

## ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ

Исследований сценического воплощения оперы очень немного: можно вспомнить диссертации последних десятилетий прошлого века – «Проблемы театральности оперы» И. Корн [3] и Е. Ногайбаевой-Браймэн о принципах воплощения оперы на экране [4]. Среди работ последних лет выделяются масштабные статьи в Интернет-ресурсе Opera News главного редактора этого сайта Е. Цодокова, освещающие проблемы режиссуры в опере.

Между тем, именно постановка оперы раскрывает существенные стороны авторского замысла, дошедшие до нас в музыкальной партитуре. В театральной постановке оперы музыка включается в особое – визуализированное – пространство и действие. Сложный комплекс восприятия музыки оперы на сцене зрителем-слушателем обеспечивается соавторством певцов-артистов, дирижёра, режиссёра, художника и других участников. Внешний облик персонажей (костюмы и пластика поведения), декорации, разнообразные атрибуты органично сплавляются в оперной постановке с композиторским текстом. Но эти параметры очень изменчивы, так как связаны с восприятием, толкованием; они отражают взгляды и мнения людей, конкретные идеологические и художественные установки общества в определённый период истории – «... "привязываются" к конкретным звуковым структурам историко-социальной конвенцией, самосознанием культуры» [6, 47].

В театральной постановке, таким образом, объект анализа можно условно обозначить как «сценический текст». Это выражение мало употребляется в научной литературе об опере или проскальзывает в виде метафоры. Так, например, в диссертационном исследовании А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» [5], рассматривается проблема рецепции постановки оперы в особенностях исторического контекста. Автор декларирует изменения восприятия оперы на сцене как результат соотнесения с культурными мифами – актуальными представлениями общества.

Выражение «сценический текст» удобно тем, что может способствовать членению смыслового целого оперной постановки на отдельные

сферы художественных средств. По существу, оно может быть трактовано как семиотическое понятие; наука о знаках, их значениях и символике рассматривает в качестве текстов самые разнообразные явления культуры, в том числе – общество и историю. В статье Т. Григорьянц это словосочетание фигурирует в заголовке – «Семиотика сценического текста», и автор выделяет три главные составляющие: авторский текст, режиссёрскую работу и работу актёра [1].

В данной статье, в связи с задачей разбора и описания различных художественных средств в театральной постановке, разграничения необходимости более детального расчленения составляющих сценического текста. Являясь знаками разного порядка и масштаба, они могут дать возможность подробно «читать» сложный синтетический текст спектакля в координатах представлений общества – культурных мифах.

Иллюстрацией к проблеме выступает анализ оперы лидирующей по количеству сценических интерпретаций, – «Кармен» Ж. Бизе. Она необычайно многомерна, насыщена образами и коллизиями, что даёт возможность ей поворачиваться «лицом» к обществу, различному в своих идеалах. Это служит основанием для рассмотрения «Кармен» – и самой оперы, и её главной героини – как архетипа, подверженного мифическим переосмыслениям. Сравнительный анализ различных сценических текстов одного оперного произведения позволяет рассматривать не просто различия в звуковом воплощении (собственно вокальной партитуре), но отражения существенных черт и мотивов культуры во всей сложной фактуре музыкального спектакля.

Понятие «сценический текст» используемое в статье для анализа оперного спектакля, останется отчасти метафорическим – его теоретической разработке необходимо посвятить отдельное исследование. Но некоторые уточнения помогут конкретизировать предметные грани анализа и, в общем плане технику.

Естественно, что оперная постановка управляется идеей, являя собой концепцию режиссёра. Но рецепция этих факторов опирается на вполне определённые художественные средства, обретающие в семиотическом плане функции

знаков и символов. Так, цвет костюма персонажа может быть рассмотрен как знак эстетической привлекательности, художественной убедительности, исторической подлинности. Но та же деталь может быть истолкована компетентным зрителем как символ в свете магических знаний.

Во множестве постановок причёска Кармен украшена алой розой – этот цветок она обычно бросает Хозе, о чем он поёт ариозо во II действии. В новелле П. Мериме Кармен дарит Хосе свой цветок акации, который у древних египтян (этнограф Мериме считает происхождение цыган египетским) выражает одухотворённость и бессмертие. Равным образом её наряд – красная юбка с белой сорочкой и чулками – символизирует кровь, смертную муку с очищением.

