

Воротынцев Петр Ильич

ФЕНОМЕН РЕЖИССЕРСКОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРДИ

В статье анализируется творчество великого итальянского композитора и театрального деятеля Джузеппе Верди. По мнению автора, методы работы Верди в музыкальном театре были революционными для его времени. Верди воспринимал музыкальный спектакль как нечто целое, мыслил его только в контексте единства всех частей (музыки, слова, декораций, костюмов, актерских работ). Методы работы Верди можно назвать режиссерскими. Автор статьи последовательно развивает и доказывает тезис, что Верди был не только музыкантом, но и режиссером (хотя официально этой профессии в эпоху Верди еще не существовало).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/6.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. I. С. 41-45. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-1/

© 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

УДК 7.01

Искусствоведение

В статье анализируется творчество великого итальянского композитора и театрального деятеля Джузеппе Верди. По мнению автора, методы работы Верди в музыкальном театре были революционными для его времени. Верди воспринимал музыкальный спектакль как нечто целое, мыслил его только в контексте единства всех частей (музыки, слова, декораций, костюмов, актерских работ). Методы работы Верди можно назвать режиссерскими. Автор статьи последовательно развивает и доказывает тезис, что Верди был не только музыкантом, но и режиссером (хотя официально этой профессии в эпоху Верди еще не существовало).

Ключевые слова и фразы: Верди; режиссура; опера; музыкальный театр; либретто; драматургия.

Воротынцев Петр Ильич*Российский государственный гуманитарный университет**pvorotyntsev@mail.ru***ФЕНОМЕН РЕЖИССЕРСКОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРДИ[©]****Вступление**

Италия последней из ведущих театральных стран обрела режиссуру. Это произошло уже в середине XX века. Очень поздно, если взять во внимание тот факт, что уже в конце XIX – начале XX в. практически во всех передовых странах режиссерская профессия была общепризнанной и уважаемой (Рейнхардт, Станиславский, Мейерхольд, Арто и т.д.). Италия же очень долго сохраняла архаический уклад театральной жизни, не признавая новейшие режиссерские тенденции. В середине XX века в итальянском театре и кинематографе произошел настоящий взрыв. Неожиданно появилась буквально целая россыпь великих мастеров режиссуры: Висконти, Стрелер, Дзеффирелли, Ронкони и т.д. На первый взгляд первоклассная режиссура появилась в Италии неожиданно, но на самом деле ее фантастический влет был подготовлен деятельностью великих предшественников. Одним из них был Джузеппе Верди, к творчеству которого мы и обратимся.

Режиссерские методы работы Верди

Джузеппе Верди появился в итальянском оперном театре в эпоху, когда там безраздельно властвовало великое трио белькантистов. Итальянские оперные подмостки были заполнены блистательными операми Россини, Беллини и Доницетти. Однако постепенно Верди склонил чашу весов в свою пользу. В творчестве Верди присутствовали ростки подлинно режиссерского сознания, неведомого итальянской культуре до него. Вне всякого сомнения, основы итальянской режиссерской культуры заложил именно Верди. Великая итальянская режиссура, поразившая всех в середине XX века (как на театральных подмостках, так и на киноэкране) генетически восходит к кропотливой и тяжелой работе этого скромного, но великого творца-труженика, столь не похожего на бывших тогда в моде музыкальных баловней судьбы, вроде Россини или Доницетти.

