

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ: «БОРИС ГОДУНОВ» О. ИВАНОВОЙ – С. БАРХИНА – Е. КОЛОБОВА

Лысенко С.Ю.

ФГБОУ ВПО «Хабаровский государственный институт искусств и культуры», Хабаровск, Россия (680045, ул. Краснореченская, 112), e-mail: lsy773@mail.ru

В статье проблема художественной интерпретации в оперном театре получает осмысление в контексте философской герменевтики. Привлечение герменевтического подхода позволяет рассматривать художественную интерпретацию в аспекте соотношения смысловой структуры композиторского текста и постановочно-режиссерских концепций как сложное диалектическое взаимодействие между авторским смысловым инвариантом и новыми вариантами смысла в постановочном творчестве интерпретаторов, как синтез «смысловосоздания» и «смыслопорождения». Смысл, рождающийся при герменевтическом понимании, получает свое последующее перевыражение невербальными средствами постановочного текста. Для исследования процесса невербального смыслового перевыражения между рядами оперы-спектакля впервые привлекается синестетический подход. Он позволяет приблизиться к осмыслению внутренних механизмов «перевыражения» смысла при рождении новых смысловых вариантов композиторского текста, при актуализации глубинных уровней музыкальной партитуры в сценическом и сценографическом рядах оперы-спектакля. Анализ смысловых мотивов и их воплощение в музыкально-сценических образах и рядах предпринят на примере оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в постановке О. Ивановой - С. Бархина. Рассмотренные приемы звукозрительного контрапункта и отдельные компоненты сценографического ряда позволили выявить актуальные для постановщиков глубинные смысловые уровни оперной партитуры Мусоргского, связанные с темой искупления греха страданием и смертью, идеей религиозного причащения, обретения прощения измученной душой Бориса.

Ключевые слова: опера-спектакль, художественная интерпретация в оперном театре, постановочная интерпретация, герменевтический подход, невербальное перевыражение смысла, звукозрительный контрапункт

EXPERIENCE OF A HERMENEUTIC IN JUDGMENT OF A PROBLEM OF ART INTERPRETATION AT OPERA THEATER: "BORIS GODUNOV" IN O. IVANOVA – S. BARKHIN – E. KOLOBOV

Lysenko S.Y.

Khabarovsk State University of Culture and Art, Khabarovsk, Russia (680045, Khabarovsk, street Krasnorechenskaya, 112), e-mail: lsy773@mail.ru

In article the problem of art interpretation at opera theater receives judgment in a context of a philosophical hermeneutic. Attraction of hermeneutic approach allows to consider art interpretation in an aspect of correlation of the sense structure of the composer text and production-acting conceptions as difficult dialectic interaction between an author's semantic invariant and new variants of sense in staging the works of interpreters, as synthesis process of a reconstruction of sense and sense birth. The sense which is born at hermeneutic understanding, receives the subsequent translate (reinterpretation) by nonverbal means of the production scenic text. Synesthetic approach is for the first time used for the research of the process of nonverbal meaning reinterpretation of the scenic lines of an opera performance. He allows to come nearer to judgment of internal translate (reinterpretation) mechanisms of sense at the birth of new semantic versions of the composer text, updating of deep levels of the musical score in scenic and scenographic of rows of the opera performance. Meaning concept analysis and its implementation in musical and stage images and lines is shown on the example of M. Musorgsky's opera "Boris Godunov" in O. Ivanova's - S. Barkhin's production. The reviewed means sound-vision counterpoint and the some components of the scenographic row allowed to reveal deep semantic levels of the opera score of Mussorgsky actual for stage directors, the atonement of a sin connected with a subject by suffering and death, idea of religious communicating, finding by Boris's exhausted soul of forgiveness.

Keywords: opera performance, art interpretation at opera theater, stage interpretation, hermeneutic approach, nonverbal meaning reinterpretation, sound-vision counterpoint.

