

ЛИТОВСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ И ТЕАТРА
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Елена Демидчик

**DIRIGENTO-INTERPRETORIAUS SPECIFIKA XX-XXI A.
PRADŽIOS OPEROS TEATRE**

**СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ДИРИЖЕРА-ИНТЕРПРЕТОРА В
ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

Учебная программа: музыкальное исполнительство (дирижирование симфоническим оркестром)

Магистерская работа

Автор работы:

Елена Демидчик

Руководитель работы:

Проф. Аудроне Жигайтите-Некрошене

Рецензент:

Доц. д-р Эгле Шедуйките-Кориене

Вильнюс, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ.....	5
1.1. Сущность понятия «интерпретация».....	5
1.2. Роль режиссера и дирижера в интерпретации оперной партитуры.....	11
2. РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА.....	20
2.1. Традиции и новые тенденции в организации работы оперных театров.....	20
2.2. Эволюция понятия «режиссерский оперный театр».....	24
2.3. Возможности дирижера-интерпретатора в современных реалиях.....	37
ВЫВОДЫ.....	45
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	47
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Время бежит стремительно и неуловимо, и с каждым новым веком этот бег становится все более активным. Изменения происходят во всех сферах человеческой жизни. Меняется сам человек, его мышление и восприятие, уклад жизни, отношение к миру в целом и к миру искусства в частности.

Опера, как известно, во все времена была синтетическим жанром музыкально-драматического искусства, подчас революционным, и постоянно эволюционирующим. На подмостках оперных театров всегда стремились показать жизнь со всеми ее коллизиями и человеческими страстями, и при этом не утратить хрупкую связь между временем и зрителем. Актуальность постановки была и неизменно остается одной из важнейших составляющих успешного спектакля. Эту актуальность призваны привнести в постановку две ключевые фигуры: дирижер и режиссер.

Актуальность темы исследования. При всей очевидности доминирующей роли дирижера-интерпретатора, время все же вносит свои коррективы, и в XXI веке на первый план в оперном театре все чаще выходит режиссер-постановщик, который, пытаясь идти в ногу со временем, все чаще пытается видоизменить оперную партитуру. В такой ситуации дирижеру и режиссеру довольно сложно прийти к консенсусу, совместно работая над новой оперной постановкой, и найти адекватное решение, чтобы не утратить взаимосвязь между сценическим действием и оркестровым звучанием, переосмыслить и актуализировать оперную партитуру, но остаться верными авторскому тексту.

Объектом исследования является оперный театр конца XX – начала XXI века.

Целью исследования является изучение специфики работы дирижера-интерпретатора в изменяющихся реалиях современного оперного театра и особенностей его взаимодействия с режиссером при постановке оперного спектакля.

Указанная цель исследования предопределила необходимость решение следующих *задач*:

1. изучить сущность понятия «интерпретация»;
2. определить роль режиссера и дирижера в интерпретации оперной партитуры;
3. изучить традиции и выявить новые тенденции в организации работы оперных театров в конце XX – начале XXI века;
4. проследить эволюция понятия «режиссерский оперный театр»;
5. изучить возможности дирижера-интерпретатора в современных реалиях.

В данном исследовании использованы следующие *методы*: исторический описательный, анализ, сравнение, обобщение; а также элементы эмпирических методов: наблюдение, описание, анализ аудио и видеозаписей, интервью.

Теоретико-методологической базой данной работы послужили разработки в искусствоведческих трудах О. Аверьяновой, Д. Ненова, В. Альтшулера и др.; историческая ретроспектива в изданиях Г. Ержемского, Э. Кана, Э. Каплана, Э. Лайнсдорфа, а также статьи из электронных источников.

Структура работы определена поставленными задачами и логикой исследования. Она состоит из введения, двух глав (включающие пять разделов), выводов, списка использованной литературы и 5 приложений.

1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОЙ ПАРТИТУРЫ

1.1. Сущность понятия «интерпретация»

Понятие «интерпретация» встречается во многих науках: методология, информатика, математика, психология, философия, лингвистика, логика, литературоведение, музыковедение и др. При очевидной разнице вышеперечисленных систем знаний, в них можно выделить общий метод обработки полученной информации, который является неотъемлемой частью самой природы человеческого восприятия и понимания окружающей действительности. Этим методом является «интерпретация».

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – посредничество, толкование) – 1) в широком смысле слова, истолкование какой-либо реальной ситуации или идейной позиции; 2) в качестве специального понятия методологии науки, опирающейся на семиотический анализ языка, процедура придания смысла формальным конструкциям языка науки, в результате которой последние превращаются в содержательные термины или утверждения; 3) в философских теориях, способ бытия на основе понимания (Философия: Энциклопедический словарь, 2004).

В гуманитарном знании (философия, литературоведение) термин «интерпретация» употребляется в значении, близком к понятию «понимание», и определяется как истолкование текста, направленное на постижение его смысла.

В эпоху античности (конец VII в. до н.э. – VI в. н.э.) интерпретирование применялось для раскрытия смысла аллегорий, метафор, которыми были насыщены литературные произведения того времени. Толковался не только текст в целом, но также связи между элементами в тексте.

В средние века (конец V в. – начало XVI в.) интерпретация, как основополагающий метод для понимания текста, в основном применялась в трактовке Священного Писания, библейских текстов, а также произведений древнегреческих философов.

В эпоху Нового времени (начало XIV в. – первые десятилетия XVII в.) смысл интерпретации стал более широким и приобрел философскую направленность.

Первые опыты создания теории интерпретации относятся к XVIII в. и связаны с возникновением герменевтики. Автором этого философского направления является немецкий философ Ф. Шлейермахер (1768–1834). Он ввел понятие «герменевтического круга», смысл которого заключается в существовании принципа понимания целого, складывающегося через понимание отдельных его частей, а понимание частей

происходит через предварительное понимание целого. Шлейермахер выделил в тексте предметно-содержательный и индивидуально-личностный аспекты (Дильтей, 2001, с. 36). Содержание текста противопоставлялось выражению текста (т.е. что написано было противопоставлено тому, как описывалось событие, особенностям стиля изложения, проставлению акцентов в тексте и т.д.). Основополагающим в герменевтике Шлейермахер считал понимание не предметного содержания, выраженного в мысли, а самих мыслящих индивидов, создавших тот или иной текст. Развивающий эту традицию немецкий философ-идеалист В. Дильтей (1833–1911) (2001) резко разграничивал «понимание» как внутреннее непосредственное личностное постижение смысла текста и внешнее аналитическое объяснение.

Немецкий философ М. Хайдеггер (1889–1976) настаивал на «предпонимании» при любой интерпретации: наличие предварительных установок в сознании самого интерпретатора (Философия: Энциклопедический словарь, 2004).

Начиная с В. Дильтея, философы стремились выразить специфику гуманитарного и культурологического познания, направленного на расшифровку смысла, воплощенного в различных текстах и артефактах культуры.

