

УДК 008

Режиссура Юрия Александрова: актуальность или актуализация

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

Предметом данного исследования является актуальность оперных спектаклей народного артиста России, режиссера Юрия Александрова. На примере постановок «Мазепы» П.Чайковского, (Метрополитен-опера, Мариинский театр, 2006 год) и «Мастер и Маргарита» С.Слонимского (Самарский оперный театр, 2023 год) показывается, что «актуальность» есть более эффективный прием сближения классического оперного произведения с современным зрительским восприятием, нежели «актуализация». Объектом исследования являются режиссерские приемы и методы «актуальности». Показана разница между механизмом функционирования понятий «актуальность» и «актуализация»: согласно теории действенного анализа, разработанной классиками русской режиссуры, «актуальность» выявляется режиссером в процессе анализа авторской партитуры оперы путем выявления «действенной интонации», а «актуализация» приспособливает оперный музыкальный материал к произвольно рожденному замыслу режиссера. Главным методом, который использовал автор в данном исследовании, стал теоретический анализ. Однако в процессе работы потребовалось применение элементов методов индукции и дедукции. Основным выводом проведенного исследования является утверждение, что понятие «актуальность», предполагающее в режиссерской работе «переакцентировку» авторского замысла в соответствии с современными реалиями, является наиболее адекватным масштабу задач оперного театра и оперному жанру, в частности, поскольку не ломает, а уточняет авторский замысел произведения, позволяя создать его современный художественный образ. Понятие «актуализация», как инструмент режиссерского решения оперного спектакля, представляется автору исследования непродуктивным, поскольку механически «приспособливает» (чаще всего, в ущерб исходному оперному музыкальному материалу) к навязываемому автору оперы замыслу режиссера, не позволяя создать полноценный художественный образ. Так же сделан вывод о том, что современность оперного спектакля во многом зависит от мировоззрения режиссера, умения анализировать оперную партитуру, выделяя в ней действие (действенную интонацию), и доказано, что успех спектаклей Ю.Александрова предопределен использованием приема «актуальности» оперного произведения.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Режиссура Юрия Александрова: актуальность или актуализация // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 9А. С. 200-209.

Ключевые слова

Актуальность, актуализация, опера, жанр, интерпретация, партитура, драматургия, действие, интонация, образ, Чайковский, Мазепа, Слонимский, Мастер и Маргарита, Метрополитен, Самара.

Введение

Последние тридцать лет одним из главных предметов споров вокруг оперной режиссуры являлся вопрос сближения классического музыкального произведения с принципиально иным, новым зрительским восприятием человека конца XX- нач. XXI веков.

Режиссура, условно назвавшись «авторской», считала, что проблема успешно решена на Западе. Эту позицию очень емко выразил художник-постановщик спектакля «Мазепа» в Мариинском театре Г Ципин в «Российской газете», в интервью, данном доценту кафедры истории театров России РАТИ Алене Карась: «Пока в России идет этот бессмысленный спор о границах интерпретации, опера на Западе сделала невероятный рывок – она находится реально в XXI веке» [Карась, www...].

Однако, вопрос, возможно ли механически переносить западный опыт на российскую сцену, так и остался открытым, а спектакли, в которых осуществлялось грубое, прямое, механическое перенесение сюжетного времени оперы в современность, встраивание в оперное произведение не заданных автором мотивов и акцентов, кардинальная смена жанра, своевольное купирование музыки под «режиссерский замысел» и даже полное переписывание либретто продолжали множиться. Князи Игори ходили и ходят в гимнастёрках и сапогах времен Гражданской и Отечественной, Онегины и Ленские – в пиджаках Сталинского времени пели о тотальном давлении власти на свободную личность (проблематика, которая вообще не имеет никакой опоры в авторской партитуре оперы), Цари Додоны, блистая брежневскими орденами, решали вопросы тоталитаризма в интерьерах позднего советского времени и т.д. Подобная «актуализация» сделала пределы «интерпретации» (осовременивания) классики практически безбрежными. В результате тех потерь, которые понесло оперное искусство, подвергшись эксперименту «актуализации», и возникла дискуссия, требующая понятийного и функционального разграничения между понятиями актуализации и актуальности.