Современная музыкально-театральная практика все чаще актуализирует проблему соотношения композиторского замысла и его театрально-сценических прочтений, выявляя интерпретаторскую сущность постановочного творчества. В настоящее время в музыковедении проблема художественной интерпретации наиболее изучена в аспекте исполнительской деятельности, посредством которой музыкальное произведение реализуется как искусство интонируемого смысла. Справедливый в отношении большинства музыкальных жанров, такой подход применительно к опере не учитывает синтетическую природу жанра, существенно сужает возможности анализа целостного музыкально-театрального образа оперы-спектакля как результата сложного взаимодействия всех его рядов - музыкального, сценического, сценографического.

Отличительной чертой художественной интерпретации в музыкальном театре следует признать ее неоднородный, «многослойный» характер, обусловленный объединением нескольких видов интерпретации. В первую очередь – исполнительской интерпретации, являющейся необходимым условием полноценного бытования всякого музыкально-театрального произведения. Ее признаками, в частности, обладает деятельность певцов, музыкантов оркестра, дирижера, хормейстера и др. В рамках философско-герменевтической и семиотической научных традиций современное музыковедение всё чаще осмысливает деятельность оперного композитора в отношении литературного первоисточника (либретто), получающего смысловое «перевыражение» в музыкальной партитуре, как деятельность интерпретаторскую [2]. Однако наиболее специфической для оперы является постановочная интерпретация, объединяющая результат творческих усилий режиссера, хореографа, актёров-певцов, сценографов и ориентированная на последующее визуальное восприятие реципиентами целостного полисенсорного образа оперы-спектакля.

Другим основанием предпринимаемого исследования художественной интерпретации в музыкальном театре является стремление осмыслить проблему смысловой многозначности оперного текста, многоуровневости его смысловой структуры (наличие явных и скрытых смысловых уровней, высказанных и подразумеваемых, основных и дополнительных значений), соотношения «данного» и «созданного» (М. Бахтин) в опере-спектакле.

Для решения обозначенной проблемы предлагаем обратиться к ее философскому контексту, которая обнаруживает связь понятия «интерпретация» с категорией понимания - предметом исследования в рамках герменевтической традиции истолкования текстов, а художественная интерпретация предстает как смыслообразующая деятельность сознания. Анализ основных положений философской и филологической герменевтики в работах Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, М. Хайдеггера, Г. Гадамера, П. Рикёра, Г. Богина показал, что процесс понимания осознается как сложное диалектическое взаимодействие между автор-

ским смысловым инвариантом и теми новыми смысловыми составляющими, которые рождаются в процессе интерпретации. Целью же такого понимания является не только «смысловосоздание», но и «смыслорождение». Определяемый в герменевтической филологии как распрямляющий, данный тип понимания выявляет зависимость от рефлексии конкретного реципиента над избранными им в тексте смыслами [1]. Такой подход позволяет осмыслить интерпретацию как реализованную рефлексивную уже достигнутого понимания, при котором авторское понимание, «свёрнутое» в тексте, перевыражается в смысловой системе интерпретатора. Рождающийся же в результате такого «перевода» смысл приводит интерпретатора к «готовности построения» другого текста [там же].

В этом аспекте постановочная интерпретация предстает как процесс, при котором континуальный опыт композитора, «свёрнутый» в тексте и объективированный средствами оперной партитуры, перевыражается в невербальной смысловой системе постановщиков-интерпретаторов (поиск значения «для меня»). Смысл, рождающийся при таком понимании, получает свое последующее перевыражение невербальными средствами постановочного текста. Свободный от необходимости вербализации, такой смысл в большей мере обладает интимно-личностными характеристиками, обретает искомое «значение для меня» (см. об этом: [8]).

