

НАЦІОНАЛЬНІ ОПЕРНІ І БАЛЕТНІ ТРАДИЦІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

УДК 792 : 78.071.1(450)

ЄФІМЕНКО А. Г.

РОМАНІЗАЦІЯ ОПЕРИ У СУЧАСНІЙ РЕЖИСУРІ (ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «МАНОН ЛЕСКО» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ ТА «СИМОН БОККАНЕГРА» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ)

Виявлено особливі процеси деконструкції музично-театрального жанру опери на прикладі нових режисерських артефактів. Здійснено порівняння постановочних інтерпретацій «Симон Бокканегра» (режисер Д. Черняков) і «Манон Леско» (режисер Х. Нойєнфельс). Простежено зміни жанрово-семантичної доміанти, хронотопу і смислової аури творів, увиразнено тенденцію романізації оперного жанру, окреслено соціологічну проблематику дослідження режисерського театру.

Ключові слова: опера, режисер, роман, інтерпретація, режисерська опера.

Сучасні оперно-театральні режисери часто вдаються до варіативних тлумачень класичної оперної спадщини. Смыслову динаміку оперного тексту вони розглядають як іманентну складову жанру, яка гарантує його життєздатність у різних соціальних, культурних, історичних контекстах. Режисери не обмежують себе у виборі методів взаємодії з оригіналом композитора. Їх постановочні проекти становлять нові види жанрової цілісності з новими співвідношеннями естетичних, стильових, конструктивних компонентів. При цьому оперний текст універсалізується до метатексту, змінюється не лише його жанрово-інформаційний код, а й культурно-історичне значення і критерії оцінювання. У наш час набули актуальності як реконструкція оперних раритетів із дотриманням «чистоти жанру» і відродженням історичних виконавських традицій, так і деконструкція жанрового канону і творча полеміка режисерських артефактів з оригінальними опусами композиторів. Комунікативна природа жанру вимагає врахування потреб сучасної театральної аудиторії. Як «адекватні», так і «провокативні» зразки сучасної режисури відображають зміни у психології сприйняття, естетичних смаках і преференціях. У режисерській опері здійснюється «переінтоновування» музичних доміант класичного оперного жанру в театралізовану риторику, мистецький маніфест з ознаками літературного, філософського й візуального синтезу. Режисер, як рівноправний творчий суб'єкт, чітко артикулює своє право на мистецький експеримент, висловлюючи персональні погляди на проблеми рецепції оперної класики.

Мета статті – проаналізувати два радикальні режисерські артефакти з репертуару Баварської державної опери – «Симон Бокканегра» Дж. Верді (режисер Д. Черняков) і «Манон Леско» Дж. Пуччіні (режисер Х. Нойєнфельс), – у яких здійснено

сміслову деконструкцію оперного оригіналу¹. Обрані постановки поєднуються тенденцією до *романізації*: поетика опери асимілювала ознаки прозаїчного жанру, які вплинули на зміни жанрово-семантичних домінант, хронотопу і смислової аури творів.

Німецький режисер Ханс Нойєнфельс у сюжетному розгортанні опери Дж. Пуччіні актуалізував значення літературного джерела – роману Антуана Франсуа Прево (1697–1763) «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», від якого композитор рішуче відмовився². Нагадаємо, що Дж. Пуччіні в лібрето оригінально обійшовся з романом абата Прево (А. Ф. Прево), написаного у часи французького Регенства (1715–1723). У лібрето, над яким працювала група авторів (серед них – Руджеро Леонкавалло і Джуліо Рікорді), залишилися окремі фрагменти, позбавлені фабульної послідовності. Для Дж. Пуччіні каузальні сюжетні зв'язки роману виявилися не важливими. Чотири акти опери – це чотири коротких епізоди з життя закоханих Манон Леско і графа де Гріє. Суперечливість жіночого образу пуччінівської Манон представлена в опері у різних, майже схожих портретах героїні у різні періоди життя: перший акт – молода дівчина на шляху до монастиря, другий акт – куртизанка на утриманні багатія Жеронта, третій акт – полонянка, приречена на вигнання, четвертий акт – виснажена, хвора Манон за крок до смерті. Загадкову й багатогранну Манон інколи порівнюють з героїнею опери Ж. Оффенбаха «Казки Гоффмана», у якій поет закохується в чотири різні жіночі прототипи, по суті, – різні іпостасі однієї жінки. Дж. Пуччіні трактує роман абата Прево як веристську *dramma lirico*. Х. Нойєнфельс, навпаки, створює ілюзію, що повертає опері текст роману «від автора». На екран ігрової завіси проєктуються фрагменти роману у вигляді синопсису подій. У такий спосіб режисер спрямовує поетичний текст лібрето у фабульне русло, проте і в його історії про Манон послідовність подій набуває інших логіки і розгортання, ніж у романі. Сценічна дія (відповідно до музичної) побудована за стреттним принципом. Емоційна динаміка спектаклю розгортається від стриманого нарративного початку першого акту до емоційно напруженого трагічного фіналу четвертого. Наприкінці усвідомлюється центральна ідея спектаклю, якою поєднуються між собою всі дії: історія життя Манон від Х. Нойєнфельса – тривала, як роман, бурхлива і суперечлива, як саме життя, як дорога до смерті.

Дмитро Черняков у постановці опери Дж. Верді «Симон Бокканегра» романізує взятю за основу лібрето однойменну драму іспанця Антоніо Гарсія Гутьєрреса (1813–1884). Події XIV–XV століть режисер переносить у наш час. Показово, що квінтесенція роману, сформульована М. Бахтіним, збігається з низкою характерних ознак ре-

¹ Нагадаємо, що кожна з цих опер мала різну сценічну долю. Прем'єра опери «Симон Бокканегра» Дж. Верді (1857, Венеція) провалилася, «Манон Леско» (1893, Турін), навпаки, надала Дж. Пуччіні популярності, незважаючи на сталий успіх раніше написаної опери П. Масканьї «Манон» на той самий сюжет.