Основная часть

Проблематика содержания опер и их сценического воплощения не может замыкаться только в узко-театроведческих категориях – слишком большой спектр вопросов затрагивает осуществление сценической постановки: от философии, логики и психологии человека (например, при анализе авторского музыкального текста) до законов коммуникации и психологии восприятия, поскольку готовое сценическое произведение есть акт коммуникации между спектаклем и зрителем. К тому же, специфика научной мысли XX-XXI веков давно обусловила естественные и необходимые выходы любого исследования (и театр тут не исключение) в область межнаучного синтеза. Естественно, поэтому, что в поисках наиболее точных и емких, а, главное, «работающих» определений анализ сценического «продукта», сегодня (как и при создании теории режиссуры классиками русского театра) исследователи обращаются к «смежным» гуманитарным дисциплинам: трудам по философии, семиотике, лингвистике, языкознанию, литературоведению, искусствоведению и психологии восприятия

(например, к работам Ю. Лотмана, А. Веселовского, А. Потебни, М. Полякова, А. Юберсфельд и др.).

Самое точное определение «актуализации», содержащее в себе механизм функционирования этого явления вообще и в опере, в частности, мы находим в Новейшем философском словаре: «действие, направленное на приспособление чего-либо к условиям данной ситуации» [Новейший философский словарь, 1998, с.18]. Внося в оперный материал аналогии и ассоциации, не свойственные автору, «актуализаторы» таким образом именно приспособливают данный музыкальный материал к своему замыслу, а не вскрывают его подлинно- современное, актуальное звучание.

Актуальность функционирует совершенно иначе, о чем очень точно выразился один из классических авторов метода действенного анализа, Г.А.Товстоногов. «Для того, чтобы старая пьеса волновала зрителя сегодня нет нужды модернизировать ее и переодевать ее в современные одежды <...> примитивные аллюзии не лучше социологических схем. Надо <...> обратить внимание зрителя на *аналогию, сходство* того, что было тогда и есть сейчас <...> история не повторяется. Но повторяя человеческие чувства, характеры, пороки и добродетели [Товстоногов, 1980, с.84] Практически повторил этот базовый постулат в том же интервью, рассказывая о постановке «Мазепы» П.Чайковского сперва в Метрополитен, а затем – в Мариинке, Г. Цыпин «...в том то и гениальность оперы – меняются костюмы, внешний вид людей, *но не меняется человеческая натура*. И потому мы имеем право реинтерпритировать и владеть классикой, продолжая ее переосмысливать. Эти люди звучат невероятно современно» [Карась, www...].

Здесь следует заметить, что «актуализаторская» режиссура, казалось бы, артикулирует то же самое. Однако существенная разница заключается в том, что выхватывая из партитуры какой-то один музыкальный мотив или тему, которая «подходит» к их замыслу, они пренебрегают другими (подчас, поскольку они им мешают, просто «купируя» музыку, или меняя авторские тембры, темпы, например), таким образом сводя многообразие философско-психологической концепции классического произведения к одной единственной «генеральной» линии. То есть вместо *нахождения* аналогии и сходства истории и современности во всем *многообразии* авторского музыкального материала, имеет место быть «*приспособление*» этого многообразия под одну, чаще всего прямую и линейную ассоциацию.

То есть, методологически, «актуализаторство» и «актуальность» функционируют принципиально по-разному: первое «подгоняет» автора под «себя», второе сотрудничает с автором, вычитывая из авторского материала (партитуры) *соответствия* ритмического и интонационного ряда разных эпох.

Между тем, режиссерская теория действенного анализа устами ее основателей категорически утверждает: «Благородное величие нашей профессии <...> в добровольном и сознательном *ограничении* себя. Границы нашего воображения установлены автором и переход их должен караться как измена и вероломство по отношению к автору. Найти единственно верный самый точный на одну только эту пьесу прием, меру и природу условности данной пьесы, умение играть музыку, а не просто ноты автора, умение играть чужое произведение, как собственное – высокая и трудная обязанность режиссера» [Товстоногов, 1980, с.46]. Гениальный теоретик действенного анализа и оперный режиссер Б.А.Покровский, указывал на то, что : «Действенный анализ партитуры является главным руководством... в опере, своеобразной системе данной музыкальной драматургии» [Покровский, 1979, с.90], ведь именно в драматургической основе партитуры и заложено то самое вневременное содержание, те самые люди, которые «звучат невероятно современно», поскольку «не меняются». Партитура

содержит их характеры, эмоции, образ мысли и чувства, выраженные в интонации их голосов и музыкальных темах инструментов.