Выбор герменевтического ракурса анализа сущности интерпретации выявляет предпочтительность рассмотрения оперы как текста - полиструктурного семиотического образования, который помимо поверхностного (знакового) уровня имеет глубинный имманентный смысл, постигаемый в процессе понимания текста и порождаемый творческим сознанием воспринимающего. Актуализация этого смысла во многом зависит от интертекстуальных связей данного текста и его взаимодействия с культурно-историческим контекстом, а также от эмоционального и интеллектуального богатства индивидуальной смысловой системы интерпретатора. Другими словами, композиторская партитура, с точки зрения герменевтики, рассматривается как текст, содержащий потенциальную множественность смыслов. Целью интерпретации при этом становится не столько воссоздание («реставрация») изначального смысла, сколько порождение его новых вариантов. Именно поэтому опера-текст в дискурсе различных постановочных прочтений предстает каждый раз в обновленном варианте, выявляя свои глубинные смысловые уровни, актуализируемые постановщиками.

Вышеизложенное позволяет нам иначе взглянуть на синтетическую природу оперного жанра. С этих позиций опера-текст предстает как последовательная цепь интерпретаций, где исходный вербальный текст либретто перевыражается средствами музыкального ряда оперы (этап композиторской интерпретации), а музыкальная партитура интерпретируется средствами музыкально-исполнительского и театрально-сценического искусства в музыкальном,

сценическом и сценографическом рядах оперы [8]. При рассмотрении оперы как последовательной цепи интерпретаций мы опираемся на те работы, в которых музыкальное прочтение вербального текста в опере получает осмысление как результат композиторской интерпретации [2]. Актуализируя постановочный аспект, можно продолжить предложенную исследователем интерпретаторскую цепочку, включив в пространство оперы-текста постановочный текст, порожденный на этапе сценической реализации - с системой знаков иной природы, своими средствами кодирования смысла, в котором процесс объективации результата интерпретации происходит с помощью цвета, линии, формы, света (сценография), жеста, пластики, мимики (сценическое поведение актеров).

В качестве основной предпосылки художественной интерпретации как невербального перевыражения смысла во взаимодействии всех вовлекаемых в художественный синтез компонентов может быть определена синестезия (в пер. с греч. соощущение) – межчувственные ассоциации, свойственные человеческой психике и являющиеся свойством невербального мышления. Синестетический подход, привлекаемый к анализу оперы, призван дополнить существующие аналитические методики, стремящиеся приблизиться к имманентным музыкальным смыслам композиторского текста. Представляется, что невербальная концептуальная система интерпретатора, его «внутренняя речь» (Л. Выготский), образуется на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестической), что создает в опере предпосылки для взаимного невербального «перевыражения» информации [7, с. 318]. Синестетичность как ассоциативный механизм, участвующий в формировании невербальных смыслов на стыке рядов оперы [там же], предлагается для выявления глубинных механизмов смыслопорождения в процессе постановочной интерпретации.

Стремясь актуализировать глубинные невербальные процессы смыслообразования, основанные на синестетической перекодировке полимодального художественного образа, термин «перекодировка» мы заимствуем из психолингвистики, где данное понятие употребляется в значении перехода во внутренней речи между вербальными и невербальными компонентами языка при восприятии [5]. В опере указанный процесс может быть осмыслен как реализация понятого (актуализированного) смысла в звуковом коде (как способе воплощения музыкально-знакового компонента текста), в предметно-изобразительном коде (сценографический ряд оперного спектакля), в двигательно-пластическом коде (сценическое поведение актеров) (см. о кодах языка: [там же]). При таком подходе проблема «перекодировки» смысловых мотивов вербального текста и музыкальной партитуры в художественном сознании постановщиков-интерпретаторов, получающих реализацию в режиссерско-сценографической концепции посредством конкретных художественно-выразительных приемов и средств, решается в аспекте невербального перевыражения смысла.