² Критики режисерської опери не звертають уваги на вільне тлумачення композиторами літературного джерела, узятю за основу лібрето. Оперним композиторам теж колись дорікали за надмірно радикальні зміни літературного оригіналу або за спрощення його філософської глибини. Композитори і режисери йдуть подібними шляхами «привласнення тексту» (див.: Лотман Ю. Семиотика сцени / Ю. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–99. Тут і далі іншомовні джерела цитуються у перекладі автора статті). Як правильно відзначила С. Лисенко, «докоряти лібреттистам у порушенні смислової конструкції початкового тексту “на догоду” умовності оперного жанру – значить визнати і композитора “винним” у зневажанні авторського задуму першоджерела <...> Така риторика зберігається і сьогодні стосовно деяких сучасних постановників і сценографів музичного театру» (Лисенко С. Ю. Опера П. Чайковського «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект [Электронный ресурс] / Светлана Лысенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Вып. 23. – Кемерово, 2013. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/opera-p-chaykovskogo-pikovaya-dama-kak-fenomen-hudozhestvennoy-interpretatsii-sinergeticheskiy-aspekt> – Дата доступа: 15.10.2014).

жисури Д. Чернякова. Заміною ключових слів («роман» на «режисерську оперу», «інші жанри» на «жанр опери») можна визначити квінтесенцію режисерської опери: «<...> Порівняно з жанром опери режисерська опера постає явищем іншого ґатунку. Вона складно уживається зі старими жанрами. Режисерська опера виборює панування в оперному театрі, і там, де вона перемагає, старі жанри розчиняються»¹. Режисура Д. Чернякова демонструє інше мислення, для оцінювання якого класичні художньо-виражальні критерії вже не придатні. Як зауважив режисер, «оперний театр не можна аналізувати тільки з погляду “естетики” <...> прочитувати оперу потрібно як театральний текст <...> Ніхто не відчуває культуру як єдиний і безперервний простір. Цікаво, що саме опера видається лінзою, у якій сходиться все: музика, театр, література, архітектура, дизайн, живопис і так зване “сучасне мистецтво”. І саме тому простір опери такий актуальний сьогодні в європейській культурі»². Такий погляд на класичний оперний жанр крізь призму синтетичного художнього цілого, «відкритого твору» відображає деструктивні тенденції в сучасному мистецтві.

Хоч практика режисерської опери значно випереджає теорію, творчість режисерів-новаторів поступово набуває широкого публіцистичного і наукового резонансу. Персональну режисуру (*Personenregie*) розглядають передусім як соціально-культурний феномен. Оперні критики часто звинувачують режисерів у їх «самовпевненій манері “переформатовувати” навколишній світ»³. При цьому сучасний театральний досвід свідчить на користь інших сценічних перспектив оперного жанру. Композиторський оригінал починає функціонувати як складова комплексного феномена режисерського театру в умовах «нової театральності». Постановочні мистецько-культурні проекти «за мотивами» оперної класики охоплюють реалії навколишнього світу, розглянуті в різних історичних, соціальних, політичних, релігійних аспектах. У цьому сенсі, режисерська опера наближається до значення комунікативної універсалії (термін Н. Болотнової⁴). Парадокси радикальних постановочних інтерпретацій класики викликають вибуховий суспільний резонанс, демонструючи перспективи *participatio populi aktuosa* (активної участі публіки) у нових формах світсько-мистецьких ритуалів. Режисерський театр стає засобом активного «залучення реципієнтів до діалогу, інтелектуального пошуку, художньо-асоціативної інтертекстуальної співтворчості»⁵. У цьому контексті опера оцінюється вже не тільки як жанр, а й як соціально ангажована, символічна форма генетично зумовлених, колективно ритуальних засобів функціонування соціуму.

¹ За оригіналом М. Бахтіна: «По сравнению иными большими жанрами роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается со старыми жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются» (Бахтин Н. Эпос и роман. О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / Николай Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php – Дата доступа: 5.01.2015.

² Дмитрий Черняков: «Я никому не доверяю». О порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности : интервью [Электронный ресурс] // Критическая Масса : онлайн-журнал. – 2006. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> – Дата доступа: 3.10.2014.

³ Садых-заде Г. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны [Электронный ресурс] / Гюляра Садых-заде. – Режим доступа: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html> – Дата доступа: 16.02.2015.

⁴ Болотнова Н. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте / Н. Болотнова // Филологические науки. – 1992. – № 4. – С. 75–87.

⁵ Лысенко С. Ю. Постановочная интерпретация в современном музыкальном театре: стратегия деконструкции [Электронный ресурс] / Светлана Лысенко // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/115-11944> – Дата доступа: 15.12.2014.

Перш ніж аналізувати обрані постановки Х. Нойєнфельса і Д. Чернякова, порівняємо творчі постаті цих режисерів. Ім'я Х. Нойєнфельса вважається візитною карткою класики режисерського театру. Вистави Д. Чернякова театральні критики назвали прозивним okazіоналізмом «черняковщина», сповненим то негативної експресії, то гуманістичного пафосу. Працюючи над твором, режисери уподібнюються романістам: вони оповідають нову історію як «деміурги, які намагаються поширити серед публіки нові уявлення про істину, добро і зло»¹. Так оцінюють режисерів сучасні дослідники. Ключова роль театрального режисера зростає у прогресії від інтерпретатора до спів-автора композитора, від співавтора до автономного митця, від митця до творця-деміурга. Оперний текст, як складова «синтетичного художнього тексту» (С. Лисенко), є лише початковим імпульсом персональної творчої концепції. У процесі співтворчості ніби утворюється паралельний *режисерський* текст, який презентує нові варіанти змісту, ідей і форм музично-театрального синтезу.

