

УДК 792.54

Проблема актуальности оперной драматургии

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения,

Российский институт театрального искусства – ГИТИС,

125009, Российская федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6;

e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена проблеме глубины режиссерского постижения оперного текста. Автор рассматривает современную оперу в контексте противоположенных характеристик актуальности и актуализации. Камнем преткновения в вопросе компетентности является проблема границ дозволенного в процессе интерпретации авторского произведения. Вместо композитора величественно утверждается ключевая роль режиссера. Вместо усвоения, осмысления, развития, углубления, уточнения практических и теоретических открытий предшествующего периода оперная режиссура последнего времени на новом витке развития «выразительных средств» продемонстрировала колоссальный «откат» в глубокое прошлое, в профессиональную беспомощность и иллюстративность, активно прикрываемую разговорами об авангарде и постмодернизме. Уже к середине 90-х гг. «условный стиль», обещавший большие сценические постановочные возможности, неожиданно выродился, превратившись в самоцельный прием для демонстрации того же «плоскостного натурализма», только обернутого в более современную, псевдосценографическую постановочную «обертку». Масштабы личностей режиссеров и композиторов, уровень «вечных» вопросов, которые они задают себе и зрителю, несопоставимы. И Чайковский, и Верди, и Бородин становятся для молодой режиссуры лишь поводом рассказать зрителю о себе, что бы ни декларировали «реформаторы оперной сцены» XXI в., какими бы словами о необходимости налаживания коммуникации между «оперной пылью» и современниками не прикрывались.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Проблема актуальности оперной драматургии // Язык. Словесность. Культура. 2017. Т. 7. № 3. С. 20-30.

Ключевые слова

Опера, постановщик, актуальность, режиссер, оперная режиссура, Покровский, теория режиссуры, музыкальный театр, партитура, музыкальная драматургия.

Введение

Оглядываясь на путь, который прошел русский оперный театр за последние тридцать лет, с сожалением приходится признать: современная оперная режиссура с момента смерти таких выдающихся деятелей оперного театра, как Б. А. Покровский, А. Г. Ансимов, Л. Д. Михайлов, Е. А. Акулов, как бы «отстала» от самой себя – от всех тех великих творческих достижений, которые были в русской режиссуре в середине и второй половине XX в.

Самое удивительное, наверное, то, что и молодая «авангардная режиссура» тоже так считает: «Сегодня мы зачем-то делаем шаги назад в области понимания театра как самостоятельного вида искусства» [Алпатова, 2015, [www](#)].

Актуальность или актуализация?

Заметим, что в этом согласованном совпадении мнений есть существенная разница, в основе которой – кардинально отличающиеся точки отчета, от которых как приверженцы «традиционных ценностей», погрязшие в «чаду общего возврата к псевдотрадициям» [Журавлев, 2014], так и «авторская режиссура» отсчитывают оценку режиссерского профессионализма: «Вот, я читаю в СМИ про комиссию при институте имени Лихачева, – говорит в интервью Т. А. Кулябин. – И у меня складывается впечатление, что в ней работают люди, которые точно знают, как надо ставить Пушкина. А я вот всю сознательную жизнь этим занимаюсь и не могу сказать, что знаю ответ на этот вопрос. <...> Тут у меня много вопросов возникает, конечно, к их уровню и компетентности в области театра, в частности к пониманию сущности театрального текста» [цит. по: Алпатова, 2015, [www](#)].

Ему вторит авторитетный Д. Ф. Черняков, объясняя «навязчивые придирки» журналиста к «авторской режиссуре» банальной завистью и ущербностью оппозиционной критики («...мотивация некоторых высказываний которого продиктована его не очень удачной карьерой в Большом театре» [Черняков, 2006, [www](#)]), которая «не знает даже культовых имен и не посещает культовых мероприятий».