В таком случае, для осмысления глубинных механизмов взаимодействия музыкального, сценического и сценографического рядов в оперной постановке семантический принцип образного соответствия, основанный на знаковой перекодировке (в его семиотическом понимании), может быть дополнен синестетическим подходом. Такой подход в анализе взаимосвязи акустических и визуальных образов при «переводе» музыкального звучания в визуально-пластическую партитуру оперного спектакля позволяет трактовать синестетический (интермодальный) механизм как регулятор отношений разномодальных средств в их совместном действии по воплощению конкретного замысла [3, с. 169]. Синестетический механизм перевыражения беспредметных смыслов, лежащий, как полагаем, в основе постановочной интерпретации, позволяет выявлять синхронную детерминацию визуального и музыкального мышления в конечном продукте творчества [7, с. 207] - синтетическом тексте оперного спектакля.

Для рассмотрения герменевтических контекстов музыкально-театрального произведения, актуализируемых при невербальном перевыражении смысла, обратимся к опере М. Мусоргского «Бориса Годунова» в постановочно-исполнительской интерпретации театра им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко (спектакль 1989 года). Следует отметить, что сценическая судьба «Бориса» подтверждает правомерность герменевтического подхода к осмыслению оперы как синтетического художественного текста, позволяющего трактовать интерпретацию как результат поиска актуального для постановщиков варианта смысла. Каждое новое поколение, обращаясь к данной опере, задает тексту свои вопросы, «распредмечивает» значимые для него смысловые грани, что неизбежно приводит к существованию весьма широкого смыслового диапазона интерпретаций. Этому способствует и онтологическая сущность оперного жанра, получающая в «Борисе Годунове» одно из самых ярких и талантливых воплощений. М. Мусоргский поднимает нравственно-философские проблемы человеческого бытия, предпринимает психологический анализ человеческой природы, вскрывает «болевы́е точки» исторического самосознания личности и общества.

Потребность в раскрытии смыслового потенциала данной оперы у следующих поколений столь велика, что по количеству сценических постановок в XX веке «Борис Годунов» лидирует среди других русских опер – как в России, так и за рубежом. Мы разделяем точку зрения исследователей, считающих, что отношение к Мусоргскому было и остается камертоном нравственного состояния общества, что подъемы в судьбе его опер всегда приходится на решающие, поворотные моменты общественного развития [4, с. 689]. Кроме того, сценическая судьба оперы свидетельствует о влиянии социально-исторического и эстетического контекста на понимание художественной концепции Мусоргского, выявляет взаимосвязь между сценической интерпретацией и проблемами театральной практики, во многом зависи-

мой от культурно-общественной ситуации. Такой подход перекликается с ведущим положением герменевтики, рассмотренном ранее, при котором интерпретация осмысливается как результат соотнесения текста с культурным и мыслительным опытом современности.

Рассмотрим процесс невербального смыслового перевыражения между музыкальным, сценическим и сценографическим рядами оперы-спектакля О. Ивановой (режиссёр), С. Бархина (художник-постановщик), С. Колобова (дирижёр, художественный руководитель театра). В центре театрально-сценической концепции избранной оперного постановки находится психологическая драма царя Бориса. Поставленный в юбилейный год Мусоргского, спектакль является значимой вехой в сценической судьбе «Бориса Годунова» уже по причине выбора редакции: впервые получила музыкально-театральное воплощение полная авторская первоначальная редакция оперы, исполненная без купюр и дополнений. Именно выбор редакции, как представляется, обуславливает камерность сценического решения оперного спектакля, оправдывает исключительную на сегодняшний день лирическую трактовку эпико-драматического полотна Мусоргского, единую «тональность» интерпретаций — как музыкально-исполнительской, так и постановочной.

Обобщённо-символическое сценическое прочтение оперы, лишённое «этнографической» иллюстративности, исторической конкретности, позволяет всё внимание сфокусировать на музыкальном действии, тонко прочерченном в дирижёрской трактовке С. Колобова, рельефно проартикулированном в деталях авторской оркестровки. Исполнительская интерпретация ведущих вокальных партий и хора также выявляет преобладание спокойной динамики, отсутствие экспрессивных, патетических акцентов, что лишь подчёркивает камерный характер разворачиваемого действия.