В философской герменевтике стоит также отметить имена итальянского философа Э. Бетти (1890–1968) и немецкого философа Х.-Г. Гадамера (1900–2002), в научных разработках которых проблематика интерпретации уже выходит за рамки постижения смыслов текстов, оказываясь связанной с познанием бытия человека в мире.

Со второй половины XX в. выделяются два противоположных методологических подхода к интерпретации: герменевтический, в котором ставится акцент на «понимании» интерпретатором автора художественного произведения (эмпирического или трансцендентального), и структурно-семиотический, при котором текст имеет «объяснение» как определенным образом организованная знаковая система. Французский философ П. Рикер (1913–2005) пытался сблизить герменевтическую интерпретацию и структурно-семиотический анализ.

В последние десятилетия в постструктурализме и деконструктивизме французский философ и теоретик литературы Ж. Деррида (1930–2004) актуализировал иной подход к исследуемому тексту, когда адекватность интерпретации признается принципиально недостижимой, поскольку интерпретатор, согласно этой установке, не способен занять позицию, расхожую с текстом.

Философская научная мысль, связанная с теорией интерпретации, стала толчком для ее разработки в других гуманитарных науках: литературоведении и музыкознании.

В области европейского литературоведения теорию интерпретации разрабатывали немецкий историк и теоретик литературы Х.-Р. Яусс (1921–1997) и немецкий филолог-англист В. Изер (1926–2007). Они занимались вопросами рецептивной эстетики, связанной с особенностями восприятия и толкования читателем текстов (т.н. диалога между текстом и читателем), зависящих от личностных, исторических и социокультурных факторов. Литература рассматривалась как исполнительское искусство, в котором каждый читатель создает свой собственный уникальный текст в своем опыте прочтения (Эстетика: Словарь, 1989, с. 295).

Теория интерпретации широко разрабатывалась и в музыкознании в виде отдельной «специализации» герменевтики – музыкальной герменевтики, которая определяется как учение об истолковании содержания музыкальных произведений. Этот музыкальный термин ввел в 1902 г. немецкий музыковед и композитор Г. Кречмар (1848–1924). Для его исследований характерно рассмотрение музыки в связи с историей культуры и раскрытие в музыке «духа эпохи». Цель герменевтики Кречмар видел в объяснении и истолковании целого «на основе ясного понимания единичного, используя для этого все вспомогательные средства, предоставленные общим и специальным образованием, а также личной одаренностью» (Филиппов, 1994, с. 11). Кречмар воспринимал герменевтику как инструмент для дешифровки музыкальных текстов, т.к. она нацелена на выявление приемов и правил, способствующих пониманию музыкального произведения.

Интерпретация как центральное понятие музыкальной герменевтики обозначает процесс звуковой реализации нотного текста, зависящий от «эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных способностей и идейно-художественного замысла» (Келдыш, 1978, с. 267).

Музыка – искусство временное, которое существует в виде нотной записи высотных и ритмических соотношений звуков и нуждается в акте воссоздания, то есть в посредничестве исполнителя: свое реальное звучание музыкальное произведение обретает только в процессе исполнения (Ямпольский, 1974). Задачей исполнителя является не только интонирование нотного текста, но и раскрытие художественного содержания произведения.

Искусство интерпретации, предполагающее индивидуальный подход исполнителя к сочинению и наличие у него собственной творческой концепции, возникло в середине XVIII в. и развивалось в процессе отделения исполнительства от композиторского творчества – превращения его в самостоятельную профессию, поскольку понятие «интерпретация» подразумевает истолкование не собственных сочинений, а произведений других авторов (Ямпольский, 1974).

Значение музыканта-исполнителя возросло в XIX в. Этому способствовало постепенное углубление в музыке индивидуального начала и усложнение выразительных и технических средств в музыкальных сочинениях. Складывались различные стили исполнения: барокко, рококо, сентиментализм, требующие различных манер исполнения. В годы Великой французской революции стал зарождаться стиль героического классицизма, позднее развившийся в романтический стиль, в котором для исполнителя чужое сочинение до известной степени становилось средством самовыражения (Ямпольский, 1974). Это привело к тому, что в сочинении наряду с авторской волей начала действовать воля исполнителя. И если интерпретатор был сильной творческой личностью, то он мог даже частично заслонить своим исполнением автора произведения (достаточно вспомнить исполнительство С. Рахманинова).

Со временем в научной искусствоведческой литературе стали различать по содержанию понятия «исполнение» и «интерпретация». Принято считать, что исполнитель ограничивается озвучиванием авторского нотного текста, а интерпретатор привносит в исполнение собственное понимание сочинения, становясь как бы соавтором музыкального произведения. Как утверждает хоровой дирижер Л. Иконникова (2008, с. 8): «Исполнение – это воссоздание формы, звуковой «оболочки» произведения, а интерпретация – воскрешение его духа». Надо сказать, что в истории исполнительского искусства известны случаи, когда музыканты-интерпретаторы могли как открыть новые грани в произведении композитора, о которых тот даже не подозревал, так и провалить исполнение даже выдающегося произведения (например, крайне неудачное исполнение дирижером А. Глазуновым Первой симфонии великого русского композитора С. Рахманинова).

Известный русский дирижер, педагог, музыкальный теоретик и исследователь Г. Ержемский (2007, с. 197) считал, что интерпретация представляет собой «сугубо интеллектуальную деятельность, связанную с поиском и определением его смысловой

формы, содержательной и образной направленности». Он также отмечал, что интерпретация является непосредственной функцией сознания.

Часто интерпретация неправомерно отождествляется с исполнением. Однако, в научной искусствоведческой литературе эти понятия четко разграничивают. Г. Ержемский (2007, с. 197) утверждал, что интерпретация и исполнение существенно отличаются по своим психологическим механизмам: интерпретация – это в основном функция интеллектуально-аналитических механизмов сознания, а исполнение – «царство бессознательного, импровизационной сферы психики, подготовленной предшествующим, предварительным познавательным процессом». Он обобщал свою мысль тезисом «интерпретация – это действие для себя, исполнение – действие для других».

Исходя из принципиального различия интерпретации и исполнения, исследователь Л. Иконникова ставит вопрос «исполнять или интерпретировать», т.е. точно выполнять то, что написано в партитуре или давать свободу своей творческой фантазии, свободно трактуя авторский текст. Как утверждает Иконникова (2008, с. 9): «Если в тексте сочинения имеются многочисленные исполнительские указания самого автора, если автор максимально точно и детально predetermined основные параметры исполнения, то такое сочинение остается только исполнить. Интерпретатором своего сочинения в таком случае выступает сам автор, недвусмысленно указывающий на то, как его сочинение должно звучать. Интерпретировать такое сочинение – значит вступать в творческий конфликт с автором, предлагать другие, возможно, неприемлемые для него параметры исполнения».

Совершенно противоположную позицию в отношении автора и интерпретатора занимал швейцарский психиатр К.-Г. Юнг (1875–1961), который считал автора произведения в глубочайшем смысле «инструментом» своей порождающей бессознательной сферы, целиком подчиненному своему творению, поэтому от композитора не стоит ждать истолкования его сочинения. Сотворив образ, автор уже исполнил свою высшую задачу. Юнг утверждал: «Истолкование образа он (композитор) должен поручить другим и будущему. Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования» (Ержемский, 2007, с. 208).

