

RU

Франкфуртская «Чародейка» П. И. Чайковского (2022) в аспекте музыкальной семиотики

Шао Мэнци

Аннотация. Статья затрагивает ряд вопросов музыкальной и театральной семиотики. В рамках семиотического подхода к музыкальному материалу автор рассматривает феномен музыкального кода, эволюцию роли режиссера в сотворении итогового интегрального театрального продукта и появление тенденции режиссерского доминирования. Обратившись как к примеру к поставленной Франкфуртским оперным театром опере «Чародейка» П. И. Чайковского (2022 г.) и опираясь, в частности, на «учение о порядке обыденных вещей» И. В. Кочубея, автор анализирует функционирование (в рамках режиссерского замысла) системы «деталей», относящихся к различным планам – музыкальному, сюжетно-композиционному, пластическо-предметному. Цель исследования – выявить причинно-следственные связи в семиотическом прочтении сценической постановки «Чародейки» П. И. Чайковского. Научная новизна работы автору видится в том, что впервые исследуется проблема прочтения режиссером оперного текста, восприятие его зрителем со структурно-семиотических, герменевтических, феноменологических позиций, как важной составляющей выразительной системы современной музыкально-театральной постановки. В результате исследования установлено, что оперное произведение способно создавать новые варианты прочтения, взаимодействуя с меняющимся культурным и идеологическим контекстом.

EN

Frankfurt “The Enchantress” by P. I. Tchaikovsky (2022) in the aspect of musical semiotics

Mengqi Shao

Abstract. The paper touches on a number of issues of musical and theatrical semiotics. Within the framework of a semiotic approach to a musical material, the author examines the phenomenon of musical code, the evolution of a director’s role in the co-creation of the final integral theatrical product and the appearance of a trend for directorial dominance. Taking as an example P. I. Tchaikovsky’s opera “The Enchantress” (2022 г.) staged by the Frankfurt Opera House and relying on, in particular, I. V. Kochubey’s “Doctrine about the Everyday Things Order”. The author analyzes the functioning of the system of “details” within the framework of a director’s intention, relating to the various levels: musical, plot-compositional, plastic-objective ones. The purpose of the study is to identify the cause-and-effect relationships in the semiotic reading of the stage production of “The Enchantress” by P. I. Tchaikovsky. The scientific novelty of the work is seen by the author in the fact that for the first time the problem of the director’s reading of an opera text and its perception by the viewer from structural-semiotic, hermeneutical, phenomenological positions, as an important component of the expressive system of modern musical and theatrical production, is specifically studied. As a result of the study, it was established that an operatic work is capable of creating new readings, interacting with a changing cultural and ideological context. As a result of the study, it was established that an operatic work is capable of creating new readings, interacting with a changing cultural and ideological context.

Введение

Актуальность рассматриваемой проблемы. Способы переосмысления художественного наследия прошлого разнообразны, но именно с конца XIX века и по настоящее время анализ воплощения оперного произведения на сцене или киноэкране представляет для исследователя жанра особый интерес.

Семиотика как наука имеет относительно юный возраст. Ее зарождение можно датировать началом прошлого столетия, когда увидели свет работы Ч. Пирса, Ч. Морриса и Ф. Соссюра. Семиотику мы можем рассматривать как вариант философии оперного языка.

Для методологии исследования полезными оказались культурно-исторический и системный подходы, предполагающие рассмотрение семиотических проблем в философском, историческом и культурном контекстах.

В ходе исследования решались следующие задачи: показать, что режиссерская интерпретация произведения и прочтение зрителем оперного текста являются творческим актом; представить многомерность смыслов произведений искусства, которая что имеет большое значение в построении художественного Целого; описать оперу «Чародейка» (2022) в постановке режиссера Василия Бархатова в оперном театре Франкфурта; охарактеризовать «Говорящие детали» этой оперной постановки во Франкфурте и музыкальный аспект франкфуртской постановки оперы «Чародейка».

Теоретическую базу составили идеи и концептуальные положения российских исследователей по общетеоретическим проблемам: Н. С. Автономовой (1988), В. А. Звегинцева (1957), Ю. М. Лотмана (2010), А. Ф. Лосева (1995), М. К. Мамардашвили (1997), Н. Б. Мечковской (2007), Р. О. Якобсона (1987), а также фундаментальные теоретико-методологические концепции зарубежного исследователя К.-О. Апеля (2001).