У постановочних версіях відомих опер можна виявити спільні закономірності, які дають можливість комплексно вивчати феномен режисерського театру. У цих виставах ознаки цілісності постали під впливом асоціативно кореспондуючих складових нової системи творчості – *Personenregie*. Тут особистість режисера є не менш важливим об'єктом дослідження, ніж сам артефакт. Наприклад, В. Журавльов у дисертації «Особливості режисури оперного фестивального спектаклю» змальовує портрет «патріарха режисерської опери» Х. Нойєнфельса як синтез ознак «найрадикальнішого деконструктивіста» з репутацією «одного з останніх романтиків німецької режисури ХХ століття, незважаючи на властиве йому захоплення сюрреалістичними образами»². Дослідники виявляють у виставах Х. Нойєнфельса ознаки стильової індивідуальності, епатаж, мотиви протесту, анархізм бунтаря-одинака³. У рецензіях на спектаклі Д. Чернякова визначають такі ж мотиви: «самотність як сенс творчості»⁴, вплив «сюрреалістичного простору, у якому <...> крізь нагромадження різних епох метушаться люди»⁵, протистояння окремої людини навколишньому світу. Опера дорівнюється соціальній драмі людини і суспільства. Для кожного з цих режисерських стилів характерна спільна театральна домінанта – введення паралельного світу чи іншої реальності, які вільно кореспондують з оперним текстом. За влучним спосте-

¹ Журавльов В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Журавльов Вадим Владимирович ; Московский ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 2002. – 25 с. – Режим доступа: <http://zhuravlev.co/автореферат-диссертации/> – Дата доступа: 8.01.2015.

² Там само.

³ Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре [Электронный ресурс] / Нора Потапова // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. – 2014. – 01.12. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> – Дата доступа: 3.02.2015.

⁴ Головатая Г. Ф. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского, текст и версии [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Головатая Галина Фёдоровна ; Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2008. – 26 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/evgeniy-onegin-pushkina-i-chaykovskogo-tekst-i-versii#ixzz3MRbrj0gq> – Дата доступа: 14.10.2014.

⁵ Должанский Р. Взятие Баварии. Об опере «Диалоги кармелиток» Дмитрия Чернякова в Мюнхене [Электронный ресурс] / Роман Должанский // Коммерсант. ru. – 2010. – 16.04. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1349795?fp=> – Дата доступа: 5.10.2014.

реженням Г. Сади́х-заде, це нагадує співіснування «у химерному переплетенні подій, що створює у свідомості протагоністів когнітивний дисонанс»¹.

Звинувачення критиків у підміні режисерами музичних сенсів композиторського оригіналу не завжди коректні, адже перше завдання режисера – прочитати оперну партитуру. Д. Черняков наголошує: оперні партитури «настільки ж глибокі і складні твори, як романи Томаса Манна чи квартети Шостаковича»², функція кожного окремого компонента цілого є важливою, при цьому музична партитура є складовою єдиної системи оперного театру – «саме “оперного театру”, а не опери»³. Створена партитура для режисера – не привід для самовираження, як стверджують критики, а засіб проникнення у багатовимірний інтелектуальний світ музично-театрального тексту певного твору. У класичних раритетах оперного жанру Д. Черняков шукає «глибокі, жорсткі, безкомпромісні емоційно-психологічні підтексти змісту, здатні відкрити безодні у складній, закодованій у звуках людській психіці»⁴.

Творча манера Х. Нойєнфельса вирізняється особливим пієтетом перед музично-вокальною природою оперного жанру. «У музиці актуальне те, – зауважує режисер, – що вона демонструє розрив почуття і мрії, з одного боку, і реальністю нашого мінливого світу – з іншого <...> Тому музика завжди авангардна, вона ніколи не старіє. Театр, навпаки, потребує часового контексту. Музика ж існує поза часом, вона сама себе відтворює»⁵. Пріоритет оперної партитури режисер протиставляє сценографії, винахідливо використовуючи прийоми пародійної стилізації, несподіваних перетинів реальності і фантастики, «парадоксуючих елементів» (термін С. Коробкова)⁶, які стають засобом філософської рефлексії або соціального гротеску. Пригадаймо пародію на масові сцени у вагнерівському «Лоєнґріні» з хором і статистами у вигляді ультра-гротескових фігур щурів (пародія на медичний експеримент, який, начебто, здійснюється над піддослідними суб'єктами з народу Брантанту).

Х. Нойєнфельс не зраджує своїм стильовим парадигмам і в постановці «Манон Леско»⁷. Він вводить у дію фантазмагоричні істоти на місце хору, поділяє натовп на два табори: сіру масу (народ) і фіолетову упорядковану лінію (кардинали у ракурсі

¹ Сады́х-заде Г. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны [Электронный ресурс] / Гюляра Сады́х-заде. – Режим доступа: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html> – Дата доступа: 16.02.2015.

² Дмитрий Черняков: «Я никому не доверяю». О порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности : интервью [Электронный ресурс] // Критическая Масса : онлайн-журнал. – 2006. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> – Дата доступа: 3.10.2014.

³ Там само.

⁴ Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре [Электронный ресурс] / Нора Потапова // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. – 2014. – 01.12. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> – Дата доступа: 3.02.2015.

⁵ Hans Neuenfels – Lohengrin-Regisseur 2010. Die Hauptfrage im Lohengrin ist die nach dem bedingungslosen Vertrauen... Hans Neuenfels im Interview zur Neuinszenierung des “Lohengrin” 2010 in Bayreuth und zu seinem Verständnis von Wagner [Электронный ресурс] / Hans Neuenfels // Das Opernglas. – 2010. – № 7/8. – Режим доступа: <http://www.begeisterungsmomente.de/richard-wagner/lohengrin-2010/hans-neuenfels.htm> – Дата доступа: 7.05.2013.

