранимое противоречие, которое порождает оперную режиссуру как актуальную художественную задачу. На экзистенциальном уровне эта условность состоит во взаимной неконгруэнтности структур объектного времени и времени оперы: атемпоральным (вневременным) явлениям объектного мира в мире оперы соответствуют явления темпоральные – процессы, характеризующиеся длительностью, протяженностью во времени. На феноменологическом уровне эта темпоральная неконгруэнтность порождает хорошо известное явление, называемое «концертом в костюмах».

Еще одна условность состоит в специфике семиотической системы музыки, связанной с вокальным исполнительством. Для оперы как жанра неприкладного искусства характерно социальное разделение функций, с одной стороны, профессионалов – создателей художественного произведения (к которым относятся, в том числе, певцы-исполнители), с другой стороны – воспринимающих это произведение слушателей-зрителей. При этом высокий уровень профессионализма, задаваемый уровнем вокальной сложности оперной партитуры, достигается профессиональным ростом исполнителя, мастерство которого с годами совершенствуется. Диапазон и тембр голоса, предполагаемые партией определенного героя,

накладывают дополнительные ограничения на выбор исполнителя. Отсюда почти неизбежное или по крайней мере чрезвычайно трудно устранимое несоответствие других антропологических данных (возраста, комплекции и др.) оперных певцов образам героев оперы. И это – не говоря уже о том, что уровню певческого таланта и мастерства оперного исполнителя не обязательно соответствует уровень его актерских дарований. Так возникает еще одна неконгруэнтность оперы отображаемой в ней реальности.

Эти две органически присущие оперному жанру неконгруэнтности (темпоральная и антропологическая), предопределенные сущностными характеристиками используемого оперой ансамбля знаковых систем, и предопределяют те условности оперного жанра, которые превращают ее в «концерт в костюмах».

Для преодоления этих условностей есть три пути, три способа. Первый способ, реализуемый на уровне восприятия произведения, состоит в ограничении каналов восприятия, что позволяет игнорировать темпоральную и антропологическую неконгруэнтность жанра, попросту исключить ее из сферы восприятия. Используя этот способ, слушатель должен закрыть глаза, а также отключить критическое мышление и воспринимать оперу только при помощи слуха, как «чистую» музыку. Но при таком подходе полностью уничтожается вся сценическая составляющая оперы, она перестает быть музыкальной драмой, превращаясь в обычный концерт, в прямом смысле, даже без костюмов. В итоге исчезает ее жанровая специфика, опера разрушается как жанр.

Второй способ преодоления оперных условностей является более трудным для слушателя, но сохраняющим самобытность оперного жанра. Он требует от слушателя оперы обладания определенной специальной компетентностью, которая выражается в способности преодолевать барьеры восприятия, порождаемые вышеуказанными условностями жанра. По этому пути фактически и шло историческое формирование и развитие оперной культуры, предполагающей существование специфической социальной среды и специфических форм бытования искусства, включая феномен оперного театра как особой формы организации физического, духовного, экономического и социального пространства. В этом многомерном пространстве и являет себя классическая опера.

Необходимые социально-экономические условия существования этого многомерного пространства арт-коммуникации как специфической культурной констелляции существовали и сохранялись в Западной Европе вплоть до середины XIX века, после чего началось ее постепенное размывание. Демократическая публика, которая пришла в оперный театр во второй половине XIX века, не обладала в достаточной мере специальной компетентностью, необходимой для преодоления условностей оперного жанра. Изменился и социальный состав этой публики. Если изначально опера была аристократическим жанром, то после победы буржуазных революций в Западной Европе, с развитием и ростом буржуазной прослойки в городах опера «переселилась» из аристократического салона в театр, который затем становился все более и более демократичным, усиливалась его эко-

номическая зависимость от продажи билетов, а соответственно, от вкусов и эстетических запросов широкой публики. Вот почему, начиная с конца XIX века, отношение к опере как к «концерту в костюмах» принципиально изменилось. Если до того, с момента возникновения оперы как жанра (1600 г.), оперные условности воспринимались завсегдатаями оперы как естественные и неустранимые атрибуты жанра (каковыми они, собственно, и являются, учитывая экзистенциальную неустранимость вышеописанных неконгруэнтностей – темпоральной и антропологической), то с указанного момента отношение публики к «концерту в костюмах» становится все более нетерпимым, начинаются активные поиски путей преодоления этих условностей третьим из возможных способов – не путем отказа от жанровой многомерности и не путем эстетической аскезы компетентных слушателей, а усилиями режиссера-постановщика.