Камнем преткновения в вопросе компетентности является проблема границ дозволенного в процессе интерпретации авторского произведения: «Режиссерский текст может вступать в конфликт с авторским, спорить с ним, даже разрушать, чтобы потом собрать в новую мозаику» [Алпатова, 2015, [www](#)], – так считает «авторская режиссура» в лице Т. А. Кулябина, подтверждая тем самым свое понимание театра как самостоятельного вида искусства. Печальным результатом такой точки зрения является, по сути, разрешение на искажение классического произведения, поскольку «композиторская партитура в условиях “новой театральности” режиссерского театра становится одним из составляющих звеньев более крупного комплексного целого. Постановочные художественно-культурные проекты “по мотивам” оперной классики обращаются к реалиям окружающего мира, преломленного в

историческом, социальном, политическом, религиозном аспектах. В этом смысле режиссерская опера приближается по своему значению к коммуникативной универсалии» [Ефименко, [www](#)]. Словом, как горестно заметил по поводу всей этой наукообразной тарабарщины Ю. Х. Темирканов, «...современные режиссеры сделали из музыки величайших композиторов саундтрек, как в кино, сопровождение той чепухи, которую они придумывают и которая не имеет никакого отношения к тому, что мы слышим» [Бирюков, 2010, [www](#)]. Вместо композитора величественно утверждается «ключевая роль режиссера: от интерпретатора к соавтору композитора, от соавтора к автономному художнику, от художника к творцу-демиургу» [Ефименко, [www](#)].

Где уж тут место Б. А. Покровскому, который утверждал, что главным критерием профессионализма является умение «раскрыть авторский замысел во впечатляюще ярких образах» [Покровский, 1979, 8]. И ни для кого не является важным то, что на его стороне оказывается не только вся вековая история театра, связывающая наиболее впечатляющие постановки именно с умением «сотрудничать» с автором, но и огромный комплекс теоретического знания, накопленного не только театроведением, но и музыковедением, литературоведением, искусствоведением, философией и эстетикой.

«Классик» современной авторской «личностной режиссуры» Д. Ф. Черняков уверенно утверждает, что «этот [оперный] театр нельзя анализировать только с точки зрения “эстетики”», надо «считывать оперу именно как театральный текст» [Черняков, 2006, [www](#)]. Мы подробно рассмотрим далее эту позицию, чтобы понять, а что господин Д. Ф. Черняков, собственно, понимает под «театральным текстом» и понимает ли он что-нибудь в театре и в профессии режиссера вообще. А пока скажем, что, слушая подобные высказывания молодых режиссеров, смотря их спектакли, где есть что угодно, кроме Вагнера или Чайковского, и читая многочисленные интервью, где они в том или ином виде излагают современные театральные художественные программы, невольно приходишь к мысли об отсутствии у нового поколения режиссеров должного корпуса знаний для полноценной профессиональной компетенции. Такое впечатление, что современная режиссура заодно «отстала» (а может быть никогда и не приобщалась!) не только от достижений своих учителей, но и от того высочайшего уровня теоретической мысли «смежных наук», которого достигли советские литературоведы, искусствоведы, философы и музыковеды в период, предшествовавший коренной ломке социального и политического устройства нашей страны. Как правильно заметил Ю. Х. Темирканов, «...опера как жанр сейчас гибнет <...> Потому что режиссеры, приходящие ставить оперу, даже не знают толком, что это такое» [цит. по: Веселаго, 2008].

Хотя именно «смежники» в 60-80-х гг. XX в. разработали, например, достаточно ясный и компетентный принцип анализа литературного произведения, определив четкие научные критерии. Но, к сожалению, вместо усвоения, осмысления, развития, углубления, уточнения практических и теоретических открытий предшествующего периода, оперная режиссура последнего времени на новом витке развития «выразительных средств» продемонстрировала