⁶ Коробков С. Вс.Э. Мейерхольд и реформа оперной сцены : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Коробков Сергей Николаевич ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. – М., 1988. – 16 с.

⁷ Прем'єра відбулася 15 листопада 2014 року на сцені Баварської державної опери.

гострої критики на псевдо-мораль католицької церкви). Цей парадокс М. Бахтін визначив би як «транспонування образів у нову *особливу* (курсив – А. Є.) зону контакту»¹.

В обох виставах світу протагоністів протиставлено світ «сірого натовпу». У «Симоні Бокканегра» – це політичне і бізнесове оточення героя, у якому партнери і вороги становлять парадоксальну цілісність. У «Манон Леско» фонові персонажі – чудернацькі істоти невизначених форми і функцій у сірих комбінезонах з червоними, як палаючі свічки, головами. Псевдонаївність сюрреальних образів Х. Нойєнфельса поетизує прозу реальності або іронізує над нею, контрастує з трагічними образами протагоністів, водночас, усвідомлюючи її як іншу реальність, позаособову, чужу, як підсвідому силу, яка втручається і руйнує емоційно-чуттєвий світ героїв. Водночас, парадоксально-комічні гешталти втягують глядача у лабіринт алюзій. Кілька «нагадувань» про власні або чужі художні тексти, іронічне цитування або гра із сенсами – характерна ознака стилю Х. Нойєнфельса. Згадаємо, що масові сцени і двозначність протагоністів у «Лоєнгрині» викликають алюзії з персонажами П. Чайковського в «Лускунчику» і «Лебединому озері» (Ортруда/Одилія у чорному, Ельза/Одетта в білому). Сюрреальний натовп «Манон Леско» викликав також асоціації з хором свічок (замість хору приживалок) з вистави П. Муссбаха/Й. Иммедорфа за мотивами опери «Ніс» Д. Шостаковича. Отже, спектакль «за мотивами» опер утверджує нову філософію режисерського театру як авторського театрального-художнього експерименту.

Роботи Х. Нойєнфельса і Д. Чернякова вважаються (як і твори романістів) маніфестами сучасності. Режисерські кредо – «уся ця історія і про наші часи» (Д. Черняков)², «індивідуум протестує проти законів цивілізації, яка так чи так перешкоджає свободі творчості» (Х. Нойєнфельс)³ – визначають характери персонажів, які, подібно до героїв романів, одержимі руйнівними пристрастями. Невипадково жанр роману визначають як такий, що містить розгорнуту історію головного героя у кризовий або нестандартний період його життя⁴. У пролозі вердівського «Симона Бокканегри» герой переживає тотальну особистісну кризу (його кохана, мати їх викраденої дитини, вдається до самогубства). Наслідки цієї події стають доленосними для Симона, руйнують його блискучу кар'єру дожа Генуї і поступово ведуть до смерті. У «Манон Леско» знайомством героїні з молодим графом де Гріє розпочинається історія кохання, приреченого під тиском фатальної сили соціальних обставин.

Режисери і романісти, зосереджуючись на «людях у пошуку свого призначення у поцейбічному, «прозаїчному» світі, який втратив свою первинну стабільність,

¹ Бахтин Н. Эпос и роман. О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / Николай Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php – Дата доступа: 5.01.2015.

² Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре [Электронный ресурс] / Нора Потапова // [Belcanto.ru](http://www.belcanto.ru). Классическая музыка, опера и балет. – 2014. – 01.12. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> – Дата доступа: 3.02.2015.

³ Журавлёв В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Журавлёв Вадим Владимирович; Московский ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 2002. – 25 с. – Режим доступа: <http://zhuravlev.co/автореферат-диссертации/> – Дата доступа: 8.01.2015.

⁴ Роман [Электронный ресурс] // [Litkniga](http://litkniga.ru). Шпаргалка для писателя. – Режим доступа: http://litkniga.ru/viewpage.php?page_id=30 – Дата доступа: 12.01.2015.

цілісність, сакральність, поетичність»¹, вирішують порушену проблему щоразу індивідуально. Початок конфлікту в аналізованих артефактах презентує романні ознаки розтягнутого у часі *теперішнього*. Адже *минуле* не закінчується, воно завжди актуальне і вирішується режисерами діахронічно як *тривале теперішнє*. Перехід від одного акту до іншого стабілізує послідовність розгортання подій у єдину каузальну лінію, у якій минуле не є абсолютним, а існує «тут і тепер» на перетині різних реальностей – побутової, фантастичної, підсвідомої. Континуум сьогодення крізь призму минулого, вплив минулого на динаміку характерів стає тим зерном, яке й породжує у фіналі екзистенційний крах героїв. При цьому мотиви втручання в долю героїв зовнішніх факторів (фатум, соціальний примус) не є вирішальними.

У праці «Роман як літературний жанр» М. Бахтін стверджує, що у романі «сучасна дійсність як така є предметом серйозного зображення», «саме сучасність (в істотному сенсі) є початковим пунктом і відносним центром орієнтації у часі»². Якщо в опері, як і в інших високих жанрах, панує категорія «абсолютного минулого»³ предметом режисерських проектів стає, подібно до роману, радикальне зміщення часового центру з минулого у теперішнє, то «минуле завжди оцінюється і сприймається безпосередньо залежним від сьогодення і неодмінно з ним співвідноситься»⁴.