Обсуждение и результаты

Режиссерская интерпретация произведения

Режиссерская интерпретация произведения и прочтение зрителем оперного текста являются вполне творческим актом.

Одной из важнейших возможностей искусствоведения можно считать изучение оперного спектакля со структурно-семиотических, герменевтических, феноменологических позиций. Здесь нам кажется наиболее интересным применять для музыкальной эстетики *символическую* парадигму, которая указывает на метафизические основания в соположении музыкального и мифологического феноменов. Любой музыкальный текст (нотный или звуковой) представляет собой определенный *художественный код*. Этот код и позволяет нам выявить истинное *содержание* музыкального текста, соответствующее *авторскому замыслу* и, в то же время, *выходящее за рамки* авторского послания.

Мы наблюдаем также движение художественных кодов в культуре, поскольку происходит своеобразная *трансформация* музыкального произведения во времени, и есть необходимость *более глубокого* раскрытия его художественно-образной сути. В процессе развития культуры изменяется и контекстное поле смысла, и зритель с его мышлением и мировосприятием (Барт, 1994; Бычков, 1999; Волкова, 2008а, 2008b). Ясно, что интерпретации произведения могут различаться в зависимости от контекста, в котором анализируется символ, и могут нести различное значение для разных людей.

XXI век стал периодом бурного развития оперной режиссуры (Куклинская, 2018), базирующейся на таком подходе, когда и оперный театр становится режиссерским – в создании оперного спектакля главной фигурой становится не дирижер, как было прежде, а режиссер.

В своей статье известный музыкальный обозреватель Александр Матусевич (2022), рассматривая оперный жанр в современных условиях – условиях доминирования интерпретационной модели, в которой главную роль играют режиссеры, – говорит об истоках *режиссерского доминирования*, его идейных основах и провозглашаемых в рамках этого доминирования концепциях. В наши дни режиссер активно применяет модные режиссерские постановочные стратегии: «реконструкция», «модернизация», «нормативность» и «экспериментальность». Литературный «фундамент» оперного произведения сводится к поиску новых смыслов и концептуализации и от исходной литературной первоосновы порой остаются только имена героев и общий план взаимоотношений. В наши дни можно наблюдать, как все чаще и чаще отдельные художественные (или псевдохудожественные) образцы преподносят «потребителю» настолько тотальные перестройку и переосмысление базового текста, что это уже влечет за собою весьма глубокие искажения первоисточника. Последний зачастую может быть узан в очередном «новомодном» и «креативном» авторском проекте уже лишь на уровне части бывшего Целого, которое теперь вырастает в существенно иное, новое Целое. При этом все же в пределах так называемой *культурной* реинтерпретации имеет место сохранность преемственных связей этических моментов и аксиологического контекста, бывших актуальными для современности первоисточника; указанная сохранность обеспечивает связь поколений. *Псевдокультурная* же реинтерпретация, реализуя доходящую до произвола (sic) «свободу» потребителя, вступающего в диалог, например, с тем же Чайковским, обеспечивает разрыв связи поколений (Волкова, 2008а, 2008b; Дижечка, 2011; Юй Ян, 2022). Авторство очередного нового «творца» зачастую демонстрирует не более чем *комбинацию уже существующего как данность*, и значения, актуализируемые таким режиссером, как правило, чреватые «сдвигом точки сборки» первоисточника на периферию.

Здесь следует упомянуть «учение о порядке обыденных вещей» / “the Doctrine about the Everyday Things Order”, на протяжении последних лет разрабатывающееся профессором И. В. Кочубеем. Оно занимается «говорящими деталями» (“telling details”) (Дижечка, 2011; Кочубей, 2012; Koszubej, 2011), которые фигурируют в структуре всякого художественного произведения как системного Целого и, играя роль так называемых «сигналов текста», при этом образуют/участвуют в «значимых связях» (Кочубей, 2008; Koszubej, 2011). Последние ответственные за сохранность единства прошлого, настоящего и будущего.