При этом речь не идет об аутентичном, «музейном» воспроизведении авторского произведения: «Зависимость режиссера от драматурга не есть рабская зависимость. <...> Но пьеса может существовать без спектакля, а спектакль без пьесы – не существует <...> Первенство драматурга не означает, что драматург все понимает лучше, чем режиссер <...> но образное сценическое решение каждого спектакля *не может быть* найдено вне пьесы. Каждый автор для своей пьесы находит свою систему условностей, свои «условия игры». Если они не нравятся режиссеру, не надо ставить пьесу. Но если вам нравится пьеса, будьте добры открыть, разгадать и соблюсти правила, предложенные вам автором. Найти условия игры данной пьесы и есть главная задача режиссера» Г.А.Товстоногов. [Товстоногов, 1980, с.45].

Нахождение условий игры и есть субъективная режиссерская *интерпретация* авторского замысла, которая выражается в «...*отношении* к обстоятельствам, о которых говорит пьеса» [Товстоногов, 1980, с.54], для чего, как утверждает Г.А. Товстоногов, «режиссёру необходимо быть человеком своего времени и хорошо знать, чем живут сегодня» [Товстоногов, 1980, с.54]. Тогда в своей *интерпретации*, то есть *в своем отношении* к событиям, данным автором, он найдет современное отношение всех зрителей, проходящих в театральный зал.

Третий методологический момент, который принципиально отличает «актуализаторство» от «актуальности». Это способность режиссера *переводить* плод интеллектуального анализа партитуры, созданный в сотрудничестве с автором в материальную зрительную и звуковую форму: в образ, который создает артист, в мизансценирование, в построение сценического пространства. «Любое действие должно нести высокую смысловую нагрузку, а не иллюстративную, тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ». [Товстоногов, 1980, с. 91]

Существует принципиальная разница между символом, которым оперирует «актуальность» и «знаком», которым оперирует «актуализаторство».

«Знак – это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе» [Лотман, 1974, с. 289] В этом смысле знак как бы «плоский» – он (заменяет собой) указывает на конкретные части того предмета или явления, которое он означает. То есть, по сути, знак всегда равен тому предмету, вещи или явлению, которое он обозначает. Не даром «авторская режиссура» пользуется термином «означение». Процесс воспроизведения режиссером на сцене набора знаков и является иллюстративностью.

Символ же никогда не будет «прямой данностью вещи или действительности» [Лосев, 1995, с. 9]. Принципиальная разница в том, что как, полагает А.Ф. Лосев, символ, имея в своей основе знак явления или вещи, тем не менее, имеет необходимое условие: дополнение смыслом (интерпретацией) действительности или явления, или вещи: «В символе общность достигает такой силы, что не просто допускает рядом с собой что-нибудь единичное, отождествляясь с ним <...>, но является еще и законом, порождающим конструирования всех подпадающих под эту общность единичностей; притом таких единичностей может быть целая бесконечность» [Лосев, 1995, с.153]. Иначе говоря, знак однозначен, а символ бесконечно многозначен и в зависимости от уровня знаний воспринимающего, способен воспроизводить огромное количество разнообразных оттенков смысла.

Анализируя спектакли народного артиста России, лауреата премий «Золотая маска» и «Золотой софит», основателя и многолетнего бессменного руководителя камерного музыкального театра «Санкт-Петербург опера», Ю.Александрова, можно обнаружить все типичные внешние признаки «актуализаторства»: и переодевания персонажей не в

свойственные эпохе костюмы, и перенесение действия в другие временные пласты. Современная театральная критика пишет об этом так: «В операх-драмах александровский комизм, - с нескрываемым раздражением пишет критик, - приобретает гиньольный оттенок, и в самых трагедийных местах публика не знает, плакать или смеяться, - то в «Семене Котко» в сцене расправы немцы появятся в космических скафандрах, поливая сцену из огнеметов-водоветов, то историю «Поругания Лукреции» рассказывает не античный хор, а бежавший из гетто еврей с золотой фиксой, то в «Мазепе» сошедшая с ума Мария носит в мешке куски тела казненного отца. И так всегда - откровения с трэшем вперемешку... Кажется, что под высоковольтным напряжением александровской фантазии летят все предохранители вкуса» [Петрова, www...].