Тема костюма Кармен может представлять самостоятельный интерес для исследования – стойкая традиция экзотической живописности её наряда восходит ещё к первым постановкам, о которых мы можем судить по картинам художников, запечатлевших исполнительниц эффектной роли. На портрете работы А.-Л. Дусе (1884) юбка – белая, но обильно изукрашенная золотом тесьмы и лепестков, драпированная целым букетом красных цветов. Её дополняют изящные белые чулочки с плотным золотым орнаментом. Алый корсаж с наброшенным черным болеро переключается с букетом алых цветов в волосах. Ясно, что эзотерическая символика здесь не столь уместна для зрителя – это просто знаки, отсылающие к французской карнавальской моде 80-х гг. XIX в. Костюм парижской Кармен времени Бизе – представление общества о блистательной цыганке, способной впечатлить не просто солдата, но аристократическую театральную публику.

С этим изображением переключается портрет М. Врубеля, изобразившего в роли Кармен Т. Любатович (1895). Мы видим чёрный кружевной корсаж и большие букеты алых роз на плече и в чёрных волосах: символического белого цвета здесь нет вообще. А вот Э. Амбр в этой роли, изображенная Э. Мане на исходе 70-х гг. XIX в., вопреки символике Мериме – в платье голубого цвета и болеро, скорее кирпичного оттенка, чем алого. В портрете М. Кузнецовой-Бенуа в роли Кармен А. Головина (1908) белая пышная, многослойная юбка и вуалевый белый палантин изукрашены мелкими красными цветочками. Они сочетаются с изумрудным лифом и оранжевыми бантами в сложной причёске. Это, скорее, не цветовая эзотерическая символика, а знак, отсылающий к живописной яркости красок в творчестве художников начала XX в.

Самая, наверное, знаменитая в XXI в. Кармен – Б. Урия-Монзон. В спектакле *open air* в Оранже (2004) она в лаконичном серовато-бе-

лом полотняном костюме – простой юбке и жакете. А в новой постановке Большого театра (2015) А. Кулаева с распущенными длинными волосами без цветов в платье цвета фрез, с изящными кружевами стального оттенка и ультрасовременным поясом. Никакой символики, дань современной фантазии в моде. Стоит отметить, что данные рассуждения не исключают того, что отдельный зритель-слушатель может видеть везде магические символы сообразно своей фантазии и знаниям.

Цвет костюма и украшения Кармен убеждают в том, что это немаловажный компонент восприятия образа. Как бы ни пела певица свою партию в чисто вокальном плане, для понимания её характера важно все, поэтому в сценическом тексте обозначим несколько важных параметров.

Постановку оперы определяет музыка, все остальные компоненты, так или иначе, фокусируются на вокальной партии. Поэтому первым слоем анализа сценического текста после собственно вокального воплощения становится психологический типаж, получающий воплощение в *мимике и жестах*. Они связаны непосредственно с композиторской интонацией, реализуемой певцом, но допускают ту свободу, которая реализуется в музыкальном высказывании. К этому тесно примыкает *внешний облик* артиста – его лицо, фигура, осанка; певицы с кротким личиком не поют Кармен.

Следующий слой средств сценического текста – *пластика движений*. Может показаться излишним подобное разграничение, но мелкие жесты являются, по существу, продолжением мимики интонирования. Пластика же поведения и особенности перемещения по сцене образуют актёрский рисунок роли. В постановке его осуществление, в отличие от мимики и прикладных жестов, допускает больше разнообразных решений свободного проявления режиссёрской фантазии. В современных спектаклях актёрам приходится зачастую, по замыслу режиссера, петь лёжа, стоя в неудобных позах, даже буквально в подвешенном состоянии, совершать акробатические прыжки и кульбиты. Всё это модифицирует характер, заданный вокальным интонированием, – композиторский текст в таком случае оказывается только макетом для выстраивания роли.