колоссальный «откат» в глубокое прошлое, в профессиональную беспомощность и иллюстративность, активно прикрываемую разговорами об авангарде и постмодернизме. Возникшее «...в конце 50-х годов XX века в драматическом театре... увлечение условным лаконизмом декораций, обобщающей символикой режиссерских решений... было органической реакцией на вырождающийся плоскостной натурализм некоторых бесталанных режиссеров» [Попов, 1979, 11]. Однако уже к середине 90-х гг. этот «условный стиль», обещавший большие сценические постановочные возможности, неожиданно выродился, превратившись в самоцельный прием для демонстрации того же «плоскостного натурализма», только обернутого в более современную, псевдосценографическую постановочную «обертку». Невзирая на все громкие декларации и заверения в приверженности делу своих учителей, для молодых режиссеров он тем не менее стал всего лишь поводом «показать себя, свою оригинальность» и «навязать свою собственную концепцию живой музыкальной ткани партитуры» [там же]. Эти «псевдо-авангардные» постановки тиражировались и тиражируются последние тридцать лет от сцены к сцене; из города в город кочевали и продолжают кочевать Князи Игори в лиловых комиссарских кожанках и Евгений Онегины в пиджаках. «Со Станиславским на устах на оперных сценах» теперь уже не «пыльный музейный реализм», а авангардизм «насаждает бытовщину и многословное правдоподобие» [Михайлов, 1985, 160]. Из оперного театра неумолимо уходит то, что Л. Д. Михайлов называл когда-то «поэтическим началом» [там же, 15].

Однако, невзирая на все зрительские возмущения, похоже, никого не изумляет, что в начале «Князя Игоря» купирована увертюра, а вместо нее спектакль снабжен эпитафией, никоим образом не отвечающим ни теме, ни идее оперы: «Начать войну – наилучший способ убежать от себя»; а после открытия занавеса на сцене оказываются солдаты в форме Первой мировой войны, окружившие Князя Игоря в почему-то лиловом пальто комиссара гражданской войны. Как не смущает и то, что Февронию в «Сказании о граде-Китеже» увозят в загробный мир на блокадных саночках, а стилистические приметы спектакля «Евгений Онегин» в Большом театре (в постановке Д. Ф. Чернякова) переносят зрителя куда-то в середину XX столетия на какие-то закрытые правительственные дачи, более все-таки ассоциативно отсылающие нас к «страшным камерам» сталинских застенков. Как норма театральным сообществом воспринимается Тангейзер, превратившийся в кинорежиссера, Отелло перестает быть мавром. Критика при этом даже умудряется писать о том, что «такое режиссерское стремление во многом оправдано самой партитурой композитора (!!!)» [Росси], поскольку критик вслед за режиссером не слышит «в “Отелло” ни одного ярко выраженного национального мотива» [там же]. А из интервью самого режиссера мы узнаем, что, оказывается, основными носителями конфликта в опере являются отнюдь не Яго и Отелло, а Отелло и Дездемона и что опера написана совершенно не о коварстве и реализации амбиций тайной власти над умами людей, а в ней главное – «человеческая история, про обычных людей», и что «между ним [Отелло] и Дездемоной важна не разница в цвете кожи и не разница в возрасте, а разница культур» [там же].

Все эти потери опера несет, однако, совсем «не потому, что режиссеру хотелось сказать какое-то принципиально “новое слово” в интерпретации сюжета. Просто для Василия Бархатова, оказывается, вовсе неважно, какой национальности его главный герой Отелло» [там же], поскольку именно тем, что лишает мавра национальности, В. А. Бархатов «в музыкальной драматургии Дж. Верди как раз переносит всю драму в сугубо психологическую сферу» [там же], видимо, для большей убедительности психологии, недовольный силой воздействия «психологически-реалистичного» итальянского театра XIX в. Дж. Верди, производит «частичный перенос оперы... в систему, которую можно обозначить как “условный” театр» [там же] (что само по себе крайне парадоксально!). При этом В. А. Бархатов умудряется, как всегда, «остаться верным духу вердиевской драмы, тонко прочувствовав психологическую достоверность героев» [там же]. А подобное насилие над авторским материалом целиком компенсируются «очень интересными рассуждениями» режиссера в интервью порталу «Частный корреспондент»: «Совсем недавно оперы Верди были отражением действительности, как современное кино. Люди выходили из оперного зала и понимали, что посмотрели спектакль на злобу дня. Так было, например, с “Травиатой”... И оперный жанр совсем не подразумевает, что все должно происходить в костюмах конкретной эпохи (хотя можно и в костюмах, это не важно). Главное, чтобы актерское проживание было очень точным и современным» [там же].