Однако в театральной современности подчас «имманентные базовому тексту “говорящие детали” заменяются по воле режиссера совершенно другими – посторонними – деталями, которые маркируют совершенно иную культурную обстановку» (Юй Ян, 2022, с. 20).

Режиссерская опера, очень часто разрушает авторский замысел (Козлова, 2019), искажает его до неузнаваемости, меняет акценты и смыслы, заложенные в оперу, создает у публики ложное представление не только о самих операх и их авторах, но и об оперной культуре в целом как многовековом развивающемся организме, лишая людей возможности увидеть динамику и логику развития оперы как жанра, познакомиться с реальным творчеством великих композиторов, чьи творения человечество помнит, любит и хочет слушать и видеть в не искаженном авторском виде.

Многомерность смыслов произведений искусства

Современное искусствоведение активно интересуется *многомерными* смыслами, заложенными в произведениях искусства, благодаря чему становится очевидным понимание роли не только того, что лежит «на поверхности», но и того, что находится «в тени», что имеет большое значение в построении художественного Целого. Нельзя не отметить широкие возможности семиологии, которые могут быть применены к театральному искусству в связи со структурной сложностью и многосоставностью оперного спектакля.

«Перед нами (...), – писал Ролан Барт, – настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой *толщи знаков* (...). У них, по определению, разные означающие, но всегда ли у них одинаковое означаемое? (...) Как они связаны (...) с конечным смыслом пьесы – своего рода ретроспективным смыслом, который не заключен в последней реплике, но становится ясным лишь после окончания спектакля? (...) в театре проявляются все основные проблемы семиологии – соотношение между правилами игры и самой игрой (то есть языком и речью), природа театрального знака (аналогическая, символическая, условная?), значимые варианты этого знака, правила синтагматики, денотативный и коннотативный смыслы сообщения» (Барт, 1994, с. 276-277).

Основные черты современного искусства (и музыки в том числе) – многозначность и, соответственно, высокий уровень коннотаций. Музыка имеет значительные возможности для образования коннотаций, иногда и сама являясь коннотацией, т. к. ее смысл *не лежит на поверхности*, его всегда нужно дешифровать и интерпретировать (не лишняя юмора попытка общо поставить проблему *неизбежности интерпретации* даже в *обыденной жизни*, everyday life, предпринималась в работе Кочубея (2012). «Даже в синхроничной ситуации (...) смысл одного и того же события-объекта – это *разный* смысл; иногда – до удивительного разный!..» (Кочубей, 2012, с. 51). Дело еще более усложняется в том случае, когда некий эрзац-смысл (или имитация намерения) ложно выставлен режиссером напоказ – при наличии у него в мыслях иного смысла. Занимаясь расшифровкой, мы, с одной стороны, обращаем наше внимание на ситуативный контекст, а с другой – направляем восприятие к широкой культурной парадигме, экстрамузыкальному контексту, включающему «фоновое знание» всех участников действия (исполнителя и слушателя) и открывающему восприятию широкое поле для рефлексии.

Сегодняшняя радикальная перемена в системе восприятия неизбежно влияет на эволюцию самой идеи спектакля. Все языки искусства повысили свои интертекстуальные и метафорические свойства, а художественные тексты превратились в многозначные открытые системы.

В искусстве XX–XXI веков мы наблюдаем особое явление: скрытый смысл стал декларированным, а постмодернистская игра – открытой игрой подтекста с восприятием. Смысловая многоплановость произведений порождает феномен музыкальных коннотаций, который действует в определенном контексте и проявляется в разных формах, связанных с передачей скрытых смыслов.

«С каждым новым “погружением” в смысл музыкального произведения, – пишет в своей статье музыковед, доктор искусствоведения, профессор И. С. Стогний, – растет убеждение в том, что нестандартность, нетипичность, непредсказуемость – все это находится в ведении коннотаций и на этапе творения, и на этапе исполнительской трактовки. Можно сказать, что план денотаций не так уж богат разнообразием сюжетов, форм, жанров – он обогащается за счет коннотаций. А вот тонкости смысла, игра смыслами, игра целыми мирами, пластичность материала – это, несомненно, связано с действием коннотаций, иногда масштабно развернутых, порой же данных в деталях, намеках, импульсах, в так называемых “спящих” или “остаточных” значениях» (Стогний, 2018, с. 67).