Осучаснення минулого, як характерна романна ознака режисерського театру, співіснує з театральними законами художнього узагальнення, для яких не властива часова конкретика. Зазвичай актуальність подій сприймається на асоціативному рівні. Режисери розгортають дію по-своєму, не так, як задумав композитор, проте користуються спільними прийомами відображення умовності часу і місця подій, наприклад, шляхом уведення сценічно-просторової символіки кольору. У «Симоні Бокканегра» живописна яскравість прологу як образу *минулого* протиставлена чорно-білим стереотипам *теперішнього* бізнесового світу: нейтрально-біле приміщення конференц-залу, типово інтер'єрні чорні стільці, офісні працівники у ділових костюмах. У «Манон Леско» чорно-біла гама кольорів характеризує реальні персонажі Манон, де Гріє, Жеронта у стилі ретро (мода на чорно-білий одяг, німе кіно, антикварну атрибутику). В обох виставах контраст кольору з нейтральним інтер'єром має різне символічне значення. У Д. Чернякова – кольорові рішення притаманні образу минулого, у Х. Нойєнфельса – образу сюрреального, фантастичного світу.

В обох випадках візуальний ряд (інтер'єри, костюми, сценічні атрибути, предмети театрального реквізиту) не мають стилістичних ознак часу і місця дії. Історична достовірність епохи для режисерів не є вирішальною, як і жанрові та виконавські канони, хоч би вони і «намертво в'їлися у твір і тому здаються непорушними»⁵. Проте під впливом

¹ Бахтин Н. Эпос и роман. О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / Николай Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php – Дата доступа: 5.01.2015.

² Там само.

³ Термін Й. В. Гете і Ф. Шиллера.

⁴ Пискунова С. И. Роман (литературный жанр) / С. И. Пискунова // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://megabook.ru/article/Роман_литературный_жанр – Дата доступа: 9.01.2015.

⁵ Должанский Р. Взятие Баварии. Об опере «Диалоги кармелиток» Дмитрия Чернякова в Мюнхене [Электронный ресурс] / Роман Должанский // Коммерсант. ru. – 2010. – 16.04. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1349795?fp=> – Дата доступа: 5.10.2014.

романності як «утіленої пластичності»¹ події «рухаються» по-іншому. У «Симоні Бокканегра» чіткий поділ на *минуле* і *теперішнє* лише зовнішній. У свідомості героя Д. Чернякова *теперішнє* ідентичне *минулому*. Останнє увічнене у творі мистецтва – у картині американського художника Едварда Хоппера. Погляд героя заворожено блукає вздовж зображеної митцем вулиці старої Генуї. У минулому там сталася трагедія, і Бокканегра під враженням двох приголомшливо контрастних звісток – про смерть нареченої Марії і про вибір його дожем Генуї – зупинив свій час. Додатковим уведенням візуально-сценічного атрибуту (картини Е. Хоппера) хронологічно і просторово розтягується ситуація психологічного зриву фінальної сцени прологу аж до кінця опери. За влучним спостереженням М. Черкашиної-Губаренко, ця сцена «застигає у вигляді барвистого стоп-кадру <...> на ігровій завісі на наших очах зменшується до розміру маленької картини, яка висить на білій стіні майже порожнього приміщення, де відбуватиметься знайомство з новими персонажами й розгортатиметься новий сюжет»². При цьому не так важливо, вводяться в дію нові герої чи ні. Для режисерської опери показовими стають неадекватність або невідповідність героя самому собі. І Симон Бокканегра, і Манон Леско на початку і наприкінці вистави – це різні люди. Бокканегра двадцять п'ять років опісля – чоловік із латентно понівеченою психікою. Новий сюжет режисера розповідає про руйнацію підсвідомості Бокканегри під впливом *минулого*, увічненого на картині. Герой перебуває у поцейбічному світі – чорно-білому просторі псевдореальності, позбавленої барв життя – наче за інерцією, адже його справжнє життя – це уявний світ картини. Уведення картини як центрального атрибуту сценографії режисер обґрунтував її суттєвим впливом: «Едвард Хоппер – хрещений сценографії прологу – дуже популярний художник. Його поштові листівки знають усі. Ми бачимо кафе на сцені і відразу впізнаємо: я це десь бачив... Його картини відразу вриваються у свідомість і залишаються назавжди в мозку <...> Саме так впливає картина на Симона. Повітря світлотіні на картинах Едварда Хоппера створює якусь порожнечу залишеного антиматеріального простору. Химерне освітлення його барв вражає ніби вранішній сон і залишає по собі невловиме відчуття: я про щось знаю, я там був, але якось не насправді, чогось бракує, можливо, відчуття реального»³.

В опері «Манон Леско» чотири акти – це пов'язані між собою фрагменти різного *теперішнього* героїні, які режисер, на відміну від композитора, психологічно розтягує в часі. Так, Х. Нойєнфельс демонструє залежність свідомості Манон від романтичного *минулого*. *Теперішнє* видається героїні відображенням минулого у кривому дзеркалі: героїня відчужено, ніби із задзеркалля споглядає за собою і за періодом життя з Жеронтом, перед тим, як назавжди поринути у темряву в'язниці і вигнання. Дзеркало – символ, який свідчить про роздвоєння внутрішнього світу Манон, – важливий мультифункціональний реквізит сценічної дії другого акту.

Парадоксальна динаміка образів Симона Бокканегри і Манон Леско має романну ознаку – незакінченість характерів: «людина не може бути вичерпана до кін-

¹ Кириченко Е. Краткий обзор прозаических жанров [Электронный ресурс] / Кириченко Елена // Жанровые особенности романа. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2011/05/16/1124> – Дата доступа: 4.01.2015.

² Черкашина-Губаренко М. Р. Верди forever! О Мюнхенских оперных контрастах [Электронный ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – 2013. – 31 июля. – Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/verdi-forever> – Дата доступа: Верди forever.

