

Лысенко Светлана Юрьевна

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И СЦЕНИЧЕСКОГО РЯДОВ В ОПЕРЕ-СПЕКТАКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ "БОРИСА ГОДУНОВА" М. МУСОРСКОГО – А. ТАРКОВСКОГО)

В статье рассматривается проблема художественного синтеза в оперном жанре. Впервые к анализу оперы-спектакля привлекается синестетический подход, позволяющий выявлять глубинные механизмы смыслопорождения при переводе музыкального действия в сценическое. Рассмотренные примеры звукозрительного контрапункта позволили наблюдать за процессом невербального "перевыражения" смысла музыкальной партитуры М. Мусоргского "Борис Годунов" в сценическом ряду постановки А. Тарковского.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/1-1/34.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. I. С. 139-143. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

9. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Семиосфера. СПб., 2000. 146 с.
10. Лутцев М. В. Менталитет и ментальность как феномены бытия личности, общества и вооруженных сил: социально-философский анализ: автореф. дисс. ... к. филос. н. М., 2005. 20 с.
11. Маркс К. К критике политической экономики // Библиотека газеты «Революция». URL: <http://www.revolucia.ru/krolitek.htm> (дата обращения: 15.07.2012).
12. Шевяков М. Ю. Менталитет: сущность и особенности функционирования: дисс. ... к. филос. н. Волгоград, 1994. 134 с.

CONTRADICTIONARY AND NON-CONTRADICTIONARILY AGREED LAW FUNCTIONS: SEPARATION BASES AND PRACTICAL SIGNIFICANCE

Litvinova Svetlana Fedorovna, Ph. D. in Law, Associate Professor
Vladivostok State University of Economics and Service
litvinova@mail.primorye.ru

The interaction peculiarities of law functions and beyond-legal public regulators are revealed in the article. Their comparison according to consistency criterion allows singling out contradictory and non-contradictorily agreed law functions. Contradictory functions comprise the directions of influence on society, which are opposite to the directions of mentality functions influence on it. The author comes to the conclusion that contradictory functions singling out is of practical significance. Law norms, having such functions, demand their advancement strategy determination with the purpose of their efficiency ensuring.

Key words and phrases: law functions; mentality functions; contradictory functions; non-contradictorily agreed functions; law and society homeostasis; feedback.

УДК 792.54:782.1

Искусствоведение

В статье рассматривается проблема художественного синтеза в оперном жанре. Впервые к анализу оперы-спектакля привлекается синестетический подход, позволяющий выявлять глубинные механизмы смыслопорождения при переводе музыкального действия в сценическое. Рассмотренные примеры звукозрительного контрапункта позволили наблюдать за процессом невербального «перевыражения» смысла музыкальной партитуры М. Мусоргского «Борис Годунов» в сценическом ряду постановки А. Тарковского.

Ключевые слова и фразы: опера-спектакль; синестетический подход; звукозрительный контрапункт; «Борис Годунов»; М. Мусоргский; А. Тарковский.

Лысенко Светлана Юрьевна, к. искусствоведения, доцент
Хабаровский государственный институт искусств и культуры
lsy773@mail.ru

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И СЦЕНИЧЕСКОГО РЯДОВ В ОПЕРЕ-СПЕКТАКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ «БОРИСА ГОДУНОВА» М. МУСОРГСКОГО – А. ТАРКОВСКОГО) ©

Опера – уникальный музыкально-театральный жанр. Ее синтетическая природа объединяет в художественное целое драму, поэзию, выразительные возможности вокальной и инструментальной музыки, хореографии, драматического и пластического театра, изобразительных и декоративно-прикладных искусств. Признавая примат музыки, современное музыкознание, вместе с тем, все чаще стремится обосновать с позиции современных научных подходов принципы художественного синтеза в оперном жанре. В первую очередь следует отметить работы, объектом исследования которых становится не только музыкальная партитура оперы, но и целостный сенсорный образ оперы-спектакля, комплексно воспринимаемый реципиентами [2; 4; 13]. В таких работах актуализируется проблема взаимодействия всех составляющих компонентов художественного синтеза.