Такая исполнительская трактовка созвучна постановочному решению, переносящему основной конфликт оперы во внутренний мир Бориса. Обобщённость сценической подачи конкретного сюжета выявляет суть сакральной притчи данной постановки: исходная предначертанность человеческого пути к покаянию и нравственному очищению. Христианские мотивы подчёркнуты средствами сценографического ряда спектакля. Сошлёмся в качестве примера на сюжет «Оплакивания Христа» на главном занавесе спектакля, зажжённых свечах в «кануне», помещённом в середине просцениума (обозначим, что канун в церкви обычно ставится перед распятием, свечи на нём возжигают в знак поминовения усопших. См. об этом: [6, с. 47]), мотив распятия Христа в центре декорационного задника. Такое решение акцентирует внимание на теме искупления греха страданием и смертью, услышанную в тексте Мусоргского, актуализируя близкую постановщиками идею религиозного причащения, обретения измученной душой Бориса прощения.

Концентрация внимания постановщиков на драме личности обусловила и условную сценическую трактовку образа народа, лишённого ясной бытовой, социальной, исторической конкретности, что, на первый взгляд, противоречит музыке Мусоргского [6, с. 48]. Вместе с тем, герменевтический подход к анализу постановочной интерпретации позволяет предположить, что отказ от традиционного жанрово-характеристичного и индивидуально-дифференцированного показа народа акцентирует внимание на значимом смысловом мотиве оперной партитуры Мусоргского: обобщённо трактуемый народ, образующий некую единую однородную массу, незаметно, а порой и невидимо присутствующий на сцене, выступает нравственным, этическим судьей им избранного и им отщёненного царя.

Погружению в «глубины душевной смуты» (С. Коробков) царя-преступника способствует и условное решение визуально-пластического ряда, включающего не только реальный план сценических событий, но и ирреальный, мистический, воспринимающийся как визуализация бреда Бориса, продукт его больного сознания. Отметим, что такое решение полемически оценивается большинством критиков спектакля [4, с. 697; 6, с. 47], однако именно этот дополнительный план сценического ряда, не «прописанный» в ремарках композиторской партитуры, становится, на наш взгляд, результатом воплощения постановщиками многозначных герменевтических контекстов оперы, актуализации скрытого, глубинного смыслового уровня музыкального текста.

Рассмотрим указанный режиссерский прием в сценическом ряду оперы в аспекте невербального перевыражения смысла. Отметим, что сценический ряд оперы-спектакля подразделяется на уровни. Его основной (действенный) уровень, как правило, связан с пластическим решением роли, с актёрским поведением на сцене. Другой уровень сценического ряда, используя художественные средства кинематографического искусства, реализуется с помощью таких приёмов, как параллельный монтаж, крупный кадр, наплывы и т. п. Именно этот действенный уровень, определяемый как дополнительный, более условен по своей художественной природе, часто не предопределён поверхностными слоями авторского текста и является, как полагаем, одним из главных проводников интерпретаторского смысла. Дополнительный уровень сценического ряда понимается нами как частное проявление звукозрительного контрапункта (термин С. Эйзенштейна), основанного на эквивалентности зрительного и слухового образа в художественном мышлении, на способности пластической композиции повторить линию и форму музыкального фрагмента, «следа его движения», на таком синтезе образных элементов в художественном образе, который апеллирует к способности слушателей-зрителей к соощущениям на основе художественно-языковых аналогий смежных языков [10]. При этом компоненты пластического ряда оперы-спектакля, формируя самостоятельный дополнительный уровень зрительной информации, выполняют задачи, сопостави-

мые с функциями музыкально-выразительных элементов. Их действие основывается не столько на синхронности визуальных образов и музыкального звучания, сколько на эквивалентности задач языковых средств музыкального и сценического рядов.