И оно настолько «точно и современно», что при созерцании «Евгения Онегина» в интерпретации Д.Ф. Чернякова по сцене вместо героев оперы бродит какое-то inferнальное стадо, словно сошедшее с картин О.Н. Целкова. Вполне приемлемой жизненной правдой «актерского проживания» считается то, что целомудренная Татьяна, одержимая любовным томленьем в процессе написания письма, вообще сперва не поет, а читает стихи, а потом, когда «катастрофическая степень психологического напряжения вырывается вовне» [Поспелов, 2006], сокрушает мебель и – совсем в духе кафешантаных див – вскакивает на стол. Признаком реалистического поведения нашего современника на оперной сцене считается и карикатурное юродство словно вылезшего из-за парты какого-нибудь подмосковного колледжа недоросля Ленского, поющего куплеты мисье Трике, при этом рассыпающего конфетти и стреляющего из хлопушки, в то время как патриархальное российское провинциальное дворянство развлекается и скандалит в лучших традициях современной перепившейся и уже успевшей «пыхнуть» молодежной «тусовки». Подобные «непроизвольные революции» молодая режиссура объясняет уверенно и с циничным спокойствием: «Движение вперед. Банальный прогресс, сопутствующий любому театру» [Василий Бархатов, [www](#)].

Однако в данном случае как никогда уместно вспомнить, что все новое – хорошо забытое старое. Ю.Г. Димитрин задался вопросом, когда же впервые совершился этот «переход» в опере – переоблачение персонажей древних дней в современные костюмы? И вспоминает, что это впервые произошло в России на спектакле “Кармен” более ста лет назад: «на спектакле И. Лапицкого в петербургском Театре Музыкальной драмы <...> в 1913 году» [Димитрин, [www](#)].

Впрочем, и сам цинизм обращения с автором не кажется авангардистам чем-то из ряда вон выходящим: «Для меня цинизм не является словом со знаком минус. Цинизм – это адекватное отношение к себе и к окружающим. Не заламывать руки, не охать и ахать от прекрасного, а попытаться как-то с этим разобраться, чуть-чуть отстраниться, снять пафос ложной чувственности. Все циники, с которыми я сталкивался, – это ранимые, романтичные и милые люди. Цинизм – это не прикрытие. Цинизм – это сегодняшняя искренность, когда ты искренен со всеми» [Василий Бархатов, www].

Да собственно, подобное творчество «авторской режиссуры» и не представляется цинизмом, поскольку суждения о профессии у них весьма приблизительные. Ну, например, чего стоят следующий теоретический пассаж В. Величко: «Часто слышишь мнение, что спектакли нужно ставить только так, как написано у автора. Вот сказано, например, действие происходит в Петербурге в конце XVIII века, значит, так оно и должно быть» [там же]. Ей вторит В. А. Бархатов: «Но дело в том, что опера – это музыка, а не ремарки к ней. “Аида” написана не об истории саркофагов и египетских костюмов, а о человеческом конфликте, любви, зависти, ненависти и прочем. Произведение именно об этом, и это есть в музыке, в драматургии. В музыке “Аиды” нет ни одного восточного мотива. Это итальянская опера, *написанная о людях, а не о том, во что они одеты*. Любая опера не иллюстрирует, а рассказывает о происходящем» [там же].

Специально обращаем внимание на некую вольность, с которой трактуется одно из важнейших положений теории оперной режиссуры, на открытие и обоснование которой Б.А. Покровский потратил всю свою творческую жизнь. Юные революционеры, по видимому, совершенно не представляет себе, о чем идет речь, когда воздвигаемый им же на пьедестал почета Б.А. Покровский настаивает на внимательном отношении к автору оперы. Для них указание классика режиссуры «следовать за автором» является лишь руководством, во что должны быть одеты персонажи! Поэтому ничто не мешает режиссеру произвольно провозгласить отсутствие восточных мотивов в партитуре (что само по себе весьма спорно: их там действительно нет, или у режиссера не хватает профессионализма их там обнаружить?), переодеть артистов и создать из «Аиды» политический капустник «на злобу дня», подкрепляя свои эксперименты аргументом про «злободневность» для зрителя «Травиаты» времен Верди, словно об этом не написаны тома теоретической литературы. Что «утром в газете, вечером в куплете» – это удел эстрады. Миссия же театра – в глубоком философском осмыслении фактов действительности.