³ Tscherniakov D. Interview für das Programmheft der Bayerischen Staatsoper / Dmitri Tscherniakov. – München, 2013. – S. 19.

ця <...> її образ постійно змінюється»¹. Сутність цих змін М. Бахтін узяв за основу типології романного героя. У романі «предметом об'єктивного зображення стає суб'єктивність людини», яка нескінченно переживає процес становлення².

Режисерські задуми кореспондують із підсвідомими контекстами (дзеркало, картини Е. Хоппера, геометричні символи, символіка кольорів), які психологізують конфлікт опери. Порівняно з оригінальними творами, ці постановки «Симона Бокканегри» і «Манон Леско» вже не є драмами вердівського чи пуччінівського формату. Порівнюючи колізії цих вистав, виявляємо, що герої поставлені в умови граничної ситуації. Зав'язка опери-роману демонструє екстремальний момент у житті протагоністів і трактується режисерами як перший крок на шляху до смерті. Оминаючи детальний аналіз очевидних розбіжностей із композиторськими оригіналами, звернемо увагу на висловлювання Дж. Пуччіні і Х. Нойєнфельса про колізію «Манон Леско». Якщо Дж. Пуччіні говорить, що «опера (драма) починається тоді, коли приїздить карета», то Х. Нойєнфельс наголошує – коли приїздить карета, розпочинається дорога Манон до смерті³. Функціональне значення театрального реквізиту (карети) зростає до символу смерті головної героїні. У версії Х. Нойєнфельса конфлікт загострено, а смерть Манон у фіналі позбавлена катарсису, навіть у її вагнерівському варіанті *Liebestod*. Смерть Манон режисер трактує як абсолютну смерть, позбавлену трансцендентності. Х. Нойєнфельс наголошує, що героїня страждає, але не наважується переступити свій світ «тут і тепер». Режисер зобразив його навіть не як замкнене коло, а як герметичний, геометрично обрамлений світловим контуром прямокутник – наскрізний символ чотирьох етапів життя Манон. Шлях Манон до смерті охоплює різні екстраординарні варіанти життя: у багатстві і злиднях, любові й стражданні, у в'язниці, у вигнанні. Але в кожній новій ситуації Манон згадує перше почуття єдності з де Гріє. Символічні паралелі виникають зі сценою прологу «Симона Бокканегри». Спільне бажання героїв повернути втрачене стає внутрішнім вектором їх психологічного герметизму і самознищення. Єдиний сценічний хід, точніше рух Манон, коли вона на мить залишає замкнений периметр сцени, постає як короткочасний чи випадковий вихід за межі самої себе. Збентежена Манон відразу повертається у свій замкнений простір-фатум. Виразний символ сценічної проекції замкненого прямокутника наслідую конструктивний принцип і психологічну дію «Чорного квадрата» Казимира Малевича. Чорно-сірий квадрат сцени, чітко обрамлений по периметру білою стрічкою – чотири лінії життя Манон, кожна з яких натикається на кут і повертає в інше русло. Режисер ніби геометрично закодував образ безвиході і приреченості героїні на смерть.

Результати режисерського переосмислення оперних текстів повною мірою розкриваються у фінальних кульмінаціях вистав. Бокканегра не гине від зради свого політичного партнера Паоло, який, за сюжетом, отрує дожа. Режисер навіть сценічно підкреслив, що смерть героя не раптова і не насильницька, а добровільна (Бокканегра не випиває отруту, а ставить склянку на місце як у сповільненому кадрі). Д. Черняков інсценізував цей момент дуже проникливо, просвітлено, трансцендентно. Герой іде

¹ Бахтин Н. Эпос и роман. О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / Николай Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php – Дата доступа: 5.01.2015.

² Там само.

³ Im Zwischenreich der Liebe – Premiere: Hans Neuenfels, Regisseur von Giacomo Puccinis “Manon Lescaut”, im Gespräch // Max Joseph : der Magazin der Bayerischen Staatsoper. – Nr. 1. – München : Verlag der Bayerischen Staatsoper, 2014. – S. 14.

у вічність, точніше, відлітає у небуття спокійно, умиротворено, широко розкинувши руки, як крила. Сенс такого сценічного вирішення яскраво доводить закономірність, передбачуваність смерті Бокканегри ще у пролозі, коли на сцені вперше з'являється мініатюрний символ його минулого – картина Е. Хоппера. Послідовно, крок за кроком, точніше, погляд за поглядом на картину Бокканегра психологічно, а потім і фізично знищує сам себе. Момент смерті режисер не деталізує, залишаючи це фантазії глядача. Не важливо, як це відбувається, важливо, що його смерть сприймається як звільнення.

Четвертий акт «Манон Леско» вирішений мінімалістично. Герої показані «крупним планом» на порожній сцені. Наближення Манон до порогу смерті відбувається за відсутності театральних реkvізитів, натомість панує геометрія символу замкненого життєвого циклу Манон. Прямокутник стає об'ємним, тривимірним. У порожній стереометрії паралелепіпеда, а не на просторах Америки герої втрачають останній життєвий орієнтир. Чорно-білі контрасти ретро-минулого поглинає нейтральний, однорідно-сірий колір небуття. Манон помирає, замкнена у просторі, з якого немає виходу.

Наскрізний діалог Манон і де Гріє прозвучав у постановці Х. Нойєнфельса як «абсолютний консонанс» вокалу з театральними складовими. Зміст четвертої дії (останнього, передсмертного етапу життя Манон) режисер усвідомив як епілог роману, який герої, буквально, проживають на сцені. Фінальна діалогічна сцена Манон і де Гріє у виконанні Крістіни Ополайс і Йонаса Кауфманна продемонструвала ідеальне в акторському й інтонаційному планах злиття характерів, експресію поєднання інтонацій із пластикою рухів.