Восприятие многомерного процесса смыслообразования невозможно без изучения и оценки роли коннотаций в смысловой структуре музыкального произведения. В результате возникают бесконечные возможности трактовки. Вообще вопрос реализации авторского замысла в оперных спектаклях, включая сохранение реалий литературного первоисточника, сегодня стоит очень остро, т. к. мы видим многочисленные факты осовременивания, переименования, «нового прочтения» режиссерами классических опер, в том числе опер П. И. Чайковского (Ревзина, 2001; Стогний, 2013).

«Чародейка» (2022) в оперном театре Франкфурта в постановке режиссера Василия Бархатова

Мы хотели бы обратиться к опере П. И. Чайковского «Чародейка», написанной по либретто Ильи Шпажинского (1887), где и прослеживается сложная коннотация, а вернее система коннотаций, образующаяся на основе интертекстуальных взаимодействий. Здесь мы видим множество коннотативных пластов, среди которых обозначен главный смысловой стержень. «Чародейка» представляет характерный для Чайковского тип лирико-психологической оперы с острыми столкновениями, трагедийным конфликтом. От близких по духу произведений она отличается полнотой обрисовки русского народного быта. Сюжетно и интонационно «Чародейка» содержит в себе огромное количество художественных идей и форм, которые уловила творческая интуиция П. И. Чайковского в атмосфере второй половины XIX в.

В данной публикации мы рассмотрим постановку оперы «Чародейка», которую в декабре 2022 г. в оперном театре Франкфурта представил режиссер-постановщик Василий Бархатов – режиссер театра и кино, сценарист, актер российского происхождения, художественный руководитель оперной труппы Михайловского театра (сезон 2013/2014 годов) (Дирижер Валентин Урюпин, художник-постановщик Кристиан Шмидт, художник по костюмам Кристен Дехоф, хореограф Галь Фейфферман. Актеры: Асмик Григорян (Настасья), Иэн Макнил (князь Курляев Никита Данилович), Клаудия Манке (княгиня Евпраксия Романовна), Александр Михайлов (княжич Юрий), Фредерик Джост (дьяк Мамыров), Фредерик Джост (Кудьма, черный колдун), Занда Свэдэ (Ненила, сестра Мамырова, постельница Евпраксии Романовны), Божидар Смильянич (Иван Журан, ловчий князя), Дитрих Волле (Фока, дядя Настасья), Номбулело Йенде (Полина, подружка Настасья), Джонатан Абернети (Балакин), Кудайберген Абильдин (Лукаш) и др., хор и оркестр Франкфуртской оперы под руководством Тильмана Михаэля). Постановка длится около четырех часов и состоит из четырех действий.

В первом действии, согласно классическому либретто, происходят следующие события: на берегу Оки напротив Нижнего Новгорода находится заезжий двор молодой вдовы Настасьи, прозванной Кумой. Ее красота и приветливость собирают немало людей разного чина и звания. Здесь они могут веселиться, забыв о гнетущей скуке старозаветного богомольного быта, ханжестве и лицемерии. Зато и ненавидят Настасью темные ревнители старины, уверенные, что она знается с нечистой силой и потому зовут ее чародейкой.

Итак, в корчме царит веселье, Настасья поет гостям о бескрайнем волжском просторе, рождающем в душе жажду такого же бескрайнего, беззаветно-широкого чувства. Внезапно нагрянул в гости сам грозный наместник князь Курлятев с дьяком Мамыровым, приставами и челядью. Мамыров давно мечтает расправиться с местом пьянства и бесчинств. Беда грозит Куме, гости в смятии. Однако, пораженный красотой Настасьи, ее разумной, смелой и приветливой речью, князь внезапно сменяет гнев на милость. Он принимает из рук хозяйки чашу вина, дарит ей перстень и, захмелев, приказывает старому дьяку Мамырову плясать вместе со скomorохами на потеху гостям. Сама того не желая, Настасья покорила старого князя.