Анализ смыслового перевыражения между этими рядами в постановке «Бориса Годунова» О. Ивановой осуществим на примере смыслового мотива невинно убиенного царевича. Напомним, что в опере Мусоргского, вслед за Пушкиным, основным внешним препятствием, мешающим счастливому царствованию Бориса, является народная молва о его виновности в смерти Дмитрия. Однако смысловой мотив невинно убиенного царевича, заданный Пушкиным как пример несправедливого суждения народа о царе, получает в музыкальной партитуре лейтмотивный статус и в образной системе нового (оперного) текста приобретает смыслообразующую функцию. Он многозначен: это и несбывшиеся надежды народа на доброго царя, и характеристика авантюриста Отрепьева, и предмет горьких раскаяний Бориса. Данный мотив усилен композитором посредством введения духовно-православного музыкального пласта, в частности, хора схимы в сцене смерти царя, вербальный текст которого скомпонован самим композитором и не вполне соответствует ритуально-каноническому образцу. Подобное отступление от обряда предсмертного подстрига царя понадобилось Мусоргскому для возникновения дополнительных ассоциативно-смысловых связей текста («младенец умирающая», «и нет ему спасения» – это и о невинно убиенном царевиче, и, одновременно, о Борисе перед лицом Всевышнего). Данная смысловая множественность вербального текста либретто контурно очерчена музыкально-стилевыми средствами православной традиции, завершая перевод коллизий пушкинской драмы из государственно-политической плоскости в нравственно-духовную.

Визуальное перевыражение смыслового мотива невинно убиенного царевича в театрально-сценической интерпретации О. Ивановой углубляет тему покаяния и нравственного очищения, ставшей смысловой доминантой оперного спектакля. В сценическом ряду зрители видят Мальчика в длинной белой сорочке со свечой в руках, занимающего вместо Бориса царский трон в сцене коронации, но под тяжёлым взглядом Годунова покорно встающего с него. Мальчик заслоняет путь коронуящегося царя в Архангельский собор и в эпизоде поклонения усопшим властителям (1-й монолог Бориса). Сопоставимый с кинематографическим приёмом параллельного монтажа и визуально контрапунктирующий музыкальному ряду, данный образ воспринимается как результат опредмечивания глубинного смыслового мотива самозванства Бориса, как визуально-символическое обобщение вины Годунова. Дополнительная актуализация смыслового мотива самозванства с привлечением средств сценического ряда происходит в тот момент, когда Мальчик уступает пустующий трон Лжедмитрию. Повторное появление указанного визуального мотива (образ Мальчика используется

также в сцене «У собора Василия Блаженного» и в сцене смерти Бориса) осознаётся как приём звукозрительного контрапункта. Внешне не связанный с музыкой, не иллюстрирующий напрямую музыкальное развитие, он в своём драматургическом значении идентичен функции музыкального лейтмотива, способствуя переключению восприятия на смысловое обобщение.

Однако основным результатом модального перекодирования смыслового мотива невинно убиенного царевича становится невербальное перевыражение распредмеченного постановщиками смысла оперного текста Пушкина-Мусоргского, приводящего к рождению нового смыслового варианта и связанного с христианско-религиозным мотивом поминовения. «Приращение смысла» при восприятии дополнительного уровня действительностеносценического ряда становится возможным благодаря активизации слухозрительных ощущений, возникающих уже при первом появлении мальчика-актёра со свечой, под звуки оркестрового вступления к опере зажигающего свечи в «кануне». Данный приём можно назвать приёмом сознательного усиления интермодального синтеза в опере-спектакле, выявляющего интонационную связь темы разорённой Руси и будущего лейтмотива Димитрия. Свечи, горящие в «кануне» в центре авансцены на протяжении всего спектакля, способствуют расширению смыслового потенциала оперного текста Мусоргского и актуализируют важную для постановщиков идею религиозного причащения. Смысловой мотив искупления греха страданием и смертью получает своё пластическое воплощение в сцене смерти Годунова, когда Мальчик уводит Бориса за собой под звуки просветлённо-восходящего музыкального мотива тщетности борисовых деяний в «тишайшем, лучезарном» *Des-dur* (М. Сабинина). Подобный способ создания художественного образа, действующий по принципу звукозрительного контрапункта, основан на эквивалентности зрительного и слухового образов: восхождение Мальчика и Бориса с зажжённой свечой и их исчезновение в тёмном декорационном проёме синхронизируется с мелодической линией низких струнных и валторн. Совпадение «движения музыки и глаз по линии пластической композиции» (С. Эйзенштейн: [10, с. 253] взаимно усиливают энергетику вовлекаемых модальностей, актуализируя глубинный смысловой мотив обретения прощения измученной душой Бориса.