Даже самые подробные авторские толкования в тексте произведения могут быть не совсем точными при их буквальном выполнении. В этой связи можно вспомнить немецкого композитора, оперного реформатора, дирижера и теоретика искусства Р.

Вагнера (1813–1883), который в своих первых произведениях тщательнейшим образом обозначал все необходимые по его ощущениям нюансы и темповые указания. И когда у него произошел резкий конфликт с одним дирижером, по мнению композитора «испортившим дикими темпами исполнение его оперы», тот убедительно доказал, что все, что он делал, полностью соответствовало метрономически зафиксированным требованиям автора. После этого Вагнер почти перестал ставить детализирующие темповые обозначения в своих партитурах. Он осознал «сколь непрочно позиции математики в музыке» (Ержемский, 2007, с. 201).

Есть и другие примеры болезненного отношения композиторов к слишком «свободным» интерпретациям исполнителей. Так, русский композитор, дирижер и пианист И. Стравинский (1882–1971) (1963, с. 114) говорил: «Вы не можете себе представить того, как моя музыка бывала искажена исполнителями». Композитор считал, что ему не нужны были «интерпретаторы», он желал для своей музыки «исполнителей» и подчеркивал: «Если дирижер точно отбивает такт и делает это в нужной скорости, то музыка сама позаботится о себе» (1963, с. 80).

Иначе относился к исполнительству, например, польский композитор и дирижер В. Лютославский (1913–1994) (1995, с. 56), если судить по следующему его высказыванию: «Исполнение музыки – таинственное искусство! Композитор чаще всего не понимает этой тайны. Именно маг-исполнитель наделяет сочинение содержанием, которого там может и не быть. Что есть в тексте? Forte? Piano? Ritenuto... Но во все это нужно вдохнуть жизнь!».

Русский музыковед, пианист и педагог Я. Мильштейн (1911–1981) (1983, с. 62) считал, что музыкант должен совмещать в своей деятельности и исполнительское, и интерпретаторское начала, а этого можно достичь безупречной точностью воспроизведения авторского текста и творческим воссозданием авторского замысла, настроения, подтекста произведения.

Многозначность и скрытая неисчерпаемость текста определяют возможность существования бесконечного множества интерпретаций и относительную объективность каждого индивидуального толкования того или иного произведения. На характер интерпретации огромное влияние оказывают бытовые, социальные, исторические реалии, очевидные для современников, но неизвестные или отчасти переосмысленные интерпретатором, живущим в других социально-исторических условиях. В художественно-творческих постижениях литературного или музыкального произведения у интерпретатора могут преобладать эмоции и интуиция, что также

будет влиять на конечный результат интерпретации. В каждой интерпретации существенное значение имеет рефлексия исследователя по поводу совпадения-несовпадения его собственной системы ценностей с той или иной культурной традицией, которую наследует истолковываемый им художественный текст. Интерпретация также может существенно отличаться у представителей различных национальных культур и стран, в зависимости от их мировоззрения и эстетических взглядов.

Необходимо заметить, что даже профессиональные литературоведческие и музыкально-исполнительские интерпретации не могут исчерпать содержания художественных произведений, и далеко не все в них обладает полнотой высказывания и определенностью смысла. Подлинное художественное творение неизменно остается тайной, которую до конца постичь невозможно.

Таким образом, можно прийти к выводу, что «интерпретация» – это процесс постижения целостности содержания, начиная от первоначального знакомства с произведением, анализа частных элементов авторского текста с последующим их объединением в архитектурную систему. Исполнительскую интерпретацию следует рассматривать как единый творческий процесс, все этапы которого теснейшим образом связаны между собой. Заключительным же этапом является концертное исполнение произведения, художественная ценность которого целиком зависит от всей предварительной работы интерпретатора.

1.2. Роль режиссера и дирижера в интерпретации оперной партитуры

Оперное искусство зародилось в Италии в конце XVI в. на основе музыкальной драмы. Термин «опера» появился значительно позже, чем обозначаемый им род произведений и впервые использовался в этом значении в 1639 г., а во всеобщий обиход он вошел лишь на рубеже XVIII–XIX вв. Опера является музыкально-драматическим произведением, основанном на синтезе слова, сценического действия и музыки. В отличие от драматического театра, где музыка выполняет служебные функции, в опере она является основным носителем действия. Литературной основой оперы является либретто, оригинальное или основанное на литературном произведении (Келдыш, 1978, с. 20).

Условия постановки оперного спектакля существенно отличаются и не имеют аналога с постановкой спектакля в драматическом театре. Отличие проявляется в существовании двух творческих лидеров: режиссера и дирижера, где непосредственно

во время исполнения спектакля вся функция руководителя ложится на плечи дирижера. Несмотря на то, что обе эти профессии стали самостоятельными приблизительно в одно и то же время (во второй половине XIX в.), их функциональная значимость во время постановки оперы все же остается разной. Если в драматическом театре режиссер является ключевой деятельной фигурой, направляющей свои творческие интенции на искусство создания спектакля, то в оперном театре его роль обычно намного скромнее, поскольку в опере определяющее значение в драматургии имеет музыка, а не текст. Еще в XIX в. взаимодействие симфонического оркестра и дирижера выявили основные тенденции неотъемлемой составляющей и обязательной частью оперного спектакля. Оркестр не просто сопровождает вокальные и хоровые партии, не только «описывает» музыкальные портреты или пейзажи. Используя собственные средства выразительности, симфонический оркестр участвует в построении структурообразующих элементов постановки: завязке, развитии, кульминации и развязке действия, а также обозначает стороны драматического конфликта.

Сценическое воплощение партитуры композитора составляет главную особенность интерпретации оперы и служит объединяющим началом обоих лидеров во время постановочной работы, чтобы партитура дирижера не расходилась с режиссерской «партитурой». Этим постулатом должны руководствоваться в своих интерпретациях как режиссер, так и дирижер.

Режиссерская работа заключается в организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает на основе своего творческого замысла, осуществляя руководство творческой деятельностью всех участвующих в коллективной работе над сценическим воплощением спектакля. «Единственным автором-драматургом для оперного режиссера является музыкальный драматург – композитор», – утверждал российский режиссер Б. Покровский (1912–2009) (2009, с. 27). По его мнению, режиссер «...призван раскрыть в партитуре ее сценическое действие, выраженное музыкой» (Попов, 1979, с. 13). Как отмечал режиссер Г. Ансимов (1922–2015) (1980, с. 239) «...дело режиссера – разгадать звукосплетения и нюансы, так, иногда кажется, нехватающие поставленные композитором». «Текст оперы... – вторит ему российский дирижер и педагог Е. Акулов (1905–1996) (1978, с. 22), – не может дать точную картину психологических состояний героев, ибо внутренний смысл музыки далеко не всегда совпадает с прямым смыслом слов, зачастую выходит за его пределы, а иногда

прямо противоречит тексту. Только в самой музыке оперы можно найти исчерпывающее выражение логики действия, которой руководствовался композитор». Б. Покровский (2009, с. 25) даже подчеркивает, что «...режиссеру театра отнюдь не рекомендуется предварительное знакомство с новой для него оперой по либретто, то есть по тексту, воспринятому вне драматургического и эмоционального преобразования его музыкой». На основе партитуры композитора режиссер должен провести действенный анализ оперы: раскрыть ее образно-содержательную основу, эмоционально-смысловую значимость всех поворотных событий сюжета, убедительно показать характеры действующих героев спектакля. При этом важно, чтобы музыка в спектакле постепенно не превратилась либо в самоцель, либо в «музыкальное сопровождение».