Театральный критик Б. Допплер (Bernhard Doppler) в своем обзоре (Doppler, 15.12.2022) данной франкфуртской постановки оперы говорит о том, что режиссер-постановщик Василий Бархатов «переносит» фабулу из XV века в настоящее, где, в его понимании, православная церковь и полиция все еще устанавливают всему границы и решают, что разрешено, что нет – в том числе в сфере искусства. Именно поэтому трактир Настасьи в постановке Бархатова – это *студия*, где собирается арт-сообщество и где каждому разрешено жить в соответствии со своим мировоззрением. Небольшой пьедестал в центре сцены – призван символизировать возможность свободно выражать здесь свое мнение.

«Говорящие детали» оперной постановки во Франкфурте

Обратимся, например, к пластическо-предметному плану рассматриваемой постановки, к созданию которого проф. И. В. Кочубей (Дижечка, 2011; Кочубей, 2008; Koczubej, 2011) относит:

- мизансценирование общее (размещение, как правило, в пределах сцены актеров в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей их видимой вещественной (преимущественно) средой в заданной сценической обстановке определенного момента спектакля);
- мизансценирование тела (обретение телом актера положения/позы в определенный момент его действия на сцене);
- облачение каждого из актеров в определенный (релевантный) театральный костюм, включающий одежду, обувь, головной убор, аксессуары, украшения, оружие (как элемент костюма) и, возможно, другие предметы, используемые для раскрытия внутреннего мира сценического героя и исторической, социально-экономической и этнической характеристики среды действия);
 - создание прически актера (в том числе с помощью парика);
 - наложение грима (с помощью гримировальных красок, пластических и волосных наклеек и накладок);
 - создание театральной декорации, включающей задник и кулисы, изображающие (с помощью красок или световой проекции) пейзажи, линейные перспективы улиц, площадей, интерьеры зданий и использование ее (декорации) для характеристики места действия;
 - создание бутафории – комплекса поддельных предметов (скульптур, мебели, посуды и др.), употребляемых взамен настоящих (оригинальных) вещей и, как правило, не являющихся точным воспроизведением последних;
 - задействование на сцене реквизита (в узком смысле) комплекса настоящих (оригинальных) предметов бытового обихода;
 - задействование – чаще всего в пределах сцены – специального высокотехнологичного оборудования для создания с помощью технологий оптической голографии и объемного видео (volumetric video), голографического видео (holographic video) статических и динамических многоакурсных изображений (голограмм) материальных объектов, заранее снятых или записываемых (возможно, в другой локации) во время демонстрации голограмм (зритель при просмотре может выбирать угол обзора – подобно выбору места в амфитеатре, – перемещаясь *вокруг* объекта и меняя *высоту* наблюдения). И. В. Кочубей обращает внимание, что отнесение той части оборудования театральной сцены и зрительного зала, которая, будучи физически или, говоря шире, технологически необходимо связанной с созданием *изображений*, видимых зрителем, при этом *непосредственно не воспринимается зрителем*. Например, механизмы задника и кулис, оборудование для освещения сцены, проекторы для создания обычных изображений объектов на рассеивающей поверхности, каркасы

и специальные проекционные сетки для демонстрации голограмм и пр., к пластическо-предметному плану – требует отдельного рассмотрения.

Итак, на франкфуртской сцене нам явлено немало необычных идей, режиссер посчитал нужным ввести огромное количество предметов – подчеркнуто «посторонних», чужеродных (или кажущихся таковыми на первый взгляд (Дижечка, 2011; Кочубей, 2012)). И это активнейшее присутствие разнообразных деталей настолько нарочито, что видится органичным применение в данном случае «учения о порядке обыденных вещей» и соответствующего метода анализа деталей, разработавшегося проф. И. В. Кочубеем (метода, который его автор «аттестовал» как “a general-scientific method” – «общенаучный метод») (Кочубей, 2008; Koczubej, 2011).

Художественно здесь народные предметы, такие как матрешки и желтые цветочные связки, сочетаются с абстрактным домом, похожим на хрустальный гроб со светодиодными лентами, далекой планетой на заднем плане (обращаем внимание на «говорящие детали» – так называемые «сигналы текста») и волком, который также постоянно встречается в других формах. Так, например, в первом акте пять танцоров, которых Мамыров включает в свой танец по велению князя, выступают в масках волков. По ходу пьесы студия меняется по желанию княжича. Создается впечатление, что он переделывает комнату в соответствии с идеями Настасьи.