Собственно, в этот момент и возникает феномен оперного спектакля как результата особой творческой деятельности профессионально подготовленного специалиста-режиссера, которая направлена на преодоление условностей оперного жанра, проистекающих из присущих ему темпоральной и антропологической неконгруэнтностей. Как отмечают многие исследователи оперы, именно на рубеже XIX-XX веков оперная режиссура впервые заявляет о себе как о самостоятельной сфере общественно востребованной художественной деятельности. Первая четверть XX века – время самых активных творческих экспериментов в этой сфере. Последнее было исторически обусловлено формированием режиссуры как профессии в европейском и российском театрах. На Западе – режиссерские эксперименты А.Ф. Аппиа при постановке музыкальных драм Вагнера. У Э.Г. Крэга идеи символического театра претворялись в переосмыслении функций сценического пространства, заменой декораций знаковой сценографией (постановка оперы Г. Перселла «Дидона и Эней»). В России – Вс. Мейерхольд осуществлял эстетические идеи условно-поэтического оперного театра, соотношением музыки и сцены («Тристан и Изольда» Вагнера). И далее постановки опер «Орфей и Эвридика» Глюка, «Элетра» Р. Штрауса и др.

В данный исторический период формируются новые художественные театрообразующие идеи К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в режиссуре драматического (МХТ) и оперного театра (Оперная студия Станиславского в Большом театре, музыкальная студия при МХТ Немировича-Данченко). Их режиссерские открытия выявили новые принципы действенно-смысловой интерпретации авторского текста, воплощения музыкальной драматургии, технологии актерского искусства – «искусства переживания», «правды жизни человеческого духа на сцене». Так осуществлялось развитие традиции психологического типа театра. Эксперименты в европейской и российской оперной режиссуре продолжаются и в 20–30-х годах XX века (принцип «современничества», преобразования прошлого в настоящее время). Все эти режиссерские художественные новации способствовали привлечению демократической зрительской аудитории как в драматическом, так и в оперном театрах.

Новая волна жанрового обновления, ознаменовавшегося повышенным интересом к оперной режиссуре, возникла на рубеже XX-XXI веков. Это связано с очередным радикальным обновлением социального состава аудитории оперного театра в общем русле эпохи постмодерна. В условиях постмодерна «прекращается последовательное разделение культурного и социального. Это связано с частичным исчезновением границ между культурой популярной и культурой высокой, с сопутствующим ростом массовой аудитории последней» [Лэш, 1995, 134]. Отмечается также «устойчивая тенденция к сближению прикладных и «чистых» жанров в искусстве (живописи и дизайна, литературы и публицистики)» [Сокольская, 2004, 13]. В неприкладных искусствах при создании художественного образа стали использоваться средства, которые раньше не относились к искусству, не входили в сферу художественного.

Все это в полной мере проявляется в современной оперной режиссуре, которая задачу преодоления жанровой условности решает на пути всемерной актуализации визуально-сценических элементов. При этом две основные неконгруэнтности, определяющие условность оперного жанра, служат стимулами творческой мысли и фантазии оперного режиссера. Временная неконгруэнтность побуждает его нагружать «праздные», с точки зрения внешнего действия, промежутки оперного времени (арии, ансамбли) отсутствующими в либретто сценическими действиями, заставляя героев оперы совершать их во время пения. Так, например, во втором акте «Травиаты» в постановке Дмитрия Чернякова (Ла Скала, 7 декабря 2013 года) Альфред раскатывает тесто для пиццы и рубит сельдерей. Стремление к преодолению антропологической неконгруэнтности заставляет оперного режиссера порой изменять трактовку образов и характеров героев, не останавливаясь даже перед изменением сюжета. Так, в том же спектакле Дмитрия Чернякова режиссер освободил зрителя от необходимости поверить в то, что Виолетта, партию которой исполняет дородная Диана Дамрау, в финальной сцене умирает от чахотки. И показателен тот факт, что консервативные завсегдатаи театра Ла Скала не приняли предложенного режиссером способа преодоления антропологической неконгруэнтности оперного жанра, диссонирующего с их парадигмой восприятия.