Основополагающее утверждение Б. Покровского (2009, с. 31): «...оперный режиссер получает «в готовом виде» то, к чему актеры и режиссеры драматического театра лишь устремляют свои поиски <...>». Согласно мнению этого режиссера (1979, с. 145), «...музыка оперы независимо от нас предьявляет зрителю конечный результат – готовые чувства высочайшей убедительности, выразительности <...>». Необходимо заметить, что речь идет о чувствах особых: «В музыке огромная часть безотчетна. Музыкальные страсти – это не житейские страсти», – писал русский прозаик Н. Гоголь (1809–1852) (Чепинога, 2016, с. 1).

Но «играть чувства» – значит фактически иллюстрировать музыку. А требуется иное: «существовать, то есть думать и вести себя на сцене, как думают и ведут себя современные люди <...> петь так, чтобы пение соответствовало этому поведению <...> чтобы пение стало органическим проявлением природы героя». Следовательно, «...самый простой метод решения задачи – сочинение таких предлагаемых обстоятельств, в которых исполнитель был бы поставлен перед необходимостью действовать всем своим существом и голосом», – указывает Г. Ансимов (1980, с. 97).

«Предлагаемые обстоятельства» – жизненная ситуация, условия жизни действующего лица, в которые актер, в своем воображении, должен себя поместить (Станиславский, 1954). Это ключевой элемент теории режиссуры и метода действенного анализа. В партитуре композитором уже заложены все необходимые эмоции и чувства. Значит, режиссер прежде всего должен определить, к чему и кому персонажи испытывают устойчивые чувства, а к чему и кому – эмоции (более кратковременные, спонтанные и противоречивые, чем чувства). Чувства проявляются посредством общей, главной заданной тональности, повторяющихся тем и

лейтмотивов, являясь основой для реконструкции идеи, конфликта и сквозного действия. В свою очередь эмоции, образуя основное «тело» партитуры и запечатлеваясь в оркестровом изложении, модуляциях, резких и внезапных сменах темпа, ритма, размера и тональностей, служат основой для реконструкции предлагаемых обстоятельств (Чепинога, 2016, с. 3).

Перед режиссерами часто встает проблема отбора предлагаемых обстоятельств. Они могут вести долгие и бесплодные разговоры об индивидуальных и обусловленных эпохой особенностях поведения персонажа, о месте и времени протекания событий оперы. А в дальнейшем, не зная, как распорядиться всем этим «богатством» подробностей, избегают его и привычно следуют за сюжетом либретто.

Стоит помнить, что «истина страстей» и «правдоподобие чувства», уже присутствуют в оперной партитуре, поэтому механизм режиссерского действенного анализа в оперном и драматическом спектаклях оказывается принципиально разным, как бы диаметрально противоположным. В драматическом театре по обстоятельствам пьесы реконструируются эмоции, тогда как в оперном – наоборот: по заданным эмоциям режиссеру предстоит реконструировать сами обстоятельства, которые могли вызвать упомянутые эмоции. В драме с помощью причины определяется следствие, в оперной партитуре – по следствию устанавливается причина. Если «предлагаемые обстоятельства» в пьесе нужно «вычитать», то в партитуре их следует придумать – реконструировать путем подбора тех мыслей, которые будут адекватно соотноситься с эмоциональной реакцией, уже зафиксированной драматургом-композитором. Это принципиально разные задачи, которые должны осознаваться и оперным режиссером, применяющим действенный анализ к партитуре, и драматическим режиссером, приступившим к постановке оперы (Чепинога, 2016, с. 4). Сходным образом рассуждает Г. Ансимов (1980, с. 286), указывая, что режиссеру «...самому приходится сочинить обстоятельства, которые придадут произведению цельность, создадут в спектакле логику, которая помогла бы выявить и заставить засверкать музыкально-драматические решения композитора, связать действие и сюжет события». Следует заметить, что в подобных случаях представляется более точной и корректной формулировка «реконструкция обстоятельств», поскольку «сочинительство» порой увлекает фантазию режиссера слишком далеко от заданных композитором эмоций. «Реконструкция» же способствует выявлению «раздражителей» вполне определенных эмоций. Безошибочная идентификация обстановки минувшей эпохи, далекой от современности, и именно «раздражителей» («предлагаемых обстоятельств»), которые

будут актуальными для нынешнего зрителя, требует не только широты режиссерского мировоззрения, ярко индивидуального восприятия действительности и конкретных событий прошлого, многообразных познаний (включая историческую психологию), но и взыскательного отбора «предлагаемых обстоятельств» из окружающей жизни, адекватных заданным в партитуре эмоциональным реакциям. Такому отбору сопутствует немалая активность «дьявольского артистического воображения» (Покровский, 1979, с. 26), если партитуры опер зачастую буквально испещрены эмоциональными нарастаниями и «взлетами» – как в партиях героев, так и в развитии действия в целом. В драматургическом материале пьесы режиссер «черпает» подобную информацию из реплик действующих лиц, в оперном спектакле – из быстро сменяющихся эмоций персонажей. Отсюда, по-видимому, и проистекает знаменитое «что случилось?» Б. Покровского, упоминаемое Г. Ансимовым (1980, с. 61), когда великий режиссер, в процессе работы над постановкой «...показывая в партитуре на аккорд, на смену ритма или на модуляцию <...> спрашивал: “Что тут случилось?”». Смена ритмической пульсации или тональности на протяжении нескольких тактов партитуры, заостренный громкостно-динамический контраст реально свидетельствуют о появлении новых «предлагаемых обстоятельств» – внешних «раздражителей», которые обуславливают соответствующую эмоциональную реакцию персонажа (а значит, и его действие), зафиксированную композитором в музыке того или иного анализируемого фрагмента.

Создание художественного образа, раскрытие содержания музыкального произведения становится и для дирижера первоочередным требованием. Только полностью раскрыв идею сочинения и ясно представив образную сферу, а художественный образ – это живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и составными частями – мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием, можно донести истинную суть слушателям.

По утверждению русского театрального критика, режиссера, педагога, историка и теоретика театра П. Маркова (1897–1980) (1965, с. 448), из-за своеобразной многоплановости работы во время исполнения оперы «дирижер зачастую становится главным руководителем спектакля, вникая в мельчайшие детали постановки и исполняя, таким образом, функции режиссера».