Однако, при внимательном рассмотрении обнаруживается, что мы имеем дело вовсе не с набором «означений», присущих «актуализаторству», а к вполне полноценной символике вещей и явлений.

Особо следует отметить, что Ю.Александров имеет базовое консерваторское образование по классу рояля и читает партитуру вполне профессионально! И та ирония, как почерк, присущая его режиссуре, то «черезчур», о котором пишет критика («в этом нагромождении привычных для всех знаков что-то намеренно преувеличенное, что-то нарочитое...» [Товстоногов, 1980]) есть на самом деле то самое «отношение» к авторскому музыкальному материалу, тот самый момент современной интерпретации классического материала, прежде всего «вычитанного» режиссером у автора. Что хорошо видно на примере постановки «Мазепы» П.Чайковского в «Метрополитен», а затем – в Мариинском театре.

Невзирая на то, что сам П.Чайковский свидетельствовал о том, что написание оперы его сподвигла любовная сцена Марии и Мазепы, эта опера, как и сама пушкинская поэма, о вековом предательстве, всегда оборачивающемся большой кровью. Причем, предательство тут вложено одно в другое, как матрешка: мелкое, бытовое, человеческое неумолимо тянет за собой большое – политическое. Предательством пронизаны все судьбы всех персонажей. Украинский гетман становится предателем не только, когда решает перейти на сторону врага русского царя - шведского короля; Мазепа предатель Веры, поскольку поощряет влюбленность в него его крестницы Марии (которой, по сути является отцом, хоть и только духовным, и их близость нарушает все законы христианской церкви), дочери Василия Кочубея, и когда обманывает доверие своего друга, самого Василия Кочубея. За скрытое предательство платит и Кочубей: зная о переговорах Мазепы и Карла XII, не разрывал, однако дружбы, с Мазепой до момента, пока к гетману не сбежала его дочь. И Мария предает отца и мать, Веру (сойдясь с крестным), ее очень искушает перспектива, будучи женой главы отделившейся от России страны, стать почти королевой. Можно было бы сказать, что глубокий лиризм, с которым проникновенно и верно переданы неудержимые, неконтролируемые чувства всех героев, порождает трагедию времени, политическую трагедию - все чувства всех персонажей тут по-своему сводят с ума.

Эта мысль отчётливо выписана композитором в партитуре – через всю оперу проходит тема с жёстким пунктирным ритмом, впервые появляясь в интродукции и противореча теме любви.

Говорят, что история повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй – в виде фарса. Предательство же Украины – это вообще историческое «общее место»: до Мазепы Богдан Хмельницкий через два года после присяги русскому царю заключает договор со шведами, его сын, Юрий Хмельницкий становится причиной гибели русских войск под Чудновым. И так далее вплоть до наших дней.

И режиссер, опираясь на авторскую мысль о том, что маленькие предательства рождают большие, поднимается в своем решении до большого обобщения, ощущая те события в виде

фарса. Спектакль вышел в 2006 году, но динамика художественного образа, построенная художником и режиссером, отразившим эту идею, оказалась, по нашему мнению, пророческой.

С этой точки зрения широкого, философски-психологически-исторического обобщения темы предательства, как фарса, все «переносы времени» событий, костюмы и сценографическое решение спектакля в целом из «означений» превращаются в страшные символы. Причем, режиссер и художник не даром совершают перенос именно в советское время «кубанских казаков» – поэтизация русского «народа» в СССР по иронии судьбы всегда проходила именно в образах украинских.

В соответствии с вневременным, философским масштабom оперы, как жанра, решены и характеры персонажей. Режиссер не рассказывает нам частную историю любви и мести, не историю конкретных людей, а разворачивает перед глазами зрителя некую вневременную притчу о России (Кочубей), чья душа (дочь Мария) веками соблазняется Украиной (Мазепой) и о той страшной цене, которую платят и Украина, и Россия за грех соблазнения и грех предательства. И потому логично, что режиссер использует и тему неверности Мазепы юной Марии, и дважды дублирует сцену «дружбы» России (Кочубея) и Украины (Мазепы), и не даром «любящий» Мазепа оставит обезумевшую Марию лежать на чьем-то трупе на поле боя, прикрыв траурным, черным платком.