Сцена изобилует предметами из современной жизни, едва ли не каждый из которых имеет свое символическое значение. Мы уже отметили, что во всех сценах присутствует фигура волка, – и это представляется нам еще одной, важнейшей, «говорящей деталью» в постановке. Вообще символический образ волка в психоанализе охватывает различные интерпретации и значения. Перечислим лишь некоторые:

- волк символизирует первобытные инстинкты, грубую силу и агрессию, представляет собой бессознательные примитивные желания;
- волк также может представлять темные аспекты личности человека, воплощать подавленные эмоции, страхи и инстинкты, обычно скрытые от осознания;
- во фрейдистском психоанализе волк ассоциируется с сексуальными желаниями и инстинктами, он может воплотить в себе либидозную энергию и стремление к удовольствиям;
- волк олицетворяет трансформацию и возрождение вследствие его способности адаптироваться к различным средам и его связи с лунными циклами, он несет в себе потенциал личностного роста и перемен;
- в юнгианской психологии волк воплощает архетипические элементы, присутствующие в коллективном бессознательном, представляет собой первозданную природу, присущую всему человечеству, и задействует наследственные знания и инстинкты;
- волки известны своим менталитетом стаи и иерархической структурой, как символ они могут отражать социальную динамику, борьбу за власть и потребность в чувстве принадлежности к сообществу;
- волк может ассоциироваться с женским аспектом у мужчин или мужским у женщин и представлять собой баланс между инстинктом и сознанием;
- волк может являться символом опасности, страха перед неизвестным, бессознательным аспектом разума, которые общество часто боится и подавляет (по К. Г. Юнг, З. Фрейд, А. Руткевич).

Итак, в первых двух актах мы видели действие, происходящее на пьедестале и около него. Затем в третьем акте пьедестал исчезает и в комнате доминирует кровать, на которой князь тщетно пытается соблазнить Настасью и где она впоследствии ждет княжича Юрия. Режиссер представляет Юрия очень слабым человеком, который, кажется, не имеет собственного мнения, сначала выступая в роли мишени для своей матери, а позже позволяя Настасье влиять на себя. И лишь в самом конце оперы мы можем увидеть настоящую любовь.

Использование вращающейся сцены позволяет быстро превратить студию в квартиру княжича, обставленную довольно современно. На заднем плане находится стеклянный шкаф, на котором стоят несколько ценных сосудов, и в нем хранится икона, которая, кажется, имеет особое значение для княгини. В четвертом акте она дарит эту икону волшебнику Кудье в качестве платы за яд. Кудья – это сам Мамыров в постановке Бархатова, чтобы подчеркнуть, что убийство в конечном итоге также совершено церковью. Некоторые моменты сильно отличаются от первоначального замысла авторов оперы. Например, мы видим, как сестра Мамырова Ненила, камеристка княгини, обращается к княгине как к «матери», тем самым вступая в роль дочери, но в постановке это никак не объясняется. В то время как в первых трех действиях смена декораций происходит за закрытым занавесом, в четвертом акте все разрешается. Мебель княжеской квартиры теперь находится в ателье. Отдельные предметы искусства из студии, такие как стеклянный дом и волк, теперь находятся в квартире княжича, намекая на то, что столкновение двух миров вызывает катастрофу. Впечатляюще трагический финал начинается, когда, например, друзья Настасьи наполняют большую матрешку, похожую на гроб, предметами, которые Настасья должна взять с собой для побега. Действие яда проявляется, когда одежда Настасьи в нескольких местах окрашивается в красный цвет. Так же не понятно, почему Юрий впоследствии в студии дико набрасывается на сверток под черным одеялом, который он вскоре после этого представляет своему отцу как убитую Настасью. А убийство князем своего сына приобретает совершенно иное направление, т. к. князь стреляет в свою жену случайно, поскольку она пытается защитить своего сына от пули.