Все это критика называет «художественным приемом», глубоко и со всем арсеналом модного теоретического «новояза» обосновывая право Художника на «авторское прочтение» классического материала. Из этих «глубоко научных» откровений, например, выясняется, что для современного зрителя времена середины XX в. – это приблизительно такая же степень старины, как и пушкинские времена для современников П. И. Чайковского [Росси] (что само по себе изумляет в устах критика!), поэтому разницы-то, в сущности, никакой!

Да и сам зритель в глазах новоявленных творцов и обслуживающей их критики – лишь точка приложения их усилий, некое «стадо», которое должно с восторгом принимать любые издевательства над классикой. В противном случае зрительный зал весь скопом будет объявлен жестокими «жлобами»: «Почему зал смеется, когда она [Людмила] проходит через этот ад? <...> В какой-то момент начинаешь путаться, где сцена, где зал, где герои оперы, а где те, кто должны эту оперу воспринимать, принимать, понимать? Ведь эти люди в зале ведут себя точь-в-точь так же жлобски и жестоко, как персонажи, против которых они протестуют!» [Турова, www].

Критику (как, собственно, и самим «режиссерам») в величии своей элитарной безграмотности просто не приходит в голову, что «все эти люди», так досадно наполнившие зал и еще более неожиданно не согласившиеся почему-то вслед за «Золотой маской» признать сие творение гениальным (о чем проголосовали в зале своим «гоголевским» смехом!), могут быть просто образованнее, чем те, кто берут на себя смелость и право со сцены и со страниц газет и журналов, с экранов телевизоров провозглашать им, что такое добро, а что – зло. Может быть, для критика действительно времена Онегина неотличимы от глубокого Средневековья, и, может быть, для критиков сии «упражнения» и «*добавляют смыслов*»... Однако для тех, кто наполняет зал Большого, в слове *смысл*, видимо, есть нечто более понятное, и поэтому они голосуют против этого «приема», *обесмысливающего* классическое произведение.

Но самое удивительное, что этот, с позволения сказать, «прием» оказывается способом создания того самого философского «обобщения», за которое так ратуют побитые молью истории «жлобские» сторонники традиций: «Такой подход отражает совершенно отчетливую позицию режиссера: стремление к обобщению» [Росси]. Более того, подобное решение спектакля благодаря этому «приему» обретает еще и *глубоко-символический* смысл: «с такой режиссерской интерпретацией <...> связаны черты символизма в режиссуре» [там же].

Не оскорбляет и то, что зритель вынужден мириться подчас с весьма своеобразным режиссерским выбором исполнителей главных ролей. Так, при постановке оперы «Бенвенуто Челлини» в Мариинском театре на роль Челлини приглашается... Сергей Шнуров, человек, во-первых, вообще не имеющий никакого отношения к профессиональному оперному искусству, а во-вторых, музыкант, за которым закрепилась слава главного матерщинника страны. Не оскорбляет то, что действие «Летучего голландца» почему-то происходит на пляже в Ницце, кинорежиссер Тангейзер почему-то на кинофестивале, вместо автором написанного состязания певцов «слетает с катушек <...> позволяет себе оскорблять коллег» [Алпатова, 2015, www], а Отелло все же перестает быть мавром, потому что постановщик нивелирует все признаки этнической принадлежности героев, чтобы «основная смысловая нагрузка оперы падала именно на психологический аспект драмы (!), придавая оперному действию динамизм и концентрированность» [Поспелова, 2006, www]. Как будто «национальные черты» Отелло когда-либо затормаживали сценическое действие и уж тем более искажали «*смысловую нагрузку*», так внезапно *упавшую* на «*психологический аспект драмы*»!

Заключение

Дорогого стоит разобраться в том, что в понимании «авторской режиссуры» сегодня значит понятие «психологический аспект». Тут нас и вовсе будут ждать подлинные теоретические откровения.

Проблема заключается в том, что слова о психологизме, современности и правдивости мотивировок персонажей авангардная режиссура произносит вполне правильные. Однако произнесение слов о «*добавляющихся смыслах*» и *понимание смысла* этих слов разительно отличаются от общепринятого научного содержания, которое в них изначально вкладывался. Поэтому из их психологизма и получается некий полуграмотный масскультовый «гибрид из Сорокина и Достоевского» [Волков, www].