Итак, оперному жанру присущи определенные условности, проистекающие из его внутренних неустранимых неконгруэнтностей – темпоральной и антропологической. На разных исторических этапах бытования жанра в зависимости от социально-экономических и культурных условий использовались различные способы преодоления этих условностей и формировались соответствующие им парадигмы восприятия оперы – опера как «концерт в костюмах» и классическая опера. Обе эти парадигмы, являющиеся традиционными, предполагают достаточно высокий уровень подготовленности аудитории. В современных условиях, на фоне характерных для постмодерна процессов размывания социальных характеристик аудитории оперного театра, классические парадигмы восприятия оперного спектакля в целом не работают. Именно этим объясняется востребованность новых подходов в оперной режиссуре, целью которых является преодоление вышеуказанных органических условностей оперного жанра в новом социокультурном пространстве восприятия оперы.

Заключение

Активное творческое экспериментирование в области режиссерско-постановочных решений является вполне закономерной и актуальной тенденцией развития оперы как жанра. Сказанному не противоречит тот факт, что эти творческие эксперименты не всегда являются удачными в эстетическом плане. Критерии оценки конкретных спектаклей составляют прерогативу художественной критики, но, как бы то ни было, наличие определенной доли неудачных или не принятых аудиторией спектаклей не означает разрушения оперного жанра как такового. Те трансформации, которые претерпевает сегодня этот жанр, лежат не в онтологической и даже не в экзистенциальной плоскостях, а в плоскости феноменологической, затрагивая оперный спектакль как явление в аспекте восприятия, предопределенного социокультурными условиями сегодняшнего бытования оперы.

Библиография

1. Аристотель. Об искусстве поэзии (поэтика). М.: Художественная литература, 1957. 183 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 344 с.
3. Бояринцева А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // OperaNews.ru. 2012. URL: <http://www.operanews.ru/12110403.html>
4. Друскин М.С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.
5. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М.: ГИИ, 2011. 670 с.
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 150-390.
7. Лэш С. Постмодернизм как культурная парадигма // Ерофеев С. (ред.) Контексты современности. Актуальные проблемы обществ культуры в современной социальной науке. Вып. 1. Казань: КГУ, 1995. С. 83-88.
8. Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Молошная Т.Н. (ред.) Структурно-типологические исследования. М.: Акад. наук СССР, 1962. С. 149-150.
9. Римский-Корсаков Н.А. Письмо к Мекк от 12 октября 1879 года // Друскин М.С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. С. 39.
10. Сокольская А.А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 163 с.
11. Ходнев С. Галину Вишневскую заменили «Евгением Онегиным»: певица не отпразднует свой юбилей в Большом театре // Коммерсантъ. 2006. 09 сентября. URL: <http://kommersant.ru/doc/703636>
12. Элькин С. Марина Ребека: «Режиссеры губят оперу» // OperaNews.ru. 2013. URL: <http://www.operanews.ru/13120803.html>

Modern opera direction in semiotic context

Viktor P. Sporyshev

Postgraduate,
the Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University,
125009, 3/1 Bol'shaya Nikitskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: victorsporyshev@hotmail.com