Настоящий Верди начался с «Набукко», третьей оперы композитора. Именно в этой работе впервые проявились режиссерские тенденции его театрального мышления. В «Набукко» Верди первым в итальянском музыкальном театре стал мыслить спектакль как некое художественное целое, как абсолютное единство. О чем идет речь? Впервые в истории итальянской оперы композитор столь активно стал вмешиваться в работу либреттиста. Верди был полностью удовлетворен темой, кровотокающей актуальностью выбранного сюжета (тема пленных иудеев попадала в нерв современной Италии, где набирало обороты мощное освободительное движение). Однако был совершенно не удовлетворен формой либретто, расставленными акцентами, динамикой развития. Начинаются ожесточенные споры с либреттистом Солера, считающим свою работу сделанной и не желающим что-либо менять. Тем не менее, после долгих препирательств Солера все же соглашается переработать либретто. Драматург сокращает излишние длинноты, меняет отношения героев, углубляет образы, а главное, отводит большую роль хору. После внесенных изменений опера качнулась из мелодраматической стихии в подлинно драматическую, а местами и трагическую. Зная, что хоровые партии угнетенного народа должны найти наибольший отклик у публики Верди особенно напирал на эту тему. Да, партии Набукко, Абилайль, Захарии прекрасны, но над всей сложной конструкцией оперы нависает хор. Хор – главный герой оперы, воплощающий в себе пламенный призыв к объединению Италии. Начинаются репетиции. Все пребывают в недоумении. Ни с чем подобным, ни хористам, ни исполнителям, ни даже работникам сцены сталкиваться не приходилось. Верди вмешивается буквально во все детали будущего спектакля. Его не устраивают костюмы. Он настаивает на том, чтобы реквизиторы достали новые. Оркестранты изнывают от бесчисленных повторений Верди, стремящегося найти идеальное звучание.

Режиссерское сознание Верди проявляется в «Набукко» в изумительной точности, с которой он расставляет в своей опере акценты. В качестве главных образов Верди выделил два образа: Набукко и Абилайль. Все остальные персонажи вторичны им. То есть Верди нарочно выбирает два абсолютно полярных характера, провоцируя тем самым рождение конфликта в опере. Набукко и Абилайль равноудалены друг от друга в течение всей оперы. В итоге в финале Набукко приходит к духовному прозрению, а Абилайль кончает с собой. Набукко и Абилайль находятся внутри конфликта, а сам конфликт как бы сверху обрамляет хор. Ни одно значительное событие в опере не обходится без хора. Любой поворот сюжета получает положительную

или отрицательную оценку хора. В «Набукко» Верди достигает синкретического единения хора и героев, сравнимого с оным в античном театре. Хоры в «Набукко» чрезвычайно разнообразны по своему эмоциональному окрасу: от яростно-бунтарского до возвышенно-благодарного. Хор все время ставит точку, последнее слово всегда остается за ним. Показательно месторасположение великого «*Va pensiero*». Этот хор находится в точке золотого сечения и приходится на момент наиболее полной зрительской концентрации. «*Va pensiero*» это последняя капля в сосуд зрительского катарсиса. Соловцова так пишет про хоры в «Набукко»: «Хоры «Набукко» не оторваны от действия, как это часто бывало в итальянской опере, как это было в первой опере Верди «Оберто», где хор выступал лишь в качестве комментатора события. Величественные хоры «Набукко» органически входят в драматургию оперы» [11, с. 52]. Верди удивительным образом преобразил жанровую среду своей оперы, при этом опираясь на весьма архаичный и типичный для оперы сюжет. Музыкальная акцентировка в опере очень необычна. Хоровая доминанта в «Набукко» дает право назвать эту оперу хоровой драмой. Возможно даже своеобразной мессой, общей молитвой о судьбе Италии.

Показательно для осознания режиссерского мышления Верди то, что он сам лично выбирал исполнителей на каждую из партий. Практика, при которой композитор писал партию для конкретной певицы, была широко распространена, но чтобы композитор отбирал певцов и соотносил их с уже написанным материалом – это было новшество. Своеобразный кастинг Верди в итоге сыграл положительную роль в успехе оперы – ведь на премьере не было ни одного случайного исполнителя, все певцы были подобраны композитором самым тщательным образом. Особый тип режиссерской герметичности «Набукко» отмечал Ласло Эсе: «Эта единая в своей концепции драма, стиль которой созрел в годы молчания ценою тяжких страданий, означала скачок по сравнению с двумя ранними операми Верди» [13, с. 42]. Исследователь отмечает единство мысли композитора, баланс между всеми частями спектакля. Наведения того самого баланса – это, безусловно, режиссерский акт.