Интонирование, психологический облик, мимика и жесты, пластика движения – уровни сценического текста. Его моделирование и составляет существенный компонент, основу концепции спектакля для анализа оперной постановки в целом. Но она реализуется ещё комплексом изобразительных средств: это *костюмы, декорации, разнообразные предметы*, обращение

с которыми нередко задаёт психологический смысл сцене. Особое значение в последние десятилетия приобретает перенесение исторического оригинала действия в иные эпохи, осовременивание костюмов и антуража, лаконизм декораций, практически даже не намекающих на время действия.

Впрочем, Ф. Дзеффирелли в 1995 году ставил «Кармен» в Арена ди Верона со своим неутомимым размахом, – торцевая часть огромного амфитеатра вся целиком была заполнена декорацией добросовестно выстроенной Севильи в натуральную величину. Драгуны были на живых конях, повозку Микаэлы возил ослик, около 200 статистов представляли горожан, между ними носились собаки. Если ограничиться анализом того, как пели солисты, это не даст никакого представления о производимом на зрителей впечатлении, тем более что исполнители были не самыми эффективными. Эта постановка, спустя несколько лет, была осуществлена с русской меццо-сопрано Мариной Домашенко, и публика воспрянула духом. Восторгались её замечательным тембром и красотой, которая пребывала в идеальной гармонии с голосом и актёрским мастерством. Любопытно, что критики и зрители, увлеченные мастерским пением Домашенко и её партнеров (Марио Берти, Майи Дашук), перестали высказывать нарекания по поводу гигантизма декораций, требующих чрезмерно продолжительных антрактов для соответствующей смены.

Интересно рассмотреть одну из знаковых послевоенных постановок – в Большом театре с Ириной Архиповой. В чёрно-белом фильме 1959 г., запечатлевшем этот спектакль, предстаёт зрелая женщина с волевым лицом и энергичным поведением (жестами, пластикой). Она – явно предводительского темперамента, резонирующего героическому образу советской женщины послевоенного десятилетия. Рисунок её жестов напоминает патетических героинь советского кинематографа, которые отличались незавуалированной политической ориентацией на образ эпохи. Правда, в отличие от фильмов 30–40-х годов, работы М. Ромма, И. Хейфица, И. Пырьева, Т. Лиозновой, М. Калатозова (например, «Большая семья», «Чужая родина») отличаются поворотом к лирическому вектору героических историй. Так, в фильме Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть», героиня Э. Быстрицкой камуфлирует риторическим тоном и политическим напором любовь к инженеру-инвалиду.

Хозе в этой постановке – Марио дель Монако, поющий свою партию на итальянском языке. Казалось бы, национальная традиция должна выделять его в советском спектакле, но

он идеально соответствует партнёрше – сверкает своим уникальным тенором, подобным молнии, и это резонирует универсальной европейской символике 1950-х гг. В мужчине послевоенной эпохи общество желает видеть героя сильного, волевого, устремлённого – способного не остановиться даже перед убийством. Естественно, этот напор и решимость доминируют в финальной драматической сцене. Но и лирические соло в освещаемой постановке – хабанера Кармен и ариозо о цветке Хозе – полны масштабной рельефной экспрессии.

Совершенно иной предстаёт Кармен в запечатленном на киноплёнке в 1967 году спектакле Герберта фон Караяна с оркестром Берлинской филармонии и испанским балетом. Грейс Бамбри, юная темнокожая сопрано, сыграла «мюзик-холльную» красотку бродвейского идеала. Стройная и обаятельная, в аккуратном фаргучке и с роскошной модно уложенной причёской, она царилась среди жуиров в котелках в Хабанере и была взвешенно темпераментной в заключительной сцене. Может быть, среди знаменитых постановок эта Кармен оказалась прощанием с модой на игривую женщину довоенного идеала. Ничего общего ни с властностью И. Архиповой или Е. Образцовой, ни с простотой и наглостью Дж. Мигенес, ни с роковой обречённостью А. Бальца! Как выразилась одна поклонница оперы в Сети, Бамбри была «... немного простужкой, которая недотягивала до роковой цыганки» [2].

Выдающиеся актрисы-певицы, играющие Кармен в разные десятилетия второй половины прошлого века, с одной стороны, следуют традиции воспроизведения её характера, с другой, создают актуальные, востребованные новыми временами образы.