Процес інтимізації почуття героїв режисер стратегічно продумав у сценографії. Кожна мізансцена побудована з урахуванням ефекту наближення героїв до слухачів. Знайомство Манон і де Гріє у першому акті показано ніби здалека, на задньому плані сцени. У сценах сварки, освідчення в коханні, спроб утечі з покоїв Жеронта (другий акт) постаті Манон і де Гріє наближуються до центру. У третьому акті вони вже перебувають близько до сценічної рампи, проте знову віддаляються на задній план, переступаючи безодню, зображену як розірваний отвір задньої стіни сцени. У передсмертному образі Манон відбувається нестримне нарощування психологічної експресії. Х. Нойєнфельс посилив емоційний вплив останньої сцени акустично і візуально: герої наближені аж до краю театального підмостку, з цієї перспективи виразно чути найдрібніші інтонаційні і динамічні нюанси, семантично виправдане й ефектне поєднання співу з пластикою рухів.

В обох режисерських інтерпретаціях синтез сценічної і музичної драматургії здійснився подібно до романного співвідношення розповіді *історії* і дослідження *психології* стосунків героїв на тлі випробувань долі (як у «романі випробувань», за типологією М. Бахтіна).

Висновки щодо режисерських артефактів різні: Д. Черняков вірить у вічність свого героя після його смерті; Х. Нойєнфельс вважає смерть позатрансцендентністю, як абсолютний кінець, крах, чорний прямокутник. У Д. Чернякова інтимна життєва драма Симона Бокканегри під кінець долає межі особистісного і набуває значення християнського мотиву просвітлення у смерті. Під впливом трагічних обставин життя Бокканегри уподібнено до смерті, позбавлене барв, радості, сенсу. Прояснення у свідомості героя настає після раптової зустрічі зі зниклою дочкою. Ця подія позбавляє героя бажання залишити цей світ, надає душевного заспокоєння, звільняє від «хвороби до смерті» (термін С. К'еркегора). Добровільна смерть героя вичерпує конфлікт. Бокканегра не просто помирає, а повертається до Марії, поєднується з нею у вічності.

Сенс смерті Манон інший – поцейбічний, мелодраматичний, вирішений як кінець кохання внаслідок слабкості героїні, невміння протистояти насильницькому втручанням зовнішніх сил і обставин. Режисер формулює розуміння смерті Манон як провал, руйнацію, а причину її смерті – як проблему розгубленості суспільства. «Ми – суспільство тотальної безпорадності, – стверджує автор, нам бракує великих проєктів, вичерпних тез і важливих тем. Ми володіємо лише “матеріалом”: матеріалом філософії, історії, мистецтва. <...> Але ми позбавлені чогось суттєвого, визначального для життя, якогось провідного напрямку, якого хочеться дотримуватися. Немає нічого, окрім власного Я. Тому дуже важливо, коли серед піддослідних щурів, у порожнечі і спустошеності з'являється хтось, подібний до Лоенгріна (або до де Гріє – А. Є.) – тоді нас хвилюють вічні питання, нехай без надії знайти відповідь»¹.

Порівняння двох режисерських артефактів за спільними ознаками романізації оперних раритетів дало змогу виявити широке коло складних мало вивчених проблем, пов'язаних із соціологічним аспектом дослідження режисерського театру. З цього виводу доречно пригадати афоризм Гільберта Честертона про те, що гарний роман говорить правду про свого героя, поганий – про свого автора². У проаналізованих постановках Х. Нойєнфельса і Д. Чернякова не просто розповідається про героїв, їх досліджують. Тому авторство постановників відіграє не останню роль, впливаючи на неоднозначність аксіологічних критеріїв сучасного режисерського театру загалом.

Процеси деконструкції музично-театрального жанру опери шляхом застосування літературних прийомів, зокрема психоаналізу, утвердилися в сучасній режисурі як креативний, оригінальний спосіб прочитання оперного тексту. Ставлення до класичної оперної спадщини як відкритого твору, незавершеного роману, незавершеного тексту стимулює створювати його нові, актуальні версії. Сучасні постановочні інтерпретації оперної класики не надаються до аналізу як традиційні жанрові канони. Проте для дослідження нових режисерських артефактів специфічні методи аналізу і відповідний категоріальний апарат ще не вироблені. Здійснена у статті спроба усвідомити загальні тенденції розвитку сучасної оперної практики на прикладі видатних зразків сучасних режисерських інтерпретацій викликана потребою наголосити на необхідності глибоких досліджень у цій галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин Н. Эпос и роман. О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / Николай Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php – Дата доступа: 5.01.2015.
2. Болотнова Н. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте / Н. Болотнова // Филологические науки. – 1992. – № 4. – С. 75–87.
3. Головатая Г. Ф. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского, текст и версии [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Головатая Галина Фёдоровна ; Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. – Саратов,

¹ Ханс Нойєнфельс: «Мы – беспомощное общество подопытных крыс». Интервью. Ганс-Кристоф фон Бок и Анастасия Рахманова [Электронный ресурс] // Deutsche Welle. – 2010. – 26.07. – Режим доступа: <http://www.dw.de/ханс-нойенфельс-мы-беспомощное-общество-подопытных-крыс/a-5824180> – Дата доступа: 27.01.2015.

² Честертон Г. Афоризмы [Электронный ресурс] / Гильберт Честертон. – Режим доступа: <http://aphorism.org.ua/search.php> – Дата доступа: 20.03.2015.

2008. – 26 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/evgeniy-onegin-pushkina-i-chaykovskogo-tekst-i-versii#ixzz3MRbrj0gq> – Дата доступа: 14.10.2014.

4. Дмитрий Черняков: «Я никому не доверяю». О порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности: интервью [Электронный ресурс] // Критическая Масса: онлайн-журнал. – 2006. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> – Дата доступа: 3.10.2014.