После «Набукко» Верди стал последовательно развивать найденные методы работы: личное участие в выборе состава, длительные репетиции, контроль костюмов и декораций. Настоящим прорывом с точки зрения режиссерского понимания театра можно считать «Макбета». При создании этой оперы Верди снова контролирует абсолютно все. Прежде всего, ему нужен баритон Варези и никто другой. Руководство театра считает, что тот недостаточно хорош и даже фальшивит. На это Верди решительно отвечает: «Пусть фальшивит, это неважно. Он подходит для партии своим обликом и своей манерой петь» [Там же, с. 76]. Заметим, что Верди говорит о внешности исполнителя, о его личностных характеристиках, которые в данном случае важнее для композитора его музыкальных достоинств. В «Макбете» наблюдается очевидное сближение Верди с драматическим театром. Поэтому совсем не случайным является тот факт, что партии речитативны и декламационны.

Верди нужен не певец и даже не музыкант, ему нужен актер. Верди меняет свой привычный метод работы над оперой: сначала он пишет массовые сцены, рисует общую атмосферу произведения и лишь потом арии. На пьесы величайшего из всех драматургов Верди всегда боялся создавать оперы, и в одном из частных писем Сомма, писавшего либретто для «Короля Лира» (так и неосуществившееся мечта Верди), объяснил почему: «...Единственная причина, удерживающая меня от того, чтобы чаще братья за шекспировские сюжеты, кроется как раз в этой необходимости ежеминутно менять декорации. Когда я чаще посещал театр, эта перемена декораций приводила меня в величайшее раздражение, и мне казалось, что я присутствую при представлении с волшебным фонарем. Французы нашли в этом деле единственно правильное решение – они строят свои драмы таким образом, что требуется только по одной декорации на каждый акт; действие, благодаря этому, движется вперед без каких бы то ни было препятствий и без того, чтобы внимание публики было чем-то отвлечено» [8, с. 69]. Какое тонкое понимание театральной природы есть в этом письме, какое ясное, кристальное, поистине режиссерское видение сценических задач.

Показательна работа композитора с исполнителем главной роли Варези. «...Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова: музыка придет сама собой. В общем, я желаю, чтобы ты обслужил либреттиста лучше, чем композитора...» [Там же, с. 35]. Опера без Слова – ложь. Слово должно быть прожито, осмысленно и войти в плоть исполнителя. «...Вдумайся хорошенько в создающуюся ситуацию, то есть в момент встречи с ведьмами, предсказывающими Макбету трон. Ты стоишь при этом известии ошеломленный и в ужасе, но в то же самое время в тебе зарождается честолюбивое желание достичь трона. Поэтому начало дуэта ты будешь петь вполголоса; кстати, не забудь придать надлежащее значение стиху: «*Ma perche sento rizzarsi il crine*» – «Но почему же я охвачен ужасом». Обрати внимание на все мои обозначения, на ударения, на *pp* и *f*, указанные в музыке...» [Там же]. Верди работает с исполнителями, как раз постепенно и аккуратно добиваясь от них художественной правды. Верди стремится обратить внимание исполнителя на все составляющие оперного универсума: «... Для того чтобы ты хорошо понял мои намерения, скажу тебе также, что во всем этом речитативе и дуэте инструментальное сопровождение поручено струнным с сурдинами, двум фаготам, двум валторнам и одной литавре. Как видишь, оркестр будет звучать до чрезвычайности придушено, так что и вы должны будете петь с сурдинами» [Там же, с. 36]. Какое-то прозрение, предвещие будущей системы Станиславского есть в подобном подходе Верди, в столь фанатичном следовании эмоциональной логике развития образа и в столь яростной жажде художественной правды. Верди дает и чисто режиссерские указания, касающиеся самого спектакля: «Нужно ли говорить тебе, что костюмы не должны быть ни бархатными, ни шелковыми»; «Последи, чтобы тень Банко появлялась из-под земли. Это должен быть тот же актер, который пел его в первом акте. Он должен появляться за очень тонкой, еле видной пепельной завесой. У Банко должны быть всклокоченные волосы, и на шее должны быть хорошо видны раны»; «Помни, что дело происходит ночью, все спят. Поэтому весь этот дуэт должен быть исполнен почти шепотом, но таким мрачным голосом, чтобы жутко стало» [Там же].