При всем сходстве сценических приемов, применяемых «актуализаторами» и Ю.Александровым, последний, тем не менее, актуализатором принципиально не является. Мировоззренческая глубина взгляда на мир и события, большая философская и музыкальная образованность позволяет режиссеру избежать «приспособленчества» и поднимать используемые «означения» до большой символической глубины и многозначности. Органичное «соединение», казалось бы, «несоединимого» - классического оперного материала с недавними советскими реалиями, высекает искру глубокого смысла и делает спектакль адекватным замыслу автора.

Еще одна постановка - «Мастер и Маргарита» Слонимского в Самарском оперном театре показывает нам, что мы имеем дело не с «актуализирующей» режиссурой, но с большим художественным обобщением, выраженным адекватными сценическими средствами.

Масштаб замысла и его широта отчетливо проглядывают через решение сценического пространства: действие происходит одновременно в пространстве Москвы 1930-х годов (его означают характерная парковая лавочка под фонарем, телефонная будка, рояль) и Иудейского царства (трон у подножия трех мощных лестниц, ведущие к крестам, в финале превращающихся в фреску «Страшного суда», заполненными телами на высоту всего зеркала сцены, и по ним поднимаются в вечность три персонажа романа). Соединение несоединимого (а заодно и стремительность, кинематографическая «монтажность» эпизодов, заданная самим композитором) мастерски решается видео-проекциями в нескольких плоскостях (видеоряд создан Digital Opera Saint-Petersburg, художник-постановщик Сергей Новиков, художник по свету Ирина Вторникова), демонстрирующий и космические глубины, и картины советской Москвы с физкультурниками и стройками ГУЛАГа, и зеленые тенистые переулки, и пожар Москвы, и вращающиеся лестничные пролеты «нехорошей квартиры» и т.д. Особая роль в фантастическом соединении времен отведена трамваю 30х годов: он то превращается в комнату заседаний МАССОЛИТА, то на его крыше, держась за дугу совершает свой полет Маргарита, в нем Иван Бездомный, с головой, опутанной проводами, прощается с Мастером – неким символом цивилизации, несущемся по рельсам Судьбы.

Однако и тут мы сталкиваемся с тем, что «современность», «актуальность» сценической интерпретации вырастает из партитуры оперы. «Любопытно наблюдать, как композитор дает

нам «намеки» через ассоциации и не прямые цитаты, - свидетельствует дирижер-постановщик Евгений Хохлов. - Вдруг в «Мастере» Сергея Слонимского звучит преломленная тема Хабанеры из «Кармен» Бизе, вдруг флейта-пикколо и туба звучат дуэтом – это от Шостаковича... Партитура очень интересная, в ней много находок, но до них нужно суметь докопаться». [Кривийская, www...]. И постановочная группа сумела «докопаться», создав мощнейшее зрелище одиночества личности, идущей по своему крестному пути.

Следует заметить, что Ю.Александров в работе над этим спектаклем, в котором нет привычных оперных форм, вместо кантилены - шпрыхезанг, декламационность, речитатив, практически нет арий с мелодичной музыкой, отсутствует песенность как таковая, - виртуозно использует такой «инструмент», как действенная интонация.

Композитору и впрямь был настолько важен текст, что он избрал прием «облигатного» аккомпанемента: на протяжении целого эпизода оркестр может молчать, а слышен только диалог голоса и одного инструмента. Автором для каждого персонажа заложен свой тембр: Маргарита – скрипка, Коровьев, фagот, с которым он не расстается на сцене, кот Бегемот - флейта пикколо. Иуда «подыгрывает» себе в своем сольном номере на рояле, Левий Матвей звучит органом. Мелодия сольного инструмента оплетает голос, вторит или поддерживает его, а потому важна не столько тембральная краска или красота голоса, сколько точность интонирования, приближенность к речевой выразительности, рельефность динамических контрастов. Вот этот дуэт и есть предмет особого внимания режиссера и дирижера: настолько точно они работают с действенной интонацией, что избегают возможной в данном случае «ловушки» - свести спектакль к «мюзиклу». Сложнейший музыкальный материал предстает перед зрителем в полноценной и адекватно-масштабной жанру оперы форме благодаря все тому же принципу «чтения партитуры», выявления интонационных соответствий классического материала и современного «звучания» социума, и выражение режиссерского замысла в символических, а не знаковых формах.