Одной из задач при решении данной проблемы становится определение «многослойной» структуры оперы-спектакля. Несходство знаково-языковых систем, привлекаемых в оперном спектакле, обуславливает выделение его вербальных, аудиальных и зрелищных компонентов в самостоятельные структурные единицы синтетического оперного целого. В работах, посвященных вопросам синтеза в оперном жанре, зрелищный текст, в частности, определяют как сценический слой структуры оперы, объединяющий пластику и действие (Т. Кулешова), как зрительный пласт (И. Корн), как инокачественную знаковую сферу (Е. Акулов), как визуальный ряд (С. Гончаренко), как визуальный субтекст – носитель определенного слоя информации, требующей своей расшифровки (А. Сокольская).

При анализе совокупности сценических компонентов, составляющих самостоятельный план оперного спектакля, мы предлагаем такой принцип структурной организации целого, который учитывает многоканальность кодирования информации, изначально запрограммированную в оперном жанре. Разделение структуры

оперы-спектакля на ряды – *музыкальный* (оркестровая партитура и вокальное пение, где слово является самостоятельным компонентом вокальной партии), *сценический* (действенный) и *сценографический* — отражает не только разнознаковую природу участвующих в оперном синтезе видов искусства, но и позволяет учитывать неоднородность вовлекаемых в восприятие модальностей: в музыкальном ряду – слуховой, в сценографическом – зрительной, в сценическом – зрительно-кинестетической. В этом случае семиотический метод анализа, рассматривающий музыкально-сценический текст как результат совместного действия разнородных художественных средств (синтез искусств), актуально дополнить *синестетическим подходом* (от греч. «синестезия» – межчувственные ассоциации, свойственные человеческой психике), позволяющим рассматривать целостный слухо-зрительный образ спектакля как результат интермодального синтеза. Привлечение данного подхода необходимо нам для выявления глубинных механизмов смыслопорождения при переводе музыкального действия в сценическое. По мнению исследователей, синестетичность как особый ассоциативный механизм, как специфическое проявление внутренней речи образуется на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [3, с. 119], что создает предпосылки для взаимного невербального перевыражения смысла между рядами оперы-спектакля [7].

Как нами было показано ранее в других работах [8; 10], инструментом такого анализа может быть избран *художественный концепт*. Современная культурология определяет его как особый механизм, привносящий в исходную авторскую концепцию, в авторское «смысловое ядро» свои смысловые интенции, включающий воспринимаемое (интерпретируемое) в свой ассоциативный ряд, что способствует размыканию исходной смысловой зоны произведения [6]. К *вербальным концептам* относят ключевые слова, метафоры. Для анализа же взаимодействия музыкального и сценического рядов как результатов невербальных способов реализации смыслового потенциала текста возможно привлечение понятия «*невербальный концепт*» (термин В. Зусмана). Невербальные концепты, включающие «сигналы визуальной и акустической среды» [Там же, с. 31], «восприятие запаха, шума» [Там же, с. 21], содержат особый подбор чувственных элементов, запускающих ассоциативный механизм во внутренней речи художника [7, с. 262]. В последующем анализе мы будем опираться на теоретическое положение Н. Коляденко о значимости невербальных концептов для «запуска» движения смысла на стыках разных рядов в синтетических музыкально-театральных композициях [Там же, с. 318].

Сценический (или *действенный*) ряд оперы-спектакля, на наш взгляд, способен сам подразделяться на уровни. Внешний его уровень, как правило, связан с пластическим решением роли, с актёрским поведением на сцене. Назовем его *основным действенным уровнем*. Другой уровень сценического ряда, используя художественные средства кинематографического искусства, реализуется с помощью таких приёмов, как параллельный монтаж, крупный кадр, наплывы и т.п. (заимствованные из кинематографа, данные приёмы в современных оперных постановках могут быть реализованы средствами театрально-сценического освещения, актёрской пантомимы, специального декорационного оформления и др.). Именно этот действенный уровень, определяемый как *дополнительный*, более условен по своей художественной природе, часто не предопределён поверхностными слоями авторского текста и является, на наш взгляд, 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 образов в художественном мышлении, на способности пластической композиции повторить линию и форму музыкального фрагмента, «следа его движения». Такой синтез образных элементов в художественном образе позволяет апеллировать к способности слушателей-зрителей к соощущениям на основе художественно-языковых аналогий смежных языков [14]. При этом компоненты пластического ряда оперы-спектакля, формируя самостоятельный дополнительный уровень зрительной информации, выполняют задачи, сопоставимые 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 зрительного рядов. В этом случае, например, семантически значимая единица изображения, создаваемая при помощи актёрской пантомимы (сценический ряд) или освещения (сценографический ряд), при повторном появлении способна действовать как музыкальный лейтмотив. Привлечение идеи звукозрительного контрапункта при анализе сценической интерпретации оперы позволяет выявить предпосылки для слухозрительных соощущений, а способность визуальных художественных средств вызывать при восприятии аналогии с музыкально-тематическими единицами осознать как механизм синхронизации рядов оперы-спектакля [7, с. 321]. Представляется, что в дополнительном уровне сценического ряда, так же, как и в основном, средствами пластики получают опредмечивание подспудные синестетические художественные импульсы оперного текста.