Человек, наделенный режиссерским видением, знает не только то, что ему нужно, но и то, от чего необходимо отказаться. Верди четко отслеживает, чтобы не возникало никаких нелепостей, на которые часто закрывали глаза театральные деятели его эпохи (такие как появление двух разных актеров в одной роли в течение одного представления). Маэстро четко представляет себе сценографическое решение спектакля, цветовую гамму и звуковую палитру. А главное, он предельно ясно отдает себе отчет в том, какого эффекта он хочет добиться от публики на этом или ином участке спектакля. Удивительна для оперного композитора его претензия к одной из претенденток на роль леди Макбет: «Тадolini слишком хороша, чтобы исполнять эту партию. Это, вероятно, покажется вам абсурдом!.. У Тадolini лицо прекрасное и доброе, а я хотел бы видеть леди Макбет уродливой и злой. Тадolini владеет голосом в совершенстве, а я хотел бы, чтобы леди совсем не пела. У Тадolini голос изумительный, светлый, ясный, сильный, а я хотел бы, чтобы голос леди был резкий, глухой, мрачный. В голосе Тадolini нечто ангельское, а мне нужно, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское» [13, с. 80]. Кажется, что Верди посягает на главную оперную святыню – на вокал. И да, и нет. С одной стороны, ему претит нарочитая виртуозность, проникающая в оперу, с другой стороны, он хорошо понимает, что без пения существование оперы невозможно. Просто Верди требует иного типа вокала, ему нужен органический сплав пения и драматического искусства. Снова заметим, насколько внимателен композитор к психофизическим данным исполнителя. Личные характеристики исполнителя Верди проецирует на роль. Личностная природа певца может иметь решающее значение для Верди в выборе того или иного исполнителя на роль. А это ли не режиссерский тип работы над спектаклем? В итоге он выберет на роль леди Макбет Марианну Барбьери-Нини – певицу, обладающую весьма скромными, приглушенными внешними данными. Верди требует от исполнителя главной роли Варези проживания образа на всех участках действия, даже тогда, когда он молчит. Это сейчас, после опыта XX века, кажется очевидной актерской истиной, что актер не должен быть психологически статичным, но для своего времени мысли Верди почти революционны.

Верди просчитывает каждый шаг исполнителя, четко очерчивает художественные границы пространства, внутри которого тот должен существовать и внутри которого может при должном актерском самочувствии свободно импровизировать: «...В сцене смерти можешь очень отличаться, если наряду с пением осмысленно проведешь и действие. Ты понимаешь отличнейшим образом, что Макбет не должен умирать так, как Эдгар, Дженнаро и т.п..., следовательно, надо исполнить сцену смерти в новой манере. Пусть смерть будет патетической, даже больше чем патетической; пусть будет ужасающей. Вся сцена должна быть проведена вполголоса, за исключением двух последних стихов, и целиком сопровождаться действием с сильным взрывом чувства на словах *—Vil corona*” (*—Презренная корона*)” и *—Sol perte*” (*—Ишь для тебя*)”. Ты (само собой, разумеется) на земле, но с этим последним стихом ты встаешь, вытянувшись почти во весь рост и достигнешь наибольшего возможного эффекта» [8, с. 39]. Поражает предельная ясность и конкретность требований и режиссерских задач. Причем на всех уровнях: на музыкальном (что естественно), на визуальном (жесты, позы) и на словесном (какие слова выделить, какие притушить). Фанатично подходит Верди к процессу репетиции. По легенде он однажды заставил повторить дуэт леди Макбет и ее мужа 150 (!) раз.