Перед дирижером оперного спектакля встает целый ряд функций работы симфонического оркестра, а также дополнительных задач. По мнению выдающегося

русского дирижера и педагога К. Кондрашина (1914–1981) (1970, с. 20): «Оперный дирижер должен быть не только отличным музыкантом, но и педагогом, до известной степени режиссером, хорошим организатором, а порой и дипломатом. Все зависит от его таланта и опыта. Прежде всего в процессе постановки оперы дирижер обязан помнить, что он создает не единичное исполнение произведения, а готовит спектакль для многих представлений, и от тщательности подготовки зависит в дальнейшем его музыкальная судьба». К трудностям дирижера оперного спектакля К. Кондрашин (1970, с. 22) относит: «согласование звучности сцены и оркестра».

Оперный дирижер управляет всем сценическим действием, поскольку в его руках оказывается темпо-ритм спектакля. Выработанная совместно с режиссером театральная концепция постановки базируется на темпах отдельных номеров, их контрастах и изменениях. Претворение же этой системы темпов возможно в спектакле только при помощи мануальной техники дирижера. Стоит отметить, что в оперной практике настойчиво утверждается мысль о необходимости для оперного дирижера театрального мышления. Знаменитый итальянский композитор Д. Верди (1813–1901) писал: «Чтобы выявить намерения в опере, требуется ансамбль, требуется целое. Именно это и составляет оперное представление, это – а не чисто музыкальное исполнение каватин, дуэтов, финалов» (Лайнсдорф, 1988, с. 61).

Дирижер – не только исполнитель партитуры композитора, но прежде всего ее интерпретатор, в задачу которого входит раскрытие внутренней логики событий и человеческих страстей, заложенных в произведении. Особенность интерпретации находится в прямой зависимости от идейно-образного содержания произведения.

В условиях прозаизации (придания прозаического характера) сцены дирижер не может до конца проявить своих интерпретаторских устремлений, потому что даже в самом оптимальном варианте повествовательная режиссура старается углубить содержание конкретного сценического события, игнорируя ее обобщающие возможности. Отсюда следует, что театральность мышления отражается в расширении оркестровой партии и выходом ее в сценическое пространство. В частности выросла не только необходимость технической координации всего оперного ансамбля, но и необходимость в художественно-мировоззренческом центре в момент действия, где дирижер и становится таким центром.

Основными особенностями создания интерпретации оперной партитуры дирижером и его технологической работы являются:

- координации музыкального ансамбля (между оркестровыми группами, а также между оркестром и вокалистами);
- участие совместно с певцами-актерами в создании образов (специфические особенности солистов);
- анализ ранее созданных интерпретаций произведения;
- акустические особенности помещения.

В практике музыкального театра в последнее время стала актуальной проблема разного видения постановочного решения (режиссера и дирижера), что привело к поискам общего знаменателя в вопросах постановки оперы. Несогласованность дирижерской интерпретации и режиссуры, постоянно усиливающаяся в силу субъективных причин, связанных с личностной независимостью каждого из лидеров, на художественном уровне образовала существенную объективную проблему. Следствием этого в музыкальном театре является ситуация, в которой режиссер не обращает внимания на интерпретаторские намерения дирижера, дирижер составляет для него только единое целое с музыкой. Все сложности музыкальной интерпретации остаются в этом случае на поле взаимодействия дирижера с композитором, а постановщик использует лишь конечный результат этих взаимоотношений, который монтажно интегрируется в спектакль режиссурой.

Возможно, в идеале постановочного решения музыкального спектакля, режиссер и дирижер должны были бы быть одним лицом, тогда возникшая из единого замысла постановка спектакля могла бы претендовать на целостность и самодостаточность. Не случайно итальянский оперный режиссер, театральный деятель и актер Д. Стрелер (1921–1997), который, по собственному признанию, «занимался музыкой не достаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы остаться простым дилетантом», писал: «Идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, являющийся одновременно режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть» (Тилес, 1974, с. 156).

За время существования музыкального театра, при наличии ряда примеров совмещения в одном лице дирижерской и режиссерской функций, такая модель действительно не всегда демонстрировала качественную сторону интерпретации оперной партитуры (Г. фон Караян, Г. Малер, Ю. Темирканов, в Беларуси – Т.

Коломийцева, Г. Проваторов). Так как режиссер ориентирован на поиск «внешних» характеристик действия в спектакле, а дирижер – на создание музыкального внутреннего мира постановки, их взгляды не совпадают: значительно более глубокое постижение текста партитуры – у дирижера и более скромное, особенно в случаях драматической режиссуры на оперной сцене, – у режиссера. Это обуславливает установление приоритетов – театральных или музыкальных, что противоречит принципам режиссуры оперного театра, где единство «закона» спектакля является, как и в драме, важнейшим параметром (Маркарьян, 2006).

Однако существуют и положительные примеры синтеза режиссуры и дирижирования в истории музыкального театра. Например, постановка «Пиковой дамы» П. Чайковского в 1935 г. режиссера В. Мейерхольда и дирижера С. Самосуда. Желание согласовать драматическое действие и музыку заставило режиссера и дирижера не только совместно выверить каждый темп и каждую музыкальную интонацию, но и сделать новую оркестровую версию оперы, максимально приближенную к режиссерской партитуре. Опера «Алеся» Е. Тикоцкого (дирижер-постановщик – М. Шнейдерман, режиссер-постановщик – Б. Покровский), которая в декабре 1944 г. открыла сезон Большого театра оперы и балета Республики Беларусь и ознаменовала возрождение Национального театра оперы и балета Беларуси. Настоящим откровением стала постановка оперного режиссера Р. Уилсона и российского дирижера греческого происхождения Т. Курентзиса оперы Д. Верди «Травиата», которая была представлена зрителям в 2016 г. на Дягилевском фестивале в Перми. Постановщиков этой оперы объединила общность эстетических взглядов относительно интерпретации оперы в современном музыкальном театре, их стремление к аутентичности звучания симфонического оркестра, очищенного от слоя многолетних интерпретаций, и световое решение постановки оперы.

Исходным моментом любого художественного сотворчества является определенный замысел будущего произведения. Разумеется, это относится и к режиссуре, и к дирижированию. Но театр – искусство синтетическое, и режиссерский замысел (так называемый «план постановки») должен охватить и привести к художественному единству все стороны, все грани того необычайно сложного произведения искусства театра, каким является оперный спектакль. Вместе с тем главная цель современного дирижера-интерпретатора – тщательное и убедительное воплощение композиторского замысла. Необходимо раскрыть художественный образ в музыкальной мысли, передать именно то, что заложено в партитуре автором.

Интерпретация оперной партитуры – это этап достижения взаимодействия дирижера и режиссера и как результат – целостности содержания. Основу содержания музыкального произведения составляет выявление взаимосвязей, взаимообусловленности разделов, построений, отработка переходов между ними, а также агогического, динамического и, наконец, образно-смыслового соотношения. Большое значение в этом процессе имеет выявление кульминаций отдельных построений и главной кульминации всего спектакля как для дирижера, так и для режиссера.

2. РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

2.1. Традиции и новые тенденции в организации работы оперных театров

Оперный театр – это сложный «организм», не только в культурно-творческом аспекте, но и в структурно-организационной системе построения работы. Для успешного функционирования театра необходимы не только довольно значительные финансовые инвестиции, современная техническая база, но и высокопрофессиональная организация работы большого количества специалистов.

В наши дни в среде оперных театров все большее значение приобретает такое понятие как «менеджмент». Рядом с выдающимися дирижерами и режиссерами все чаще возникает фигура театрального менеджера (импресарио, продюсера, интенданта). Зачастую именно этот специалист берет на себя всю ответственность за результат деятельности оперного театра в целом, соответственно, он и наделяется значительнейшим весом и полномочиями. Теперь именно менеджер решает: кто будет главным дирижером, какой режиссер будет ставить тот или иной спектакль, каких солистов лучше пригласить, какой репертуар будет актуален и интересен публике в новом сезоне и многое другое. Можно сказать, что сегодня менеджеры в значительной степени задают направление дальнейшему развитию оперного театра.

В оперных театрах на постсоветском пространстве в основном существует два типа театрального руководства: «директорский театр», в котором все организационные и маркетинговые вопросы решает директор, и «театр худрука», где репертуарная политика и стратегия художественного развития театра сосредоточена в руках художественного руководителя театра. Зачастую эти два типа руководства можно встретить в одном театре. А вот менеджмент европейского типа в этих оперных театрах, можно сказать, лишь только зарождается как явление современной театральной жизни, в то время как в европейских и американских оперных домах это уже давно стало нормой. Во многом это связано с особенностями исторического развития этих стран. К примеру, если в России, Беларуси, Украине и в других бывших советских государствах оперные театры всегда имели государственные дотации, которые ежегодно выделялись из бюджета и являлись частью культурной политики, то в Европе и в США театры, как правило, существовали и развивались благодаря спонсорскому финансированию и самокупаемости.

Европейская и американская модели развития оперных театров имеет как свои плюсы, так и минусы. Среди положительных сторон можно выделить достаточно большую свободу в реализации творческих идей в постановках, возможность

экспериментировать с огромным спектром средств художественной выразительности и концептуальной составляющей, независимость в выборе репертуара и многое другое. Если говорить о творческой свободе постановщиков в оперных театрах России и Беларуси, то она довольно условная: до сих пор существует негласная цензура министерства культуры, все новые спектакли, как и раньше, должны утверждаться художественным советом театра.

Однако европейская организационная модель театров имеет и негативные моменты: финансовые потери некоторых европейских театров во время экономических коллапсов, к одному из которых, например, привела пандемия коронавируса в 2020 г., исчисляются миллиардами евро и ставят театры перед нелегким выбором: сократить до половины своих сотрудников или объявить о своей финансовой несостоятельности. В таком тяжелом положении оказались до 70% европейских театральных заведений. Эта проблема была подробно освещена в статье К. Архаровой, которая отмечает, что во время локдауна в Великобритании, после того, как двери многих театров закрылись для зрителей, культурные учреждения могли выплачивать своим штатным работникам зарплату только частично, в рамках правительственной программы помощи на время пандемии. Но огромная часть сотрудников этой сферы – фрилансеры, и они не получали практически ничего. Как обнаружил в ходе своего опроса профсоюз театральных работников *Vesti*, половина опрошенных была вынуждена взять заем в банке, чтобы иметь средства к существованию пока закрыты театры. Власти все же пообещали работникам культурной сферы пакет материальной помощи в размере 1,57 млрд. фунтов, что произошло в результате значительного давления деятелей искусства и стало беспрецедентным событием, так как в Великобритании, в отличие от Франции и Германии, театры государственных дотаций получают крайне мало и вынуждены выживать за счет коммерческой деятельности: продаж сувенирной продукции, напитков в кафетерии и привлечения постоянных зрителей посредством членских схем.

Президент Франции объявил, что все находящиеся в простое или потерявшие работу представители культуры будут получать денежную помощь до августа 2021 г. ЕС также выделил на нужды креативщиков в рамках *Creative Europe* 1,64 млрд. евро. В Германии министр культуры М. Грюттерс объявила о поддержке в 1 млрд. евро, выделенной на культуру – это в дополнение к достаточно ощутимой помощи, выделяемой культурным заведениям из местных бюджетов (Архарова, 2020).

Совсем иначе сложилась ситуация с оперными театрами в России: например, Большой театр оперы и балета в Москве за время простоя потерял 15 млн. долларов, но артисты все равно получали зарплату, выплачивать которую во время карантина помогла еще и дополнительная финансовая помощь правительства. В Беларуси работники оперного театра также не остались без своего постоянного заработка, несмотря на то, что спектакли тоже были отменены.

Необходимо отметить, что отсутствие государственного финансирования или его незначительность, а также постоянная конкуренция и борьба за зрительское внимание, заставляют европейских и американских театральных менеджеров постоянно и неустанно проявлять свою креативность. Так, генеральный директор и менеджер «Метрополитен-оперы» Питер Гелб рассказал в интервью «Известиям» следующее: «В 1931 году, во времена Великой депрессии, с которой часто сравнивают в экономическом плане COVID-19, «Мет» первым начал радиотрансляцию своих спектаклей. Таким был его ответ на тогдашний кризис. Возглавив «Мет» в 2006 году, я начал трансляцию наших спектаклей в кинотеатрах. Мы получили самую большую оперную аудиторию в мире – миллионы людей в разных странах, включая Россию. Когда в марте 2020 года нам пришлось отменить представления, мы предложили зрителям онлайн-трансляцию – около тысячи часов наших программ. Это помогает «Мет» поддерживать тесные контакты с публикой. Поскольку люди настроены по отношению к нам позитивно, ряды наших доноров (благотворителей) пополнились 19 тыс. новых членов из разных стран. Когда снова откроем театр, мы, возможно, на что-то посмотрим иначе, но связь «Мет» с аудиторией будет сильнее» (Коваленко, 2020).

Английская национальная опера (ENO) предложила другое решение: организовала свою постановку оперы Дж. Пуччини «Богема» на севере Лондона в Александра-палас, который по размерам не уступает стадиону, и пригласила зрителей сопереживать страданиям Мими, не выходя из своих автомобилей. Людям, не имеющим собственной машины, предложили арендовать Uber-ложу или приехать на велосипеде.

Театральный режиссер Владимир Щербань уверен, что карантин во время пандемии стал для театров своего рода тестом на выживаемость, обнаружив у зрителей острую потребность в живых спектаклях, а у театральных постановщиков – необходимость поиска новых форм и площадок для показа спектаклей, которые совершенно неожиданно наделили постановки новыми смыслами. «Мы тем самым

изучаем пределы театра – где они могут быть. Возможно, это и есть театр будущего», – говорит режиссер (Архарова, 2020).