Рассмотрим механизм взаимодействия музыкального и сценического рядов в опере-спектакле на примере постановочной интерпретации оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», осуществленной А. Тарковским в Лондонском театре Ковент-Гарден в 1983 году и перенесенной на сцену Кировского театра оперы и балета (1990 г.). Указанная постановка уже становилась объектом анализа в работе автора [9]. Задача данной статьи – показать, как в процессе постановочной интерпретации в полимодальном сплаве чувственных элементов невербального концепта активизируются синестетические координаты, связанные с визуальным и кинестетическим мышлением, что обуславливает невербальное перевыражение смысла на границе рядов.

В сценической интерпретации А. Тарковского, для которого как для кинорежиссёра визуальный чувственный опыт является определяющим, слухозрительные синестетические импульсы оперного текста опредмечиваются, в первую очередь, средствами сценического ряда. В его постановочном прочтении оперы Мусоргского

центральной становится драма личности, тема душевных мук преступного царя, расплаты за содеянное. Наиболее яркое воплощение эта тема находит в дополнительном уровне визуально-сценической партитуры спектакля, где получают невербальное перевыражение два смысловых мотива, актуальных для режиссёра, – концепт *невинно убиенного царевича* и концепт *божьего и людского суда* над преступником Борисом.

Более последовательно в сценическом ряду воплощён первый из указанных концептов. Его особая значимость в тексте Мусоргского, отождествление царевича Димитрия с сакральным для Руси образом невинно убиенного Отрока полнее осознаются благодаря использованию приёма параллельного монтажа в дополнительном уровне сценического ряда, направленного на усиление интермодального синтеза. Кроме того, процесс «распаковки» смысла, актуализируемого Тарковским средствами театральной пантомимы, может происходить благодаря активизации интертекстуальных связей с кинофильмами самого режиссёра, погружения в культурно-исторический контекст – с привлечением анализа музыкальных закономерностей партитуры.

Первое появление мальчика-актёра в длинной белой сорочке во время вступительного раздела сцены «В келье» рождает ассоциации с образом Отрока в кинематографическом творчестве режиссёра как символом нравственной чистоты. Это и Ваня в «Ивановом детстве», и Бориска в «Андрее Рублеве», и поливающий дерево мальчик в «Жертвоприношении», и главный герой «Ностальгии» в воспоминаниях о своём детстве, и сам Тарковский в «Зеркале». Их внутреннее родство с образом Отрока в постановке «Бориса Годунова» подчёркнуто сценографами прежде всего на уровне внешнего облика. Дальнейшее пластическое развёртывание указанного смыслового мотива в указанной сцене (Пристав душит мальчика и за ноги оттаскивает его тело во врата), «любовое» по силе своего воздействия, на фоне статичного основного действенно-сценического ряда сравнимо с кинематографическим приёмом крупного плана.

Пластическая реализация концепта невинно убиенного Отрока имеет в спектакле определённое драматургическое развитие. Её экспонирование (сцена «В келье»), самое развёрнутое в опере, высвечивает важные для музыкальной драмы смысловые аспекты и становится тем концептуальным зерном, из которого постепенно прорастают смысловые «побеги», работающие в пространстве всего текста. Появление визуального образа Отрока, предваряющее пробуждение Григория и уже тогда порождающее пограничные смысловые оттенки сна-яви, вызывает ассоциацию с навязчивой идеей инока о самозванстве – той парадигматической цепью в истории России, для которой точкой отсчёта стало убийство Димитрия. Использование Тарковским визуально-пластического кода в реализации средствами актёрской пантомимы сцены убийства в дополнительном сценическом уровне контрапунктирует вступительному монологу Пимена («да ведают потомки православных...»), усиливая интенсивность восприятия образа летописца как главного обвинителя Бориса и, одновременно, радетеля государственного порядка времён Ивана Грозного. Кроме того, средство параллельного монтажа заставляет реципиентов включать смысловые связи «на расстоянии», приближая к экспозиции драмы библейский укор Юродивого «Нельзя молиться за царя Ирода».