Заключение

Приведенные примеры убедительно показывают, что «актуализировать» для современного зрителя возможно любой «устаревший» или современный сложный оперный материал. Однако, от образованности и мировоззрения режиссера-постановщика, от его профессионального умения (и желания) читать музыкальную драматургию партитуры, а не приспособлять ее под свой замысел, зависит, станет ли вышедший к зрителю спектакль продуктом «актуализации» или по настоящему оперной формой - размышлением, отвечающим духовному запросу современного зрителя.

Библиография

1. Буданов А.В. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или гибриды в развитии современной оперы). - М.: Нобель-Пресс, 2013. - 176 с.
2. Густякова Д.Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры. - Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017.-411 с
3. Дудин В. Демонтаж «Мазепы». Новой сценической версией оперы Петра Чайковского в Мариинском театре открылся 224-й сезон. НГ, 15.09.2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (дата обращения: 2.06.2024).
4. Злотникова Т.С. Массовая культура: российский дискурс (методология изучения, актуальные практики). // Коллективн. моногр.; науч. ред. Т.С. Злотникова. - Ярославль: Ярослав, гос. пед. ун-т, 2016. - 622 с.
5. Карась А. Мариинка обновила «Мазепу». Культура, 12.09.2006. URL:

- http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazera.htm (дата обращения: 2.06.2024).
6. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. - М.: Новое лит. обозр., 2002. - 581 с.
 7. Кривийская Е. У каждого своя Голгофа. В Самаре состоялась премьера оперы «Мастер и Маргарита» Слонимского. Музыкальная жизнь, 16.10.2023. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazera.htm (дата обращения: 2.06.2024).
 8. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. - 320 с.
 9. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы. // Предварит, публ. ин-т рус. яз. АН СССР. - Вып. 60. - М., 1974. - 23 с.
 10. Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) - СПб.: Искусство - СПб, 2005. - 702 с.
 11. Налётова Н.Н. Системный подход к опере: характеристика жанра как вида системы. - СПб.: Росс. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2005. - 27 с.
 12. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований. - М.: Едиториал УРСС, 2003.-240 с.
 13. Новейший философский словарь. Минск, 1998. 1280 стр. С. 18.
 14. Оперная режиссура: история и современность. // Сб. ст. и публ. М-во культуры РФ, РАН, Рос. ин-т истории искусств. Отв. ред. Е.В. Третьякова. -СПб., 2000.-232 с.
 15. Петрова А. Культ и культ. Сезон в Мариинском театре открыли «Мазепой». Время новостей, 14.09.2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazera.htm (дата обращения: 2.06.2024).
 16. Покровский Б. А. Размышления об опере. М., Советский композитор, 1979. 279 стр. С. 90.
 17. Покровский Б.А. Сотворение оперного спектакля: шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы. -М.: Дет.лит., 1985. - 144 с.
 18. Покровский Б.А. Ступени профессии. - М.: ВТО, 1984. - 344 с.
 19. Раннев В. В казацком угаре. "Мазепа" в Мариинском театре.//Коммерсант, 13.09.2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazera.htm (дата обращения: 2.06.2024).
 20. Савинов Н.Н. Мир оперного спектакля: заметки режиссера. - М.: Музыка, 1981.-286 с.
 21. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Сост. Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого.— Л.: Искусство, 1980.— 303 с. 5 л. ил.
 22. Товстоногов Г. А. К вопросу об экранизации классики. Литературная газета, 1985, №1, С. 3.
 23. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. - М.: Искусство, 1967. - 245 с.
 24. Третьякова Е. На перекрестке собственных дорог. Премьера оперы "Мазепа" П.Чайковского в Мариинском театре Культура, 21.09.2006 г. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazera.htm (дата обращения: 2.06.2024).
 25. Art and ideology in European opera: essays in honour of Julian Rushton.//Ed. by R. Cowgill. - Woodbridge: Boydell press, 2010. - 413 p.
 26. Blazekovic Z. Music, body, and stage: The iconography of Music Theater and Opera. // The twelfth conference of the repertoire international d'iconographie musical - N.Y., 11-14 March 2008. - The City University of New York, the Graduate center. URL: <http://web.gc.cuny.edu/rcmi/musicinart.htm> (Дата обращения: 02.06.2024).
 27. Bucciarelli M. Italian opera and European theatre, 1680-1720: plots, performers, dramaturgies. - Turnhout: Brepols, 2000. - 227 p.
 28. Dizikes J. Opera in America: A cultural history. - New Haven; London: Yale univ. press, Cop. 1993. - 611 p.
 29. Donington R. Opera and its symbols. - New Haven; London: Yale univ. press, Cop. 1990.-248 p.
 30. Kramer L. Opera and modern culture: Wagner and Strauss.// Lawrence Kramer. - Berkeley: Univ. of California press, cop. 2004. - 257 p.
 31. Locke B.S. Opera and ideology in Prague. - N. Y.: Univ. of Rochester press, 2006.-431 p.
 32. Morrison S. Russian opera and the symbolist movement. - Berkeley: Univ. of California press, 2002- 362 p.