В современных российских оперных театрах функции менеджера или интенданта все чаще берет на себя главный дирижер. Среди таких дирижеров-менеджеров особенно выделяют Валерия Гергиева и Теодора Курентзиса. Перенять их опыт работы в качестве менеджера своего оркестра намерен и главный дирижер симфонического оркестра Республики Татарстан Александр Сладковский. Стоит отметить, что это достаточно успешный опыт: благодаря превосходному менеджменту В. Гергиева Мариинский театр оперы и балета стал всемирно известным брендом и стал вровень с Большим театром оперы и балета, а благодаря таланту и незаурядным менеджерским способностям Т. Курентзиса Пермский театр оперы и балета сумел приобрести собственное лицо и стать одной из заметных европейских культурных площадок.

Все больше руководителей российских оперных театров приходят к мысли, что наиболее оптимальной для успешного развития является модель интендантского театра. Например, дирижер А. Сладковский уверен, что в российских оркестрах своеобразная структура, стабильность работы которой гарантируется только единовластием, поэтому он решил совмещать свою исполнительскую деятельность с работой интенданта: «Как интендант я убежден, что невозможно планировать сезон, не имея понятия о том, кто придет в зал слушать тот или иной концерт. Невозможно репетировать, не имея базы. Невозможно делать записи, не имея представления о качественной звукорежиссуре и соответствующих финансах. Это все – звенья одной цепи. Но их можно сомкнуть» («БИЗНЕС Online», статья, 2016).

Так, директор Пермского театра оперы и балета Андрей Борисов высказался за изменение формы управления театром в пользу интендантского метода, что было связано с уходом из театра главного дирижера и художественного руководителя Теодора Курентзиса. А. Борисов обосновал свой выбор следующим утверждением: «Это западная модель, где вся ответственность – и административная, и художественная – сосредоточена в одних руках. Интендант оперного театра – это человек, который знает ситуацию в музыкальном и театральном мире, знает дирижеров и режиссеров, спектакли и фестивали. Он должен обладать художественной интуицией, острым ощущением вызовов времени. Он должен уметь вести переговоры, привлекать к сотрудничеству художественные силы мирового уровня. У него есть команда, он – не диктатор, а организатор совместной работы, в рамках которой с

художественными лидерами определяет стратегию движения. Он создает условия для появления конкурентоспособного творческого продукта. При этом он сам не поет, не танцует, не дирижирует, находится над схваткой, вне творческой конкуренции и может объективно оценивать работу творческой команды» (Баталина, 2019).

Думаю, помимо прекрасных управленческих качеств, коммерческого чутья и художественной интуиции, театральным менеджер должен быть еще и мудрым человеком. В связи с этой мыслью хотелось бы вспомнить слова генерального менеджера «Метрополитен-оперы» П. Гелба, который считает, что любой театр должен угождать зрителю. Однако ключевой вопрос заключается в том, каким образом это делать. П. Гелб продолжает свою мысль: «Думаю, ответственность театра состоит не только в том, чтобы вызывать желание у публики удивляться, но и стимулировать у нее интерес к познанию. Главное, давать зрителю не то, что, ему кажется, он хочет получить, а то, в чем он не осознает своей потребности, но в конечном итоге это ему понравится. Однако на этом трудном пути никогда не сработает метод унижения зрителя» (Бабалова, 2018). И подытоживая, он утверждает, что исполнительские искусства без зрителя не существуют.

2.2. Эволюция понятия «режиссерский оперный театр»

Становление режиссуры в русском оперном театре произошло в конце XIX – начале XX в. Этот процесс в музыкальном театре проходил на том же историческом фоне и в тех же художественных обстоятельствах, что и в драматическом. Поскольку театр драмы всегда был достаточно гибкой и свободной художественно-эстетической формой, а в производственном процессе еще и более мобильной, вполне закономерно его значительное влияние на музыкальную сцену. Ко многим важным эстетическим открытиям оперный театр приходил вслед за драматическим, однако в силу иной специфики в музыкальном театре было проведено и множество собственных реформ.

Театр начала XX в. часто называют «дорежиссерским» («нережиссерским») или «театром драматурга», в котором автор пьесы нередко сам руководил ее сценическим воплощением и исполнял функции постановщика. Но такая традиция существовала в основном в драматическом театре и не распространялась на музыкальный. Весь труд по сценическому воплощению первых русских опер ложился на плечи дирижера и режиссера. Как правило, режиссерский надзор за постановкой выполняли вокалисты. Среди первых таких режиссеров, работавших в императорских оперных театрах, можно назвать М. Лебедева, О. Палечека, Г. Кондратьева в Санкт-Петербурге

(Мариинский театр) и А. Барцала, В. Стерлигова, Р. Василевского в Москве (Большой театр). Они занимались сценической разводкой народно-массовых сцен, готовили вводы исполнителей и контролировали выполнение композиторских ремарок молодыми певцами. Нередко в ходе постановки удавалось добиться определенной эмоциональной выразительности всего спектакля, хотя об общей художественной целостности речи идти не могло.

По мнению некоторых исследователей, понятие «режиссура» зародилось в драматическом театре вместе с возникновением МХТ, а в музыкальном – с открытием частного оперного театра С. Мамонтова и Московской оперы С. Зимина, а позднее продолжило свое активное развитие в музыкальных студиях К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Однако режиссура начала XX в. еще значительно отличалась от режиссуры в современном ее театроведческом понимании и заключалась в формальной организации всех компонентов оперного спектакля. Необходимо также обратить внимание, что понятие «режиссура» того времени имело достаточно широкую область применения и отличалась от понятия «режиссерский» (концептуальный) театр, которым сейчас принято считать тот театр, «в котором постановка спектакля подчинена единой художественной концепции, из нее вычитывается, ей следует и ею руководствуется» (Розенберг, 2005).

Особый интерес представляют сегодня особенности творческо-производственного процесса в Малом оперном театре (ныне Михайловский театр в Санкт-Петербурге), где спектакль создавался не традиционным способом, когда творческие функции строго соответствуют характеру специализации постановщика, а в процессе сотворчества. Устремленность к коллективному творчеству, отраженная в создании *творческих групп*, включающих композитора, драматурга, художника, музыковеда, дирижера, режиссера, работающих над спектаклем с самого момента зарождения драматургического замысла, не нивелировала личные дарования и художественные тяготения, определяя высокий уровень синтеза выразительных средств (Учитель, 2005).

Малый оперный театр осуществлял новаторские поиски на стыке оперы, оперетты, драматического спектакля, балета, ревю, смело заимствовал элементы в «низших» жанрах и архаичных театральных формах. Обращаясь к классическим произведениям, часто не самым известным, театр активно привлекал к сотрудничеству композиторов, художников, режиссеров с разнообразными стилистическими ориентирами. Неслучайно этот театр определяли как «лабораторию советской оперы».