Возвращение этого образа в сцене галлюцинаций Бориса и сцене его смерти становится проводником важного для режиссера мотива «памяти-совести и вины», усиливая тему нравственного преступления Бориса. Здесь же внешнее сходство Феодора и Отрока, подчёркнутое сценографами с помощью одинаковых длинных белых сорочек, позволяет сознанию воспринимающего выявлять новый смысловой мотив текста, включая в интертекстуальный ряд невинно убиенных младенцев и сына преступного царя (Вспомним Пушкина: очень скоро Феодор сам станет «жертвой на закланье» во славу нового царя-Самозванца).

В целом визуальный образ мальчика-Отрока, опредмеченный пластическими средствами в дополнительном уровне сценического ряда, действуя в звукозрительном контрапункте как музыкально-тематическая единица, сопоставимая с музыкальным лейтмотивом, направлен на усиление аудиально-слухового восприятия, перенося акцент с сюжетно-событийного ряда на смысловой подтекст, что позволяет нам отождествить Отрока Тарковского с Димитрием Пушкина–Мусоргского. В этом контексте лейтмотив Димитрия может быть осмыслен как музыкальное воплощение концепта невинно убиенного Отрока, а возникающие в процессе музыкального развития имманентные связи с другими образами (персонажами) актуализируются в выявленном нравственно-концептуальном ключе.

Целый комплекс музыкально-выразительных средств в экспозиционном проведении лейтмотива Димитрия – редкая для оперы «мажорность» ладового облика, чистый высокий тембр струнных, лирическая секстовость, «обобщённо-русская плагальность» (Г. Головинский) и др. – делает его особо узнаваемым в дальнейшем развёртывании музыкальной партитуры. «Стягивая» к себе многие музыкально-интонационные связи оперы, данный лейтмотив в драматургическом развитии оперы обретает особую знаковость, позволяя рассматривать все события музыкальной драмы сквозь призму совершённого Борисом злодеяния. Так, навязчивая идея Григория о самозванстве, как отмечалось ранее, воплотилась средствами музыкального переосмысления лейтмотива Димитрия в тему Самозванца (её ритмо-интонационное «перерождение» завершается в Польском акте).

Однако основным результатом синестетического подхода становится выявление внутренних, «подводных» музыкально-интонационных закономерностей в музыкальной драматургии оперы, распознаваемых лишь при детальном музыковедческом анализе и расположенных в глубинных слоях текста Мусоргского. Так, например, теснейшие ладово-интонационные параллели лейтмотива Царевича, темы «разорённой Руси» и музыкальной характеристики Пимена-летописца связывают при восприятии все события оперы в единый смысловой узел. И визуальным импульсом для этого становится пластическое воплощение смыслового мотива невинного Отрока, предшествующее экспонированию в музыкальном ряду столь важного для оперы драматургического мотива и тем самым векторизирующее восприятие в процедуре последующего осмысления

текста Мусоргского. Другим примером может стать особо приподнятое звучание основного лейтмотива оперы в рассказе Шуйского о царевиче Димитрии (II действие) и в повествовании Пимена о чудесном исцелении старца (IV действие), где излюбленные Мусоргским большепетровские связи тонального облика темы (A – Cis и A – Des) «рисуют» образ Димитрия «как святого, в отвлечённо-идеальных красках» [12, с. 31]. Глубинное интонационное родство лейтмотива Димитрия и «аккордов власти» Бориса, особенно ярко проявляемое в рассказе Пимена об угличских событиях в кульминационный момент обвинения («...и назвали Бориса»), становится дополнительным смысловым вектором для постановщиков, реализовавших смысловой мотив невинно убиенного Отрока в сценическом ряду, тем самым подчеркнув чудовищность цены, заплаченной Борисом за обладание царским тронem.

Приём параллельного монтажа в сцене «В келье» Тарковский применяет дважды, тем самым подчёркивая драматургическую значимость этой сцены для всей оперы – внешне мало событийной, но содержащей богатый внутренний смысловой потенциал. Вербальный компонент художественного текста («И не уйдёшь ты от суда людского, как не уйдёшь от божьего суда»), векторизуемый Мусоргским в музыкальном ряду оперы с помощью интонационного родства лейттемы Димитрия и темы «разорённой Руси» (симфоническое вступление), получает пластическую перекодировку в виде катящихся по сцене в стелящихся дыму «оборотней», в которых, спуская время, угадывается тот самый народ, во благо которого и свершился архетипичный обряд жертвоприношения. «Суд людской» – лишь отражение Божьего суда, вершимого в рамках христианской традиции муками совести.