Музыкальный аспект франкфуртской постановки оперы «Чародейка»

В музыкальном плане П. И. Чайковский рисует совершенно разные «миры» в каждом отдельном действии, придавая каждому действию свою собственную «окрашенность». В первом акте мы видим действие, развивающееся в среде «глубинного народа», с присущей ему «стилистикой» общения; во втором же акте действие происходит при княжеском дворе, мы видим общение более высокого интеллектуального уровня,

довольно острые споры с задействованием аргументации, иронии. В третьем акте постановки зритель видит страсть, выражаемую чисто музыкальными средствами; в четвертом наступает вполне драматическая кульминация. Дирижер Валентин Урюпин уводит оркестр Франкфуртской оперы и музея и зрителя в широчайшее разнообразие тонко чувствуемых звуков. Голоса солистов подобраны следующим образом. Очарование главной героини Настасьи передает в вокальном плане Асмик Григорян – это ее роль. Мягкий вокал певицы располагает к ней и князя, и Юрия (княжича). Иэн Макнил в роли князя Никиты Курлятева блистает мощным баритоном и психологической глубиной игры, например, в полной безумия сцене в конце оперы. Клаудия Манке «создает» княгиню своим насыщенным меццо-сопрано и очень точно взятыми верхними тонами. К ней можно испытывать жалость, по крайней мере вначале, но всякое сочувствие заканчивается, когда она решает убить соперницу. Александр Михайлов в роли княжича Юрия поет уверенным тенором, хотя, пожалуй, можно было бы желать немного большего блеска на высоких нотах. Обладателю красивого баса Фредерику Йосту досталась роль злодея Мамырова.

П. И. Чайковский хотел показать в своей опере современные ему психологические, и прежде всего, семейные противоречия. В процессе постановки они объективируются чередой сменяющих друг друга картин ужасов (напомним, объективация – это воплощение, выражение чего-либо в чем-то объективном в доступной восприятию форме). Княгиня пытается сначала безуспешно склонить своего сына к убийству Настасьи. Но когда он предстает перед Настасьей в качестве убийцы, они неожиданно начинают влюбляться друг в друга. Для Чайковского это ключевая сцена: намерение убийства за пять минут сменяется великой, безусловной, любовью; вокруг этой сцены гениальный русский композитор и выстроил всю оперу. Князь, ревнуя Настасью к своему собственному сыну, тоже влюбленному в нее, в финале убьет его, а сам впадет в безумие.

Музыкальный код – мощный семантический пласт, в котором наблюдается отражение сущности мироздания. Через музыкальный код раскрывается главная проблема рассмотренного произведения – проблема *преображения человеческой души*. Именно музыкальными средствами Чайковскому удалось облагородить, возвысить образ главной героини. Благодаря этому преображению Настасья оказывается на одном морально-нравственном уровне с Татьяной из «Евгения Онегина».

Настасья исполняет знаменитое ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?», выходное ариозо «Глянуть с Нижнего». В очередной раз Петр Ильич Чайковский являет нам огромный талант в написании *драматически напряженных сцен*. Таковы, например, «острый» диалог князя и княгини во втором акте, преобразование княжича из преследователя в защитника Кумы (сюжетный ход, существование которого было бы оправдано даже только одной его музыкой) и сцена сумасшествия князя в финале.

Итак, семиотический подход в анализе традиционных музыкальных жанров помогает лучше понять «функционирование» музыки как коммуникативного средства, ее «способы» порождения наших эмоций и мыслей, модулирования нашего восприятия. Семиотический подход позволяет раскрывать глубину и сложность музыкального опыта, расширяет наше понимание музыкальных произведений, помогает находить для них наиболее верные оценки.

Заключение

Проведенное исследование позволило прийти к следующим выводам. Рассматривая и изучая сценическую практику современного оперного театра, мы наблюдаем множество аспектов. В статье затронуты лишь некоторые из них. Оперный текст, рассматриваемый как явление, возникающее в рамках коммуникативной ситуации, обнаруживает такие свойства, как:

- 1) структурная многоуровневость, определяемая наличием константных и мобильных элементов текста, а также ряда субтекстов;
- 2) строение, аналогичное строению «мифических сообщений», благодаря которому семантический план оперного произведения обладает подвижностью, позволяющей ему «приспосабливаться» к культурному контексту;
- 3) способность сохранять определенный слой потенциальной семантики в постановочной традиции и зрительском восприятии, закреплять за собой идеологические и стилевые корреляции.

То есть оперное произведение способно создавать новые варианты прочтения, взаимодействуя с меняющимся культурным и идеологическим контекстом.