Directed by Yuri Alexandrov: relevance or updating

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

The subject of this study is the relevance of opera performances by People's Artist of Russia, director Yuri Alexandrov. Using the example of productions of P. Tchaikovsky's "Mazepa" (Metropolitan Opera, Mariinsky Theatre, 2006) and S. Slonimsky's "The Master and Margarita" (Samara Opera House, 2023), it is shown that "relevance" is a more effective method of bringing classical opera closer to modern audience perception than "actualization". The object of the research is directing techniques and methods of "relevance". The difference between the mechanism of functioning of the concepts of "relevance" and "actualization" is shown: according to the theory of effective analysis developed by the classics of Russian directing, "relevance" is revealed by the director in the process of analyzing the author's opera score by identifying "effective intonation", and "actualization" adapts opera musical material to the director's arbitrarily born idea. The main method used by the author in this study was theoretical analysis. However, the work required the use of elements of induction and deduction methods. The main conclusion of the conducted research is the statement that the concept of "relevance", which presupposes a "re-centering" of the author's idea in the director's work in accordance with modern realities, is the most appropriate to the scale of the tasks of the opera house and the opera genre in particular, since it does not break, but clarifies the author's idea of the work, allowing to create its modern artistic image. The concept of "actualization" as a tool for directing an opera performance seems unproductive to the author of the study, since it mechanically "adapts" (most often, to the detriment of the original opera musical material) to the director's plan imposed on the author of the opera, preventing the creation of a full-fledged artistic image. It is also concluded that the modernity of an opera performance largely depends on the director's worldview, the ability to analyze the opera score, highlighting the action (effective intonation) in it, and it is proved that the success of the performances of Yu. Alexandrov's method is predetermined by the use of the "relevance" technique of an opera work.

For citation

Chepinoga A.V. (2024) Rezhissura Yuriya Aleksandrova: aktual'nost' ili aktualizatsiya [Directed by Yuri Alexandrov: relevance or updating]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (9A), pp. 200-209.

Keywords

Relevance, actualization, opera, genre, interpretation, score, drama, action, intonation, image, Tchaikovsky, Mazepa, Slonimsky, The Master and Margarita, The Metropolitan, Samara

References

1. Budanov A.B. Opera of the XXI century: the genre "on the edge"? (Stylistic pluralism and/or hybrids in the development of modern opera). Moscow: Nobel Press, 2013. 176 p
2. Gustyakova D.Y. Representation of Russian classical opera in the space of mass culture. Yaroslavl: RIO YAGPU, 2017.- 411 pages
3. Dudin V. Dismantling of "Mazepa". The 224th season of the Mariinsky Theatre has opened with a new stage version of Pyotr Tchaikovsky's opera. NG, 09/15/2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (date of access: 2.06.2024).
4. Zlotnikova T.S. Mass culture: Russian discourse (methodology of study, current practices). // Collectively. monogr.; scientific ed. by T.S. Zlotnikov. Yaroslavl: Yaroslavl, State Pedagogical University. Univ., 2016. - 622 p.
5. Karas A. Marinka updated "Mazepa". Culture, 12.09.2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (date of reference: 2.06.2024).
6. Kreidlin G.E. Non-verbal semiotics. Moscow: New lit. Review, 2002. -581 p.
7. Kriviyskaya E. Everyone has their own Golgotha. The premiere of the opera "The Master and Margarita" by Slonimsky