Abstract

Opera is now going through deep changes. These changes are new (for opera spectators, critics and singers) versions of opera performances. One may ask themselves: isn't opera becoming a new genre of applied art? Or, maybe, there are just innovative experiments within the classical genre of opera as we know it? To answer these questions, one shall examine an opera performance as the result of creative activity by a trained specialist: an opera director. The activity of opera director shall overcome the conventions of the genre; these conventions are caused by opera's temporal and anthropological non-authenticity. The author has analyzed a lot of academic publications to generalize the history of opera as a genre. The author argues that the experiments by modern opera directors are natural processes of opera development; they are the ways to overcome the conventions inherent in the genre of opera. New directors find new forms of life for opera. However, the quality of such life is a major question, some fans of opera do admire it, but other fans do worry. Why new opera is perceived so, in two different ways? The reason is the transformation of the genre of opera itself; it becomes a new genre of "performance-action" which is something between art and PR. Such opinion shall be considered, but one shall remember that it is not undisputed. Is it possible that opera as a genre dies becoming a kind of applied art? Or, maybe, we observe just some unsuccessful experiments in opera direction, but the genre itself will live? To answer these questions one shall find out what an opera performance is in its ontological, existential and phenomenological aspects, and what function in opera performance has the stage performance itself. This is the way to understand the work of any opera director, as well as the criteria to evaluate every new performance.

For citation

Sporyshev V.P. (2016) Problema sovremennoi opernoi rezhissury v semioticheskom kontekste [Modern opera direction in semiotic context]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6 (5A), pp. 197-208.

Keywords

Sign, sign system, opera, autocommunication, temporal and anthropological non-authenticity, performance, perception paradigm, artistic time.

References

1. Aristotle. *Περὶ ποιητικῆς / Ars poetica* (Russ. ed.: Aristotel'. (1957) *Ob iskusstve poezii (poetika)*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.).
2. Asaf'ev B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process] Leningrad: Muzyka Publ.
3. Boyarintseva A. (2012) *Opernye postanovki XXI veka: igry na spornoj territorii* [Opera of the 21st century: the activity in the disputed territory]. *OperaNews.ru*. Available at: <http://www.operanews.ru/12110403.html> [Accessed 12/05/2016].
4. Druskin M.S. (1952) *Voprosy muzykal'noi dramaturgii opery* [The musical dramaturgy of opera]. Leningrad: Muzgiz Publ.
5. El'kin S. (2013) Marina Rebeka: "Rezhissery gubyat operu" [Marina Rebeka: the directors kill our opera]. *OperaNews.ru*. Available at: <http://www.operanews.ru/13120803.html> [Accessed 15/05/2016].
6. Khodnev S. (2006) Galinu Vishnevskuyu zamenili "Evgeniem Oneginym": pevitsa ne otprazduet svoi yubilei v Bol'shom teatre [Galina Vishnevskaya has been replaced with Eugene Onegin: the opera singer will not celebrate her anniversary at Bolshoi Theatre]. *"Kommersant"*. September 9. Available at: <http://kommersant.ru/doc/703636> [Accessed 13/05/2016].
7. Lesh S. (1995) Postmodernizm kak kul'turnaya paradigma [Postmodernism as a cultural paradigm]. In: Erofeev S. (ed.) *Konteksty sovremennosti. Aktual'nye problemy obshchestv kul'tury v sovremennoi sotsial'noi nauke*. [Modern contexts: the actual problems of public culture in modern social science], Vol. 1. Kazan: Kazan (Volga region) Federal University Publ., pp. 83-88.
8. Lobodanov A.P. (2011) *Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya* [The semiotics of art: history and ontology]. Moscow: GII Publ.
9. Lotman Yu.M. (2004) Vnutri myslyashchikh mirov [Inside the thinking worlds]. In: Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., pp. 150-390.
10. Pyatigorskii A.M. (1962) Nekotorye obshchie zamechaniya otnositel'no rassmotreniya teksta kak raznovidnosti signala [Some general notes about text as a kind of signal]. In: Moloshnaya T.N. (ed.) *Strukturno-tipologicheskie issledovaniya* [Structural and typological studies]. Moscow: Academy of Sciences of the USSR Publ.; pp. 149-150.
11. Rimskii-Korsakov N.A. (1952) Pis'mo k Mekko ot 12 oktyabrya 1879 goda [The letter to Meck of October 12, 1879]. In: Druskin M.S. *Voprosy muzykal'noi dramaturgii opery* [The musical dramaturgy of opera]. Leningrad: Muzgiz Publ., p. 39.
12. Sokol'skaya A.A. (2004) *Opernyi tekst kak fenomen interpretatsii. Doct. Diss.* [Opera: the text to be interpreted. Doct. Diss.]. Kazan.