«Макбет» стал определенным этапом для Верди, после которого начался поистине золотой этап его творчества. Был создан великий триптих «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». Последняя опера особенно показательна в контексте разговора о режиссерских принципах работы Верди. В «Травиате» Верди разработал новый тип оперного героя и новый тип жанра. Виолетта – абсолютно нетрадиционный герой для итальянской оперной сцены того времени. В ней ничего героического. Это обыкновенный человек, чьи переживания проанализированы композитором самым тончайшим образом. «Травиата» – это лирико-психологическая драма, глубоко интимное произведение, в котором глубинные психологические движения героев важнее внешних обстоятельств и событий. «Травиата», безусловно, является абсолютным прорывом для итальянской и европейской культуры девятнадцатого столетия, плодом истинно режиссерского подхода Верди к созданию оперного спектакля. В «Травиате» Верди продемонстрировал новшество, которого не было раньше. Главная героиня оперы находится на сцене все время. И это очередной режиссерский прорыв Верди, который остался почти незамеченным. «Травиата» требует абсолютно нового типа исполнителя. Он должен сочетать в себе актерскую подготовку, вокальную точность и небывалую физическую и психологическую устойчивость. Ведь постоянное присутствие на сцене требует не только физической выносливости, но и концентрации, неведомой для театра того времени. Требования Верди во многом предвосхищают исполнительскую культуру XX века с ее комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики. Созданием «Травиаты» Верди предопределил появление таких великих оперных див, как Каллас, Френи, Тебальди, Кабалье. «Травиата» – глубоко новаторское произведение, устремленное в будущее, и Верди прекрасно это понимал. Именно поэтому столь жадный до успеха и сиоми-нутного признания композитор так спокойно и равнодушно отреагировал на провал «Травиаты» в Венеции. «Время покажет», – сказал Верди и был таков. При скудном образовании в нем жила удивительная мудрость и прозорливость. И еще один любопытный момент: действие «Травиаты» происходит в современную Верди эпоху. Сейчас стало практически универсальным штампом переодевать героев в современные костюмы. Верди привнес современность на сцену уже в середине XIX века, предугадав тем самым вектор развития мирового театра.

В какой-то момент Верди начинает сочинять меньше, но качественнее. К шестидесятым годам у Верди уже нет острой необходимости писать много, чтобы заработать себе на жизнь. Маэстро в эти годы модифицирует жанр большой оперы. Это происходит в «Дон Карлосе» и «Аиде». «Аида» – это рубежная опера для Верди. В ней есть тенденция к синкретизму. В «Аиде» Верди объединил все свои музыкальные и сценические достижения, найденные в предыдущих операх. Удивительным образом в «Аиде» Верди примирил монументальность и лирику. Большая опера во французском стиле, щедро сдобренная балетом и пышными

декорациями, озарена поистине гуманистическим пафосом тончайшего лиризма. После «Аиды» композитор замолчал на целых шестнадцать лет.

Все эти годы Маэстро не почивал на лаврах и продолжал активно развиваться. Верди переделывал свои старые оперы, активно изучал новейшие музыкальные тенденции и даже написал одно произведение (не оперу) – «Реквием» по случаю смерти символа итальянского Рисорджименто Алессандро Мандзони. Кропотливый внутренний труд Верди в годы молчания в конечном итоге принес свои плоды. Были созданы две знаковые оперы на шекспировские сюжеты – «Отелло» и «Фальстаф», ставшие своеобразным завещанием маэстро. Интересно, что в этих произведениях Верди последовательно развивает принципы своего антагониста Вагнера. Верди принимает решения полностью отказаться от традиционной формы музыкального повествования, которая существовала в Италии испокон веков. Маэстро отказывается от замкнутых номеров (арий, каватин, ариозо и т.д.) в пользу непрерывного повествования, бесконечного развития музыкальной мысли.