По сравнению с трактовкой дополнительного сценического ряда, использование в *основном уровне сценического ряда* приёма, связанного с семантическим насыщением некоторых моментов пластического поведения актёра, можно назвать более традиционным.

В опере-спектакле Тарковского приём семантической значимости отдельных моментов пластического рисунка роли, так же, как и в дополнительном уровне сценического ряда, направлен на усиление концепта расплаты Бориса за преступление. Глубочайший психологизм партии Бориса в сцене галлюцинаций порождает условное, а потому во многом символичное пластическое решение роли, где царь в попытке укрыться от кошмарных видений буквально закутывается в расстеленную на сцене карту-ковёр России. Семиотический аспект анализа позволяет трактовать данный приём как знак постановочного текста, значение которого выявляется путём установления интертекстуальных связей – как внутри оперы-текста, так и в культурно-историческом контексте. Упоминание о географической карте в декорационном оформлении сцены «В царском тереме» содержит композиторскую ремарку ко II действию («Книга большого чертежа», изучаемая будущим русским царём Феодором Годуновым). Однако смысловой потенциал указанной композитором детали сценического реквизита в постановочном решении оперы значительно расширен: огромная карта-ковёр, развёрнутая в центре сценического пандуса, обретает обобщённое, метафорически-смысловое значение, выступая как символ России, благополучие которой является целью и главной заботой государя. Именно на ней царевич Феодор постигает уроки географии, на ней царь-отец с любовью и гордостью за сына обозревает его будущие владения, границы которого значительно расширились усилиями мудрого правления Годунова, с нею сталкивает Шуйского во время наставлений царевичу. Потому сворачивание, «сжимание» карты-ковра Борисом, ищущим оправдания своим преступным деяниям в кульминационный момент наивысшего эмоционального напряжения сцены («Не я твой лиходей! <...> Народ... Воля народа...»), порождает новую грань смысла – предчувствие трагической судьбы России, отданной на разграбление правителям-временщикам после смерти царя.

Отметим, что данное экспрессивное пластическое решение роли находит своё обоснование в оперной партитуре. Эмоциональная кульминация роли – сцена галлюцинации – не только подчёркнута ритмической прерывистостью вокальной партии, активностью ритмического затакта, но и тщательно проартикулирована средствами оркестра. Включение тембра медных духовых (валторны), штриховые и динамические акценты, участвующие в формировании просодики экспрессивной речи Бориса, отражают технику расстановки психологических акцентов, «подхваченную» постановщиками в сценическом ряду спектакля.

Указанный пластический приём сценического поведения может стать объектом синестетического анализа, привлекаемого для выявления глубинных смыслопорождающих кодов на грани музыкального и сценического рядов оперы-спектакля Мусоргского-Тарковского и призванного дополнить семантический анализ. Невербальный концепт вины царя-преступника в сцене галлюцинации воплощён в музыкальном ряду оперы целым комплексом синестетически окрашенных музыкально-выразительных средств, позволяющих актёру-интерпретатору совершать его перевод в двигательно-пластический код с последующим перевыражением средствами сценического ряда – пластическим поведением, связанным с желанием сжаться, свернуться, спрятаться от надвигающегося наваждения.

Важнейшей предпосылкой вовлечения кинестетической модальности в процесс постановочной интерпретации представляется специфическая ладотональная организация указанного фрагмента оперной партитуры. Её особенностью является приём наложения линейной логики увеличенного лада, представленного развёртыванием увеличенного трезвучия, на функциональную логику тональной организации. Противоречивое единство тонально-функциональных центростремительных связей и центробежных («размагничивающих») тенденций увеличенного лада подчёркивается Мусоргским единой ладово-тональной точкой опоры – звуком *Es*, «стягивающим» в единый устой и «распахнутость», «развёрнутость» увеличенного трезвучия (центрального конструктивного элемента указанного симметричного лада), и функциональную логику доминантового предикта ожидаемого *as-moll*, выявляющую неустойчивую напряжённость, «сжатую» в «местном устое» *es*.