В 1978 г. с тем же оркестром Венской филармонии и дирижером К. Клайбером «Кармен» поставил Ф. Дзеффирелли (Кармен – Елена Образцова, Хозе – Пласидо Доминго). Когда режиссер обсуждал с певицей будущий проект, ожидая ответа на вопрос, какой ей видится Кармен, он просто укусил её. Это была демонстративно новая Кармен-вамп, злоеющая в своей магии влияния и готовая растерзать каждого, кто не откликнулся на её чары. Дуэт Образцовой с Доминго отвечал новым вариациям любви женщины и мужчины, которые складывались в европейском, да и в советском обществе. Властная женщина, прекрасно знающая, чего она хочет, совершенно не желала подчиняться воле мужчины.

В 1980-е годы выделяется опыт Ф. Розы в фильме «Кармен» (1984). Это не спектакль, снятый на плёнку, а яркое пленэрное пространство площадей, улиц, гор – как будто несколько запо-

здавшая реплика неореализму 1940–1950-х с его интересом к социальным низам и съёмкам на природе. «Кармен» Розы несёт отзвук этого стиля с его культом женщины в трагической роли – череды темпераментных проституток из низших слоев, подобных Д. Мазине в фильме Ф. Феллини «Ночи Кабирии» (1957) или Филумене (Софи Лорен) в «Браке по-итальянски» (1964).

Джулия Мигенес-Джонсон у Розы походит на них: ходит босиком, стирает бельишко в фонтане под наглыми любопытными взглядами севильских горожан – работников, ремесленников. Она груба в Хабанере, произносит слова резко, в стремительном движении: пробегает мимо своих зрителей, обвораживая привычными, простовато-вульгарными жестами, – приподнимает юбку, насмешливо щурится. Никакого стремления быть царственной красоткой; ей как будто безразлично, примут ли её за красотку. Босоногая Кармен у Мигенес – грубая, резкая, никаких изящных манер и изысканных нарядов, никаких украшений. Она живая, гибкая, стремительная. Не самое выдающееся сопрано, но благодаря темпераменту и образной органичности многие критики называют её сегодня самой символической Кармен XX столетия. Постановочные масштабы фильма Розы замечательно отражает сцена Куплетов Эскамилы (в исполнении Р. Раймонди). Гипермассовка на огромной площади, запруженной народом, – традиции Большой оперы в Большом кино.

В театре в 1980-е годы культивируются постановочная роскошь и высокий уровень драматического мастерства. В конце этого десятилетия (1989) в Метрополитен Опера с дирижером Д. Ливайном появляется «Гранд Кармен» с бесподобной певицей Агнесс Бальца и элегантно-лиричным Хосе Каррерасом. Бальца сокрушающе значительна! Она, как и Мигенес, ходит босиком, но это не «босоножка», уличная девчонка – она элегантно носит свои не очень затейливые наряды. Так и хочется назвать её интеллектуальной. Это новый нюанс в образе – независимая женщина, обречённая невозможностью гармонично существовать в мире мужских страстей и амбиций. Где корни такой трактовки? Непростой вопрос... Скорее всего, сама жесткость жизни и её осмысление накануне 1990-х, подводящих итоги столетию и millenniumу, потребовала в театре правды такого масштаба.

Последнее десятилетие прошлого века нуждается в художественном символе трагического осознания того, что абсолютная победа в феминизации отсвечивает иллюзорным блеском. Свободолюбивая женщина, бросающая вызов мужскому обществу со всеми его регла-

ментами – у Бальца она кажется даже где-то презирающей мужчин. Она не пленяет своей красотой, уверенно безразлична к ней: хочет завлечь в свои сети – ей нет равных, хочет уйти – ничто её не удержит. Но, даже слушая любовное признание Хосе, Бальца склоняется, как бы защищается от него, вся в предчувствии опасности игры с мужчиной.