В своих **дальнейших исследованиях** автор хотел бы рассмотреть ряд вопросов, таких как: 1) изучение постановочных и исполнительских традиций оперного произведения; 2) «проблема авторства» спектакля, представляющего собой не всегда ожидаемый результат коллективного творчества; 3) проблема адаптации классических произведений к восприятию современного зрителя. Эти и многие другие вопросы свидетельствуют о наличии теоретической проблематики, а также и о значительных изменениях в сценической практике оперных театров, сохраняющих жизнеспособность и в наши дни.

Источники | References

1. Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. М.: Наука, 1988.
2. Апель К.-О. Трансформация философии. М.: Логос, 2001.

3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
4. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл: сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 151.
5. Волкова П. С. Реинтерпретация в художественном творчестве (на материале искусства XX века): монография. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2008а.
6. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2008b. № 78.
7. Дижечка Е. Учение И. Кочубея о порядке обыденных вещей... Как можно описывать изменения в культуре информационного общества? // Коммуникативные стратегии информационного общества: Тр. IV Междунар. науч.-теорет. конф. 16-18 нояб. 2011 г. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011.
8. Звегинцев В. А. Семасиология. М.: Изд-во Московского ун-та, 1957.
9. Козлова М. М. Современная практика режиссерских интерпретаций классических оперных спектаклей: специфика интермедиального перевода // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи – стили – жанры: материалы Второй Междунар. науч. конф. 4-5 марта 2019 г. / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2019.
10. Кочубей И. В. К обоснованию нового научного метода // Социально-гуманитарные знания. М., 2008. № 1.
11. Кочубей И. В. Исправить Гадамера // Настоящее – это ставшее настоящим прошлое...: симп. (á...ñ 4 июня—5 авг. 2012 г.): XVIII в. в становлении планетар. Человечества: междунар. науч. конф.; Дух левизны в социал. становлении человечества: XVIII-XXI ст.: междунар. науч. конф. Нью-Йорк и др., 2012.
12. Куклинская М. Я. К проблеме оперной режиссуры XXI века // Обсерватория культуры. 2018. № 3.
13. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2010.
14. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
15. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки Русской Культуры», 1997.
16. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций. М.: Академия, 2007.
17. Матусевич А. П. Современная практика оперы: проблемы режиссерской интерпретации и зрительского восприятия оперных текстов // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2022. № 2 (41).
18. Ревзина О. О понятии коннотации // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: сб. научных статей к 80-летию проф. К. В. Горшковой. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001.
19. Стогний И. С. Коннотативные свойства музыкального текста: монография / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013.
20. Стогний И. С. Музыкальное произведение в свете теории коннотаций // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2018. № 3 (26).
21. Юй Ян. И вновь реинтерпретация «Пиковой дамы» А. С. Пушкина – П. И. Чайковского на сцене Берлинского театра // Искусство и образование. 2022. № 4 (138).
22. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
23. Doppler V. Oper Frankfurt: Eine Rarität von Tschairowsky // Tagesspiegel. 15.12.2022. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/oper-frankfurt-eine-raritat-von-tschaikowsky-8975767.html>
24. Koczubej I. W. Cultus Humani Letum Clarare: VIII Material lat wojennych – jako przedmiot badan naukowych z punktu widzenia metody filozoficznej, akcentujacej znaczenie detali, drobiazgow (res parvulae)... / transl. by A. Urban-Podolan // Searching out World Senses...: (symp. á...ñ May 31–June 15, 2011): Spain: a View from XXI-c.Russia (Intern. Sci. Conf.). – New York; Barcelona, & c.: s. n., 2011.

Информация об авторах | Author information



Шiao Мэнци¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Mengqi Shao¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia

¹ 605305983@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.04.2024; опубликовано online (published online): 05.07.2024.

Ключевые слова (keywords): оперный текст; музыкальный код; театральная семиотика; искажение первоисточника; авторский замысел; «говорящие детали»; «учение о порядке обыденных вещей»; опера П. И. Чайковского «Чародейка»; Франкфуртский оперный театр; opera text; musical code; theatrical semiotics; distortion of the original source; author's intention; "telling details"; "Doctrine about the Everyday Things Order"; P. I. Tchaikovsky's opera "The Enchantress"; Frankfurt Opera House.