5. Должанский Р. Взятие Баварии. Об опере «Диалоги кармелиток» Дмитрия Чернякова в Мюнхене [Электронный ресурс] / Роман Должанский // Коммерсант. ru. – 2010. – 16.04. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/1349795?fp=> – Дата доступа: 5.10.2014.

6. Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.01 Театральное искусство / Журавлев Вадим Владимирович; Московский ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 2002. – 25 с. – Режим доступа: <http://zhuravlev.co/автореферат-диссертации/> – Дата доступа: 8.01.2015.

7. Кириченко Е. Краткий обзор прозаических жанров [Электронный ресурс] / Кириченко Елена // Жанровые особенности романа. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2011/05/16/1124> – Дата доступа: 4.01.2015.

8. Коробков С. Вс.Э. Мейерхольд и реформа оперной сцены: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 Театральное искусство / Коробков Сергей Николаевич; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. – М., 1988. – 16 с.

9. Лысенко С. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект [Электронный ресурс] / Светлана Лысенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Вып. 23. – Кемерово, 2013. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/opera-p-chaykovskogo-pikovaya-dama-kak-fenomen-hudozhestvennoy-interpretatsii-sinergeticheskiy-aspekt> – Дата доступа: 15.10.2014.

10. Лысенко С. Ю. Постановочная интерпретация в современном музыкальном театре: стратегия деконструкции [Электронный ресурс] / Светлана Лысенко // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/115-11944> – Дата доступа: 15.12.2014.

11. Паньков Н. М. М. Бахтин и теория романа [Электронный ресурс] / Николай Паньков // Вопросы литературы. – 2007. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/pa19.html> – Дата доступа: 10.01.2015.

12. Пискунова С. И. Роман (литературный жанр) / С. И. Пискунова // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://megabook.ru/article/Роман_литературный_жанр – Дата доступа: 9.01.2015.

13. Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре [Электронный ресурс] / Нора Потапова // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. – 2014. – 01.12. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> – Дата доступа: 3.02.2015.

14. Роман [Электронный ресурс] // Litkniga. Шпаргалка для писателя. – Режим доступа: http://litkniga.ru/viewpage.php?page_id=30 – Дата доступа: 12.01.2015.

15. Садых-заде Г. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны [Электронный ресурс] / Гюляра Садых-заде. – Режим доступа: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html> – Дата доступа: 16.02.2015.

16. Ханс Нойенфельс: «Мы – беспомощное общество подопытных крыс». Интервью. Ганс-Кристоф фон Бок и Анастасия Рахманова [Электронный ресурс] // Deutsche Welle. – 2010. – 26.07. – Режим доступа: <http://www.dw.de/ханс-нойенфельс-мы-беспомощное-общество-подопытных-крыс/a-5824180> – Дата доступа: 27.01.2015.

17. Черкашина-Губаренко М. Р. Верди forever! О Мюнхенских оперных контрастах [Электронный ресурс] / Марина Черкашина-Губаренко // День. – 2013. – 31 июля. – Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/verdi-forever> – Дата доступа: 8.08.2013.

18. Честертон Г. Афоризмы [Электронный ресурс] / Гильберт Честертон. – Режим доступа: <http://aphorism.org.ua/search.php> – Дата доступа: 20.03.2015.

19. Becker P. Im Zwischenreich der Liebe – Premiere: Hans Neuenfels, Regisseur von Giacomo Puccinis “Manon Lescaut”, im Gespräch / Peter von Becker // Max Joseph: der Magazin der Bayerischen Staatsoper. – 2014. – Nr. 1. – München : Verlag der Bayerischen Staatsoper, 2014. – S. 12–18.

20. Hans Neuenfels – Lohengrin-Regisseur 2010. Die Hauptfrage im Lohengrin ist die nach dem bedingungslosen Vertrauen... Hans Neuenfels im Interview zur Neuinszenierung des “Lohengrin” 2010 in Bayreuth und zu seinem Verständnis von Wagner [Электронный ресурс] / Hans Neuenfels // Das Opernglas. – 2010. – 7/8. – Режим доступа: <http://www.begeisterungsmomente.de/richard-wagner/lohengrin-2010/hans-neuenfels.htm> – Дата доступа: 7.05.2013.

Ефименко А. Г. Романизация оперы в современной режиссуре (интерпретации «Манон Леско» Джакомо Пуччини и «Симон Бокканегра» Джузеппе Верди). Обнаружены особые процессы деконструкции музыкально-театрального жанра оперы на примере новых режиссёрских артефактов. Осуществлено сравнение постановочных интерпретаций «Симон Бокканегра» Д. Черняковым и «Манон Леско» Х. Нойенфельсом. Прослежены изменения жанрово-семантической доминанты, хронотопа и смысловой ауры произведений, подчеркнута тенденция романизации оперного жанра, очерчена социологическая проблематика исследования режиссёрского театра.

Ключевые слова: опера, режиссёр, роман, интерпретация, режиссёрская опера.

Yefimenko A. H. The Impact of Novels on Contemporary Opera Direction (Interpretations of “Manon Lescau” by Giacomo Puccini and “Simon Boccanegra” by Giuseppe Verdi). Special deconstructive processes of opera as a musical-theatrical genre are considered having taken for an example the interpretations of novel by directors. The author has executed comparisons of “Manon Lescau” (Director: H. Neuenfels) and “Simon Boccanegra” (Director: D. Tschernjakov). In the selected statements both the change of genre-semantic dominants and the semantic aura of products have been traced, the tendency of attribution some principals of a novel to opera genre is underlined, and the sociological problematic concerning the research of director’s theatre is outlined.

Key words: opera, director, novel, interpretation, stage director opera.