- took place in Samara. Musical life, 16.10.2023. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (date of reference: 2.06.2024).
8. Losev A. F. The problem of symbol and realistic art. Moscow: Iskusstvo, 1995. 320 p.
 9. Lotman Yu.M. Dynamic model of a semiotic system.// Prefaced, publ. in. rus. yaz. USSR Academy of Sciences. -Issue 60. - Moscow, 1974. - 23 p.
 10. Lotman Yu.M. About art: The structure of the literary text. Semiotics of cinema and problems of cinematography: Articles. Notes. Performances (1962-1993) - St. Petersburg: Iskusstvo - SPB, 2005. - 702 p.
 11. Naltova H.H. A systematic approach to operations: genre analytics as a type of system. - St. Petersburg: Russia. State Pedagogical University. A.I. Herzen University, 2005. 27 p.
 12. Nazarov M.M. Mass communication in the modern world: methodology of analysis and research practice. Moscow: Unitarian URSS, 2003.-240 p.
 13. The latest philosophical dictionary. Minsk, 1998. 1280 p. 18.
 14. Opera directing: history and modernity. // Collection of articles and publ. of the Ministry of Culture of the Russian Federation, RAS, Russian Institute of Art History. Ed. by E.V. Tretyakov. -St. Petersburg, 2000.- 232 p.
 15. Petrova A. Cult and cults. Mazepa opened the season at the Mariinsky Theatre. News time, 09/14/2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (date of access: 2.06.2024).
 16. Pokrovsky B. A. Reflections on opera. Moscow, Soviet Composer, 1979. 279 p. p. 90.
 17. Pokrovsky B.A. The creation of an opera performance: sixty short conversations about the art of opera. -M.: Children's lit., 1985. - 144 p.
 18. Pokrovsky B.A. The steps of the profession. Moscow: WTO, 1984. 344 p.
 19. Rannev V. In a Cossack frenzy. "Mazepa" at the Mariinsky Theatre.//Kommersant, 09/13/2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (date of reference: 2.06.2024).
 20. Savinov H.H. The world of operational surveillance: notes of the president. - M.: Music, 1981.-286 p.
 21. Tovstonogov G. A. The mirror of the stage. Book 1: About the profession of a director. Comp. Yu. S. Rybakov; preface by K. Rudnitsky.— L.: Iskusstvo, 1980.— 303 p. 5 l. ill.
 22. Tovstonogov G. A. On the question of the adaptation of classics. Literaturnaya gazeta, 1985, No. 1, p. 3.
 23. Tovstonogov G.A. About the profession of a director. Moscow: Iskusstvo, 1967. 245 p.
 24. Tretyakova E. At the intersection of their own roads. Premiere of the opera "The Mask" by S.Tchaikovsky at the Mariinsky Theatre of Culture, 09/21/2006. URL: http://www.smotr.ru/2006/nemoskva/2006_mariinsky_mazepa.htm (accessed: 2.06.2024).
 25. Art and Ideology in European Opera: an Essay in honor of Julian Rushton.// Edited by R. Cowgill. - Woodbridge: Boydell press, 2010. - 413 p.
 26. Blazekovich Z. Music, Body, and Stage: the iconography of Musical Theater and Opera. // The twelfth repertoire international d'iconographie musical Conference, New York, March 11-14, 2008. - City University of New York, Graduate Training Center. URL: <http://web.gc.cuny.edu/rcmi/musicinart.htm> Date of request: 06/02/2024.
 27. Bucciarelli M. Italian Opera and the European Theater, 1680-1720: subjects, performers, drama. - Turnhout: Brepols, 2000. - 227 p.
 28. Dizikes J. Opera in America: a cultural history. - New Haven; London: Yale University. Publishing house, 1993. - 611 p.
 29. Donington R. Opera and its symbols. - New Haven; London: Yale University. Publishing house, 1990.-248 p.
 30. Kramer L. Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss.// Lawrence Kramer. Berkeley: University of California Press, 2004. 257 p.
 31. Locke B.S. Opera and ideology in Prague. New York: University of Rochester Press, 2006. 431 p.
 32. Morrison S. Russian opera and the Symbolist movement. Berkeley: University of California Press, 2002. 362 p.