Вагнер, наделенный поистине режиссерским мировоззрением, теоретически обосновал необходимость синтетического объединения всех частей музыкального и театрального действия, единства Слова и Музыки. Конечно, Верди был далек от того, чтобы слепо копировать принципы Вагнера (мелодически Верди был более тонок и изобретателен), но основные идеи немецкого композитора Верди в «Отелло» и «Фальстафе» перенимает. Непрерывное развитие музыки, отсутствие замкнутых номеров, увеличение роли оркестра, необходимость более плотного звучания у певцов, речитативная манера пения, жесточайшие требования к литературному материалу. Вагнер всегда писал либретто сам, Верди же пристально контролировал либреттистов, серьезно ограничивая их свободу. Помимо всего прочего, Верди уделял огромное внимание личной работе с актером. С исполнителями главной роли всегда находился в теснейшем контакте, ведя с ними обширную переписку с точнейшими указаниями того, как надо действовать на сцене, как логично выстроить психологический и физический портрет персонажа. Тароцци пишет о любопытном эпизоде, произошедшем на одной из репетиций «Отелло»: «Однажды он объясняет Таманьо, который никак не может понять его, как должен умирать Отелло. Он втолковывает ему во второй, третий, шестой, десятый раз. Но результат все тот же. Тогда маэстро теряет терпение, тяжело вздыхает, отстраняет тенора, подходит к постели Дездемоны, смотрит на нее долгим нежным взглядом, потом делает вид, будто пронзил себя кинжалом, внезапно падает и с грохотом катится по сцене» [12, с. 315]. Экзистенциальный артистизм маэстро во многом предопределил гибкость и глубину его произведений.

Выводы

В оперном театре Верди работал более шестидесяти лет. Все это время маэстро непрестанно менялся, вносил коррективы в свое творчество, был полон новых идей. Эволюция Верди поразительна: он начинал с немелких опер, где эксплуатировал приемы восемнадцатого века, и закончил творениями, прозревающими музыку XX века. Верди постоянно шел вперед, постоянно самообразовывался (ведь формально он был недоучкой), искусно внедрял в свое искусство новейшие музыкальные достижения. Но главное, что Верди спровоцировал появление принципиально нового типа театра. Театр Верди – это театр режиссерского типа. Верди изменил расстановку сил в итальянском музыкальном театре. Отныне главным там был не певец-виртуоз, а композитор. Слова «режиссер» тогда еще не существовало в театральном лексиконе, но принципы организации спектакля, которые применял Верди, вполне можно назвать режиссерскими. Верди проповедовал поэтику целостности и неделимости частей спектакля. Декорации, слово, музыка, актерская игра, оркестр – все должно работать на целостность, на художественную сверхзадачу. Верди стал своеобразным камертоном итальянской культуры, он стал образцом итальянского художника и человека. Наследие Верди оказало огромное влияние на формирование национального театрального самосознания в Италии и спровоцировало появление режиссуры в этой стране.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Верди. Эскиз монографии // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Издательство АН СССР, 1955. Т. 4.
2. Бушен А. Д. Джузеппе Верди и его «Реквием». Л.: Ленинградская филармония, 1935. 54 с.
3. Бушуева С. К. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 176 с.
4. Бушуева С. К. Полвека итальянского театра. Л.: Искусство, 1978. 191 с.
5. Валихова И. С. Оперы Верди: путеводитель. М.: Музыка, 1971. 420 с.
6. Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. М.: Музыка, 1973. 352 с.
7. Верфель Ф. Верди. Роман оперы. М.: АСТ; Астрель, 1962. 416 с.
8. Грасси П. Мой театр. М.: Искусство, 1982. 392 с.
9. Леонтовский Т. С. «Травиата» Дж. Верди. М.: Музыка, 1962. 16 с.
10. Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. М.: Музгиз, 1954. 77 с.
11. Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981. 416 с.
12. Тароцци Д. Верди. М.: Молодая Гвардия, 1984. 352 с.
13. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник... Б.: Корвина, 1965. 296 с.
14. Abbiatti F. Verdi. Milano, 1959. Vol. I-IV.
15. Abbiatti F. Verdi e le cinque giornate // La Scala. 1950. 15 maggio. P. 12-15.
16. Bachtik J. Giuseppe Verdi. Praha, 1963. 125 p.
17. Baldini B. Abitare la battaglia: la storia di G. Verdi. Milano, 1970. 243 p.
18. Barblan G. Un prezioso spirito di Falstaff. Milano, 1957. 102 p.
19. Barilli B. Il paese del melodrama. Lanciano, 1931. 87 p.
20. Hughes S. Famous Verdi's Operas: an analytical guide. Philadelphia, 1968. 200 p.
21. Hussey D. Verdi. L., 1975. 142 p.
22. Verdi. Autobiografia delle lettere a cura di A. Oberdorfer. Milano, 2005. 476 p.