Как отмечалось ранее, в процессе постановочной интерпретации смысловые мотивы композиторского текста получают синестетическую перекодировку не только в двигательнопластическом коде художественного сознания интерпретаторов, но и в предметно-образительном коде. Результат такой перекодировки находит своё воплощение при помощи важнейших языковых средств образительных искусств, формирующих текст сценографического ряда – цвета, линии, формы, света, что формирует многообразие средств вырази-

тельности декорационно-постановочного облика (декорации, сценическое пространство, костюм, грим, предметы реквизита и др.).

Так, в постановочной интерпретации С. Бархина сценическое пространство воссоздаёт образ прежней, старой Руси, но не приёмами декоративно-исторического бытописания декораций, а показом обобщённого места действия (термин В. Берёзкина). Площадка сцены окружена тремя стенами, приподнятыми на высоту человеческого роста, что даёт возможность персонажам и хору беспрепятственно проходить под ними, возникая из чёрной глубины исторического небытия и вновь исчезая в ней. Принципиальный отказ художника от сценографического воплощения Соборной площади, с одной стороны, и любовное воссоздание предметов быта древнерусского декоративно-прикладного творчества, формировавшего среду жизни людей того времени, погружает восприятие в камерный замкнутый мир «золотой комнаты» (выражение С. Бархина), концентрируя внимание на душевной драме русского царя. Данное сценографическое решение, как полагаем, обусловлено выбором постановщиками первой редакции оперы, в которой актуальным для Мусоргского становится смысловой мотив вины Бориса и её искупление душевными муками.

Другим средством сценографического ряда, значимым в процессе невербального пере выражения смысла в постановочной интерпретации О. Ивановой - С. Бархина, является сценический костюм. Отметим, что в современной сценографии костюм является важнейшим средством передачи смыслового «сигнала» в нужный момент развертываемого действия; по степени интеграции в постановке его трактуют как своеобразную «передвижную декорацию». Динамичность, изменчивость костюма в течение спектакля может стать способом переосмысления всего представления, а семантическая насыщенность костюма достигается множеством приемов: умышленной однородностью, богатством или бедностью материала и т.п.

В анализируемой сценической интерпретации костюм, в частности, трактован как средство актуализации смыслового мотива самозванства. Многоликость царя в оперном тексте А. Пушкина - М. Мусоргского, получает свою перекодировку средствами сценического костюма. В декорационных рамках-проёмах, возвышаясь над сценическим пространством основного действия, в ожидании своего исторического часа стоят будущие (и потенциальные) цари Руси — Шуйский, Григорий Отрепьев, Феодор Годунов, экспонируя и завершая музыкально-историческую драму. Портретная стилизация в оформлении «царского иконостаса» подчёркнута сценографами единством визуально-сценического облика потенциальных царей — богато расшитые царские одежды, одинаковые шапки Мономаха. Визуально контрапунктируя основному уровню сценического ряда, такой сценографический приём переклюкает восприятие с событийно-сюжетного уровня текста на смысловой подтекст.