Любопытным примером в этом плане является шокирующая Кармен Джесси Норман – только декларируемые условности оперного театра могут объяснить этот феномен 1988 г. с оркестром Французского радио и японским дирижером Сейджи Озавой (партнеры Норман – Н. Шиков, С. Эстес, М. Френи). Чернокожая, с массивной фигурой и царственной статью она поет своим удивительным бархатным голосом, которому подвластны Вагнер, Шёнберг и Малер, джаз и спиричуэлс. Сама она говорила: «Я не испытываю никаких неудобств, что я большая и чёрная» рассчитывая на воображение театральных меломанов. Своей необыкновенно оригинальной внешностью Норман создавала образ *femme fatal* конца XX века – женщина становилась агрессивной хозяйкой жизни, она не оспаривала главенства мужчин, она его растаптывала – опровергала всей драматической силой своей игры.

Любопытную историю о правде воплощения образа поведал Ф. Дзеффирелли в фильме «Каллас навсегда». Сам он писал, что это вымышленная история, но она вполне в духе знаменитой оперной дивы. Каллас, потерявшая к этому времени голос, по предложению бывшего импресарио снимается в кинофильме «Кармен» под свою фонограмму. И отказывается выпускать фильм, который «обманывает» зрителей, – настолько важной для этой выдающейся певицы была, по свидетельству Дзеффирелли, правда пения и актерского поведения. Самое любопытное в этой исполнительской интерпретации заключено в соответствии образов своему времени, времени создания фильма (2002).

История, по замыслу Дзеффирелли, происходит в 1977 г., и ретро-мотивы находят отражение в визуальном оформлении – костюмах, интерьерах, бытовом реквизите. Но сыгранная Ф. Ардан Каллас-Кармен, как и другие персонажи снимаемого оперного спектакля, являются как будто двойной исполнительской интерпретацией. Актёры играют героев Бизе в манере, частично отражающей традиции времени постановки Дзеффирелли «Кармен» с Е. Образцовой и П. Доминго. Но одновременно эта «Кармен» является современной интерпретацией сценических образов Каллас. Она не столь фатальна,

как это было принято видеть в 1970-е годы, в ней нет безудержной агрессии, которые отличали саму оперную диву с ее обостренной нервозностью в жизни и на сцене. Она мягче, рассудительнее, более сдержанная и лиричная. Это отражено в светской сцене с импресарио, когда она просит не выпускать фильм на экраны и с тихой горечью говорит о том, что надо было, может быть, не жечь себя на сцене, а быть обычной женщиной.

Стереотипы в сценическом воплощении «Кармен» не могли не сложиться, так как буквально каждый солидный театр имел не одну постановку, возникла своеобразная традиция обновлять ее, представляя интерпретации нового, молодого поколения певцов. Это, конечно, неизбежно вызывало острые сравнения с кумирами прошлой эпохи – А. Кулаевой с Е. Образцовой в Большом, Э. Гаранчи с А. Георгиу в Метрополитен Опера. Но новые оттенки неизбежны – общество уходит от Кармен прошлого столетия, от его женщин-символов. В новом столетии они

совершенно иные, и это требует своего анализа интерпретации в резонансе историческим моделям культуры.

Именно этот аспект и является самым интересным и актуальным предметом наблюдения за вариативностью исполнительских воплощений. Именно такой анализ может помочь развиваться самой теории исполнительской интерпретации, в которой необходимо определить механизмы воздействия общественной символики на прочтение художественных текстов, живущих долгой жизнью. Здесь, наряду с образными символами, например, были затронуты мотивы художественных стилей в смежной сфере кино (реплики неореализма в Италии 1980-х), каноны имиджа артиста-певца с соответствием традициям и их разломом (Д. Норман). Из сопоставления портретов актрис прошлого возникла тематика идеалов внешнего облика и атрибутики. Эти аспекты безграничны настолько, насколько мы готовы «читать» зашифрованные тексты культуры.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста // Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 304. С. 66–69.
2. Козлова М. Умопомрачительная Кармен. URL: <http://www.proza.ru/2016/09/24/175>.
3. Корн И. Проблемы театральности оперы: автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1986. 23 с.
4. Ногайбаева-Брайтман Е. Опера на экране: принципы воплощения: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 1998. 24 с.

5. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. иск. Казань, 2004. 163 с.
6. Тараева Г. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 46–71.