PHENOMENON OF DIRECTOR'S CONSCIOUSNESS IN VERDI'S CREATIVE WORK**Vorotyntsev Petr Il'ich***Russian State University for the Humanities**pvorotyntsev@mail.ru*

The article analyzes the creative work of great Italian composer and theater figure Giuseppe Verdi. According to the author, Verdi's methods were revolutionary for the musical theater of his époque. Verdi interpreted musical performance basing on the idea of integrity, imagined it only in the context of all parts unity (music, words, decorations, costumes, actor's works). Verdi's methods can be called the director's ones. The author of the article consistently elaborates and proves the thesis that Verdi was not only a musician but also a director (although officially this profession did not exist in the era of Verdi).

Key words and phrases: Verdi; direction; opera; musical theater; libretto; dramaturgy.

УДК 130.3

Философские науки

Вниманию читателя предлагается интерпретация медиареальности как одного из типов виртуальной реальности, наряду с художественной, игровой и компьютерной реальностями. Автор представляет собственную модель процесса погружения человека в медиареальность, основанную на специфическом признаке медиаобраза – способности подменять собой реальность. В статье рассматриваются основные свойства медиареальности, постулируется положение, что современные медиа препятствуют познанию объективной действительности.

Ключевые слова и фразы: виртуальная реальность; онтология виртуальности; медиареальность; медийная реальность; медиатированная реальность.

Гаврилов Александр Александрович*Омский государственный технический университет**woodenglass@yandex.ru***МЕДИАРЕАЛЬНОСТЬ КАК ТИП ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ[©]**

В последнее время понятие «виртуальная реальность» встречается довольно часто, причем фигурирует оно не только в научных кругах, но и среди обывателей. Подобный интерес связан со стремительным развитием современного общества, возрастающей ролью информации в социуме, развитием компьютерных технологий и технологий виртуальной реальности. Исследования виртуальной реальности осуществляются как в области естественнонаучного, так и в области гуманитарного знания. Однако на сегодняшний день нет единого общенаучного толкования данного феномена, что предоставляет исследователям определенную свободу при построении своих концепций, вследствие чего налицо множество разнообразных теоретических подходов [1], определяющих категорию виртуальной реальности с различных позиций.

Основываясь на существующих концепциях, мы предложили собственную интерпретацию категории виртуальной реальности, базирующуюся на ряде принципов, среди которых основными являются следующие:

- обязательное наличие субъекта: виртуальная реальность настолько виртуальна, насколько субъект в ней существует;
- принцип полионтичности, заключающийся в том, что сущность не сводится только к одной субстанции, мир представляется многоуровневым, существует множество реальностей. Идея полионтичности позволяет рассмотреть виртуальную реальность как реальность порожденную;
- символичность, образность: виртуальная реальность есть реальность образная, несубстанциональная;
- принцип иммерсивности (погруженности): виртуальная реальность существует тогда (и только тогда), когда субъект, погружаясь, становится частью, элементом этой реальности.

В нашем понимании виртуальная реальность есть несубстанциональная реальность, имеющая общественную природу, порожденная сознанием субъекта на основе образов, создаваемых в процессе взаимодействия человека с различными системами: медиа, искусством, компьютерными технологиями, – и существующая до тех пор, пока это взаимодействие длится.

Исходя из этого, процесс виртуализации есть процесс замещения реальных объектов симулятивными, то есть образами. Следовательно, можно говорить о нескольких типах виртуальной реальности в зависимости от системы, породившей образ: медиареальности, компьютерной реальности, художественной реальности, игровой реальности. Каждый из типов имеет свои характерные черты, но в основе их – образы, порожденные определенной системой и взаимодействующие с сознанием субъекта.

Погружение человека в медиареальность обусловлено взаимодействием сознания с медиаобразом, который конструируется системой средств массовой информации. Медиаобраз есть «структурный визуально-