В этом же ассоциативно-знаковом ключе реализовано и решение костюма Самозванца в сцене «В корчме», когда в кульминационный момент действия — момент своего разоблачения — Гришка Отрепьев скидывает монашескую рясу-накидку, скрывающую богатые царские одежды, провоцируя подобострастное коленопреклонение всех персонажей сцены. Подобное постановочное решение опирается в своём действии на монтажный принцип. Внезапное переключение восприятия в иное знаково-стилевое русло способствует смысловому обобщению: намеченный М. Мусоргским в музыкальной драматургии I действия оперы конфликт власти и народа, резонируя в восприятии концептуальному решению сцены «Под Кромами» во 2-й авторской редакции оперы, получает своё предварительное разрешение задолго до сцены «У собора Василия Блаженного» (напомним, что постановщики используют 1-ю редакцию оперы, где сцена «В корчме» является завершающей в развитии образа Отрепьева).

Таким образом, избранный в статье герменевтический ракурс при анализе проблемы постановочной интерпретации выявил тесную связь с проблемой адаптации классических произведений к восприятию современного зрителя. Значительно усложнившиеся ассоциативные связи в современной культуре активизируют интеллектуальный уровень эстетического сознания, способствуют развитию способности реципиентов «считывать» полифоничную образно-символическую партитуру спектакля. При этом в герменевтическую зону поиска смыслов попадает весь культурологический пласт, весь объём освоенных личностью на момент восприятия (интерпретации) духовных традиций. Отмечаемая многими представителями герменевтики способность процедуры интерпретации к соотнесению смысла текста с культурным и мыслительным опытом современности особенно актуальна при сценическом прочтении и восприятии классической оперы. Герменевтический подход к данной проблеме, получившей широкое освещение и в традиционном искусствознании, лишь смещает её в смыслообразующее пространство интерпретирующего сознания - как постановщиков, так и слушателей-зрителей. Интерпретатор стремится увидеть и запечатлеть собственное понимание сопричастности к сегодняшнему дню поднимаемых автором проблем. В постановке О. Ивановой - С. Бархина - Е. Колобова это, в первую очередь, духовно-нравственный аспект, осуждающий бездуховность и безнравственность современного мира.

Анализ данной постановочной интерпретации показал справедливость слов П. Рикёра, утверждающего, что «интерпретация имеет место там, где есть многосложный смысл, и именно в интерпретации обнаруживается множественность смыслов» [9, с. 51]. Художественная интерпретация в оперном театре, понимаемая нами как невербальное перевыражение авторского смысла в художественном сознании интерпретаторов-постановщиков, осо-

знается как «работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, ... то есть как интерпретация скрытых смыслов»» [там же].

Разомкнутое смысловое пространство «Бориса Годунова» открыто для дальнейших интерпретаций. Герменевтическая неиссякаемость смысла любого синтетического художественного текста (и оперы Мусоргского в частности), возможность порождения всё новых и новых смысловых связей при повторной его интерпретации — одна из немаловажных причин неуываеваемости оперного жанра, множественности постановочных прочтений одного текста, потребности в их повторных восприятиях.

Список литературы

1. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www/auditorium/ru> (дата обращения 28.12.2013).
2. Волкова П. С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): Автореф. дис. ... канд. филологических наук. — Волгоград, 1997.
3. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве). — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. — 263 с.
4. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. — М.: Музыка, 1998. — 736 с.
5. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. — М.: Лабиринт, 1998. — 368 с.
6. Кандинский А. И. Цена подлинника // Сов. музыка. — 1990. — № 8. — С. 49
7. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). — Новосибирск, 2005. — 392 с.
8. Лысенко С. Ю. Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2007. — 23 с.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. / П. Рикёр; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. — М.: Академический Проект, 2008. — 695 с.
10. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Избр. произведения: В 6 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 189 — 269.

Рецензенты:

Александрова Л. В., доктор искусствоведения, профессор кафедры композиции ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г.Новосибирск.

Шушкова О. М., доктор искусствоведения, профессор, проректор по НУР, заведующая кафедрой истории музыки ФГБОУ ВПО «Дальневосточная государственная академия искусств», г.Владивосток.