Да, их личностная психология, к сожалению, весьма немудра и сильно «не дотягивает» до психологии композиторов, создававших классические произведения. Масштабы личностей режиссеров и композиторов, уровень «вечных» вопросов, которые они задают себе и зрителю, несопоставимы. Эта, с позволения сказать, личностная тема применяется всеми представителями «авторской режиссуры» практически ко всем без исключения классическим. Этим «заветным» ключом открывается все – от Мусоргского до Вагнера. И Чайковский, и Верди, и Бородин становятся для молодой режиссуры лишь поводом рассказать зрителю о себе, что бы ни декларировали «реформаторы оперной сцены» XXI в., какими бы словами о необходимости налаживания коммуникации между «оперной пылью» и современниками не прикрывались.

Библиография

1. Алпатова И. «В истории с «Тангейзером» я ставлю многоточие» // Театрал. 2015. 20 окт. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/13509/>
2. Бирюков С. Юрий Темирканов: «Я терпел всю мерзость, малограмотность и пошлость, которую поставили на сцене Большого» // Труд. 2010. №053, 30 марта. URL: http://www.trud.ru/article/30-03-2010/239072_jurij_temirkanov_ja_terpel_vsju_merzost_malogramotnost_i_poshlost_kotoruju_postavili_na_stsene_bolsh.html
3. Василий Бархатов: Опера – это музыка, а не ремарки к ней... URL: <http://president-concert.ru/novosti-i-sobytiya/interv-u/vasilii-barhatov-opera---eto-muzyka-a-ne-remarki-k-nej....html>
4. Веселаго К. Юрий Темирканов: опера как жанр гибнет. URL: <http://www.fontanka.ru/2008/04/21/067/>
5. Волков С. «Князь Игорь» в Метрополитен. Камерный «Онегин». URL: <https://www.svoboda.org/a/25291229.html>
6. Димитрин Ю. Опера на операционном столе. URL: <http://www.operanews.ru/13092209.html>

7. Ефименко А. Романизация оперы в современной режиссуре (на примерах постановочных интерпретаций «Манон Леско» и «Симона Бокканегра»). URL: <http://www.21israel-music.net/Personenregie.htm>
8. Журавлев В. Дайте ему свободу! 2014. URL: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/dmitry_tchernyakov/
9. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 335 с.
10. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 280 с.
11. Попов А.Д. Творческое наследие. Воспоминание и размышление о театре. Художественная целостность спектакля. М.: ВТО, 1979. 520 с.
12. Пospelов П. Хотите торт? // Ведомости. 2006. 4 сент. URL: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm
13. Турова В. При Сталине такого не было. «Руслан и Людмила» в Большом театре. URL: <https://snob.ru/profile/8458/print/43071>
14. Черняков Д. «Я никому не доверяю»: Дмитрий Черняков о порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности // Критическая масса. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html>

The problem of opera drama relevance

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 is devoted to the problem of the depth of the director's comprehension of the opera text. The author considers modern opera in the context of opposing characteristics of relevance and actualization. The stumbling block in the matter of competence is the problem of the boundaries of the author's work permissible in the process of interpretation. Instead of the composer, the key role of the director is majestically affirmed. Instead of mastering, comprehending, developing, deepening, refining the practical and theoretical discoveries of the previous period, the opera direction of the last time, on a new round of the development of expressive means, demonstrated a colossal "rollback" into the past, into professional helplessness and illustrativeness, actively covered by talking about the vanguard and postmodernism.

By the mid-90's the "conditional style", which promised great stage production possibilities, suddenly degenerated, becoming an end in itself for demonstrating the same "planar naturalism", only wrapped in a more modern, pseudo-stage production "wrapper". The scale of personalities of directors and composers, the level of "eternal" questions that they ask themselves and the viewer, are incomparable. Both Tchaikovsky, and Verdi, and Borodin become for the young direction only an occasion to tell the spectator about themselves, whatever the "reformers of the opera scene" of the 21st century declare.