Целый ряд синестетических характеристик тоникального звука, значимость которого композитор подчёркивает артикуляционно-динамическими средствами (множественная градация динамики звукоизвлечения данной ноты у тубы в авторской партитуре), выявляет весомость глубинной координаты трёхмерного звукового пространства эпизода. «Тёмный», «густой» регистр тубы, значительный динамический, тембровый и регистровый «разрыв» фактурных пластов, «сила тяжести» ладового центра вовлекают восприятие в «гравитационную воронку» «глубинного измерения тонового поля» (выражение Г. Орлова [11, с. 203]).

Такое музыкальное решение может быть осмыслено как воплощение в музыкальном коде подспудного желания Бориса найти внутреннюю точку опоры в ирреальном мире, когда сознание теряет привычные рационально-логические координаты. Представляется, что синестетическая перекодировка выявленного глубинного смысла музыкальной партитуры в сценическом ряду оперной постановки Тарковского происходит с привлечением архаического движения «сжатия» («стягивание тела к центру, утонувшему где-то глубоко внутри него», «состояние бесконечного погружения в тёмные глубины тела» [1, с. 312]), позволяющего корректировать процесс перевыражения невербального концепта средствами актёрской пластики. Заметим, что подобное «внутреннее» напряжение («сжатие») может рождаться и при звучании альтерированных аккордов, так как «сам процесс альтерации подобен растяжению или сжатию, т.е. изменению положений одних точек тела относительно других» [5, с. 58] (пример подобной перекодировки невербального концепта в сценографическом ряду оперы-спектакля А. Тарковского смотреть в работе автора «Опера-спектакль как феномен интерпретации: синестетический аспект» [8]).

Таким образом, рассмотренные примеры невербального перевыражения во взаимодействии музыкального и сценического рядов авторского смыслового инварианта, задающего направление для развёртывания индивидуально-личностного смысла интерпретаторов, позволили наблюдать за процессом фиксации невербальных смыслов, способных объективировать актуальные для постановщиков смысловые мотивы оперного текста. Привлечение синестетического подхода способствовало осмыслению того, как на стыке музыкального и сценического рядов невербальные концепты осуществляют «запуск» движения смысла, приводящий к рождению нового художественного результата.

Список литературы

1. **Абрамов Г.** Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310-314.
2. **Березовчук Л. Н.** Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр. СПб., 1991. С. 36-91.
3. **Галеев Б. М.** Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
4. **Гончаренко С. С.** О двух принципах семиотического описания оперы // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2000. С. 15-21.
5. **Захаров Ю. К.** 50 тезисов Э. Курта о мелодии, гармонии и энергии тонов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30). Ч. III. С. 55-59.
6. **Зусман В. Г.** Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка. Н. Новгород: Реком, 2001. 168 с.
7. **Коляденко Н. П.** Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.
8. **Лысенко С. Ю.** Опера-спектакль как феномен интерпретации: синестетический аспект // Дом Бурганова. Пространство культуры: научно-аналитический журнал. 2012. № 4. С. 144-156.
9. **Лысенко С. Ю.** Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста (на примере «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского): автореф. дисс. ... к искусствоведению. Новосибирск, 2007. 23 с.
10. **Лысенко С. Ю.** Синестетический аспект интерпретации в оперном жанре (на примере «Пиковой дамы» П. Чайковского) // Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал. 2013. № 1 (12). С. 190-195.
11. **Орлов Г. А.** Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. Вып. 2. С. 181-215.
12. **Протопопов В. В.** Образ Бориса в опере Мусоргского // Протопопов В. В. Статьи. Исследования. М.: СК, 1983. С. 29-35.
13. **Сокольская А. А.** Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дисс. ... к искусствоведению. Казань, 2004. 20 с.
14. **Эйзенштейн С. М.** Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 189-269.

MUSIC AND STAGE ROWS INTERACTION IN OPERA-PERFORMANCE (BY EXAMPLE OF “BORIS GODUNOV” BY M. MUSSORGSKY – A. TARKOVSKY)

Lysenko Svetlana Yur'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Khabarovsk State Institute of Arts and Culture
lsy773@mail.ru

The problem of artistic synthesis in opera genre is considered in the article. For the first time synesthetic approach is used for the opera-performance analysis that allows revealing the deep mechanisms of sense generation while transferring musical action to stage one. The considered examples of sound-visual counterpoint allowed observing the process of the sense non-verbal “re-expression” of musical score “Boris Godunov” by M. Mussorgsky in the stage row of the performance by A. Tarkovsky.

Key words and phrases: opera-performance; synesthetic approach; sound-visual counterpoint; “Boris Godunov”; M. Mussorgsky; A. Tarkovsky.