---

### REFERENCES

---

1. Grigor'iants T. Semiotika stsenicheskogo teksta [Semiotics of the Stage Text]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]. 2007. Issue 304. P. 66–69.
2. Kozlova M. Umopomrachel'naiia Karmen [The Prodigious Carmen]. URL: <http://www.proza.ru/2016/09/24/175>.
3. Korn I. Problemy teatral'nosti opery [The Problems of Opera Theatricality]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies. Vilnius, 1986. 23 p.
4. Nogaibaeva-Braitmaen E. Opera na ekrane: printsipy voploshcheniia [Op-era on a Screen: the Principles of Incarnation]: Thesis of Dissertation for the Degree of

- Candidate of Arts. Magnitogorsk, 1998. 24 p.
5. Sokol'skaia A. Opernyi tekst kak fenomen interpretatsii [Opera Text as the Phenomenon of Interpretation]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kazan, 2004. 163 p.
6. Taraeva G. Interpretatsiia muzykal'nogo sodержaniia: konventsii kul'tury i modifikatsii [Interpretation of Musical Content: Conventions of Culture and Modifications]. Muzykal'noe sodержanie: sovremennaia nauchnaia interpretatsiia [Music Content: the Contemporary Academic Interpretation]: collected research articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2006. P. 46–71.

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА  
СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ

Изучение сценических версий оперы не может ограничиваться анализом интерпретаций вокальных партий и оркестровой партитуры. Оперный спектакль представляет собой результат соавторства певцов-артистов, дирижёра, режиссёра, художника-сценографа и т. д. Автором статьи рассматривается сложный комплекс оперного спектакля в семиотической проекции – как специфический текст, состоящий из разнопорядковых, но ясно читаемых знаков. Для реализации соответствующей процедуры анализа применяется условное понятие «сценический текст»; при этом «знаки» названного текста дифференцируются на интонационно-пластические и изобразительные. Анализируя цвет оперно-сценического костюма в качестве знака и магического символа, исследователь рассматривает портреты

исполнительниц роли Кармен из оперы Ж. Бизе, созданные французскими и русскими художниками XIX–XX столетий. Упомянутое произведение характеризуется и в процессе анализа разноуровневых знаков сценического текста – речь идёт о постановках второй половины прошлого века: спектаклях Большого театра (1956), Венской оперы (1967), фильме Ф. Розы (1983), постановке Метрополитен Опера (1989) и др. Указанные интерпретации образов Кармен и Хозе порождают аналогии и параллели с культивируемыми в обществе типами актуальных исторических героев.

*Ключевые слова:* оперная постановка, анализ сценической интерпретации оперы, сценический текст, «Кармен» Ж. Бизе, сценический костюм как знак, интонационно-пластические и изобразительные знаки.

THE PROBLEMS OF THE STAGE  
TEXT ANALYSIS IN THE OPERA PRODUCTION

The study of opera stage versions cannot be limited with the analysis conformably to some interpretations of the vocal parts and orchestral score. Opera performance is a result of singers', actors', conductor's, director's, stage designer's and other participants' co-authorship. The author of the article considers a complex set of an opera performance in a semiotic projection as a certain kind of a specific text, consisting of variable, but clearly readable signs. For the realization of appropriate analytical procedure there is applied a conventional concept «stage text». Moreover, «signs» of this text are differentiated as intonation-plastic and figurative ones. The researcher analyses the colours of the opera-stage costumes which are considered as a sign and magic symbols in a series of the Carmen's role performers; their por-

traits made by French and Russian painters in the XIX–XXth centuries are used for that. «Carmen» by G. Bizet is also characterized in the process of analysis in conformity with the multi-level signs of the stage text: the question is some productions dated the second half of the XXth century. These are the performances of the Bolshoi Theatre (1956), The Vienna State Opera (1967), the film by F. Rosi (1983), the production of the Metropolitan Opera (1989) and others. The mentioned interpretations of Carmen and José images beget analogies and parallels with cultivated in society types of the actual historical heroes.

*Key words:* opera production, analysis of the stage interpretation of an opera, stage text, «Carmen» by G. Bizet, stage costume as a sign, the intonation-plastic and figurative opera signs.

**Косилкин Михаил Юрьевич**

старший преподаватель кафедры оперной подготовки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: mkossi@mail.ru

**Kosilkin Mikhail Ju.**

Senior lecturer at the Department of Opera Training  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: mkossi@mail.ru