For citation

Chepinoga A.V. (2017) Problema aktual'nosti opernoi dramaturgii [The problem of opera drama relevance]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 7 (3), pp. 20-30.

Keywords

Opera, director, topicality, director, opera direction, Boris Pokrovsky, theory of direction, musical theater, score, musical drama.

References

1. Alpatova I. (2015) "V istorii s "Tangeizerom" ya stavlyu mnogotochie" [In the history of *Tannhauser* I put dots]. *Teatral*. Available at: <http://www.teatral-online.ru/news/13509/> [Accessed 15/08/2016].
2. Biryukov S. (2010) Yurii Temirkanov: "Ya terpel vsyu merzost', malogramotnost' i poshlost', kotoruyu postavili na stsene Bol'shogo" [Yuri Temirkanov: "I endured all the abomination, illiteracy and vulgarity, which was put on the Bolshoi stage"]. *Trud* [Work], 053. Available at: http://www.trud.ru/article/30-03-2010/239072_jurij_temirkanov_ja_terpel_vsju_merzost_malogramotnost_i_poshlost_kotoruju_postavili_na_stsene_bolsh.html [Accessed 11/08/2016].
3. Chernyakov D. (2006) "Ya nikomu ne doveryayu": Dmitrii Chernyakov o porochnom vospriyatii opery, teorii zagovora i kriticheskoi samodeyatel'nosti ["I do not trust anyone": Dmitry Chernyakov on the vicious perception of the opera, the theory of conspiracy and critical self-activity]. *Kriticheskaya massa* [Critical mass], 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> [Accessed 15/08/2016].
4. Dimitrin Yu. *Opera na operatsionnom stole* [Opera on the operating table]. Available at: <http://www.operanews.ru/13092209.html> [Accessed 15/10/2016].
5. Efimenko A. *Romanizatsiya opery v sovremennoi rezhissure (na primerakh postanovochnykh interpretatsii "Manon Lesko" i "Simona Bokkanegra")* [The novelization of the opera in modern directing (on the examples of the production interpretations of *Manon Lescaut* and *Simon Boccanegra*)]. Available at: <http://www.21israel-music.net/Personenregie.htm> [Accessed 27/08/2016].

6. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theater: reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskustvo Publ.
7. Pokrovskii B.A. (1979) *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on the opera]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
8. Popov A.D. (1979) *Tvorcheskoe nasledie. Vospominanie i razmyshlenie o teatre. Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya* [Creative heritage. Memories and thinking about the theater. Artistic integrity of the play]. Moscow.
9. Pospelov P. (2006) Khotite tort? [Would you like a cake?]. *Vedomosti* [News]. Available at: http://www.smotr.ru/2006/2006_bolshoi_onegin.htm [Accessed 21/08/2016].
10. Turova V. *Pri Staline takogo ne bylo. "Ruslan i Lyudmila" v Bol'shom teatre* [You wouldn't see it at the time of Stalin. *Ruslan and Lyudmila* at the Bolshoi Theater]. Available at: <https://snob.ru/profile/8458/print/43071> [Accessed 18/08/2016].
11. *Vasilii Barkhatov: Opera – eto muzyka, a ne remarki k nei...* [Vasily Barkhatov: The opera is music, not the remarks...] Available at: <http://president-concert.ru/novosti-i-sobytiya/interv-u/vasilii-barhatov-opera---eto-muzyka-a-ne-remarki-k-nei...html> [Accessed 12/08/2016].
12. Veselago K. (2008) *Yurii Temirkanov: opera kak zhanr gibnet* [Yuri Temirkanov: opera as a genre is dying]. Available at: <http://www.fontanka.ru/2008/04/21/067/> [Accessed 11/08/2016].
13. Volkov S. *"Knyaz' Igor" v Metropoliten. Kamernyi "Onegin"* [*Prince Igor* in the Met. The chamber *Onegin*]. Available at: <https://www.svoboda.org/a/25291229.html> [Accessed 15/09/2016].
14. Zhuravlev V. (2014) *Daite emu svobodu!* [Give him freedom!]. Available at: http://www.classicalmusicnews.ru/articles/dmitry_tchernyakov/ [Accessed 15/11/2016].