Результатом этой деятельности стали столь непохожие музыкально-театральные сочинения, которые впервые были представлены именно в Малом оперном театре: это радикально-авангардный «Нос» или одна из вершин оперы XX в. «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича (режиссер – Н. Смолич, дирижер – С. Самосуд, художник – В. Дмитриев). Несомненно, опыт этого театра представляет совершенно особый интерес. Временной промежуток между заказом, созданием и сценическим воплощением сочинения в Малом оперном театре был сведен к минимуму. Особую роль в развитии театра сыграла уникальная творческая индивидуальность дирижера С. Самосуда, который вопреки растущей в советское время тенденции восприятия оперы и балета как музейных искусств, считал неотъемлемым для спектакля элемент актуальности и новизны. Известен афоризм, выражающий его кредо: «Нужно ставить либо то, что не шло, либо так, как не шло» (Учитель, 2005).

Малый оперный театр во многом выделялся из ряда советских музыкальных театров. Искусствовед Константин Учитель в ходе своих исследований выявил черты, сближающие данный театр с современными ему западными труппами Германии и Англии (в частности, берлинской «Кроль-Оперой» под управлением О. Клемперера). Сближающими оказываются не только художественные факторы, творческая общность, но и предпочтение студийным формам организации творческого процесса, активный поиск новых форм взаимоотношений со зрителем. К сожалению, творческий метод этого театра был унифицирован после печально известного постановления ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» в 1948 г. Нивелирование организационных форм привело к художественному обезличиванию театра (Учитель, 2005).

В культурном пространстве тоталитарного общества художественные ценности носили строго иерархический характер, серьезные и легкие жанры здесь не должны были смешиваться. Своеобразная эстетическая изоляция оказала негативное воздействие на развитие музыкального театра. Партия в лице А. Жданова потребовала от оперы, как и от музыки вообще, прежде всего «красоты и изящества». Конечно, свою роль сыграли в концептуальной и стилистической переориентации художников во всех видах искусств мещанские пристрастия и полуграмотность, свойственные партийным руководителям.

Окончательно оформляется тоталитарная концепция культурной политики и функциональное место музыкального театра в системе культуры. Охранительно-репрезентативная, имперская функция становится ведущей. Непременным условием существования музыкального спектакля становится его образцовость. Главным

создателем спектакля в советском музыкальном театре становится *композитор. Либреттист, режиссер и дирижер* – теперь высококвалифицированный обслуживающий персонал и исполнители воли композитора, драматургическая концепция которого в конце 1940-х абсолютизируется. После 1948 г. сама мысль о том, что театр будет создавать сочинение совместно с автором, становится крамольной. Известная фраза Н. Римского-Корсакова о том, что опера есть по преимуществу произведение музыкальное, становится официальной и незыблемой позицией. Музеефикация оперной сцены – единственно правильное направление, потому что и новые произведения создаются по шаблонам XIX в. Важнейшим из искусств в оперном синтезе признается музыка. Внутри театральной организации главным лицом реально становится представитель народа – *певец*. Все это приводит к разрушению сложившихся форм художественного синтеза (Учитель, 2005).

Позднее критик Д. Морозов сетовал на то, что Россия в советские годы, создавая искусственные барьеры между оперой и другими видами искусства, сильно отстала от общемировых постановочных тенденций (Кривоногова, 2017).

Бурное развитие оперной режиссуры в XXI в. во многом способствовало изменению традиционных представлений о жанре оперы, выявлению его скрытых возможностей, способов воздействия на слушателя. Особую роль «режиссерский» (концептуальный или авторский) театр сыграл и в формировании оперного артиста нового типа. Стоит отметить, что процесс этот далеко не однозначный и вызывает много споров среди сторонников и противников «концептуального» театра. Однако надо понимать, что «авторская режиссура» – «не казус, не следствие модных тенденций, а неотъемлемая часть художественной реальности нашего времени, свершившийся факт, который требует осмысления и серьезного анализа» (Куклинская, 2018).

Искусствовед Марина Куклинская полагает, что с высокой степенью условности режиссеры-концептуалисты могут быть разделены на три категории:

1. *профессионалы*, имеющие действительно ценные достижения в области концептуального театра, которые, не бросая неоправданный вызов обществу, могут сделать оперу жанром, в рамках которого можно говорить с современным зрителем на актуальные для него темы на сложном, но чрезвычайно выразительном языке;

2. *адепты* (последователи), воспроизводящие в своих постановках только внешние признаки авторского театра, но неспособные на глубокие и оригинальные идеи;

3. «псевдорежиссеры», наследники эпохи воинствующего дилетантизма конца 1990-х гг. – периода эйфории, обусловленной декларированием неограниченной творческой свободы.

Авторский театр как явление разнообразное и многоуровневое поднимает ряд вопросов, которые, по мнению М. Куклинской, необходимо проработать:

1. взаимоотношения режиссера и музыкального текста оперы (режиссер и композитор);
2. выстраивание диалога режиссера и зрителя;
3. рождение в концептуальном театре нового типа оперного артиста (режиссер и актер).

Как уже было сказано, профессия режиссера в современном понимании слова сформировалась только в XX в. Ее основные принципы определились в драматическом театре. Схема работы режиссера над драматическим спектаклем в целом сводится к следующему: режиссер имеет текст пьесы, в котором он определяет идею, основной и периферийные конфликты, событийный ряд и выстраивает внешнее, а главное – внутреннее действие. Кажется элементарным то же самое предпринять и по отношению к опере, ведь музыка – это тоже текст, т. е. система знаков, несущих определенную информацию. Интенсивно развивающаяся музыкальная семиотика, занимающаяся вопросами семантики, предлагает определенную последовательность действий в процессе чтения музыкального текста: изучение контекста произведения, установление связей между используемыми музыкальными средствами и их значением в тексте, выявление смысловых ассоциативных рядов. Однако восприятие музыки как источника информации, чтение музыкального текста считается «краеугольной» проблемой во взаимоотношениях режиссера и композитора.

В процессе развития музыкальной режиссуры возник ряд мифов, искажающих реальное соотношение информации, эмоции и действия в музыкальном тексте и ложно трактующих функции режиссера в работе с этим текстом.

Миф первый: режиссер-концептуалист искажает музыкальный материал оперы и разрушает композиторский замысел. Изменение или «искажение» музыкального материала в опере существует с первых лет рождения жанра. Эти изменения, согласно уже сложившейся традиции, «на законных основаниях» могут осуществлять представители трех категорий музыкантов, имеющих отношение к опере: *композитор, редактор, дирижер.*

Композитор может вносить изменения при создании разных редакций своих сочинений («Орфей» Х. Глюка, «Дон Карлос» Дж. Верди, «Кузнец Вакула» («Черевички») П. Чайковского и др.) или при необходимости срочного выполнения заказа переносит часть материала из более ранних опер в более поздние (Дж. Россини, Г. Доницетти и другие).

Редактор. Например, сейчас принято считать, что Н. Римский-Корсаков, редактируя оперу «Борис Годунов» М. Мусоргского, искажил замысел композитора. Это утверждение имеет под собой все основания. Однако «возвращение к жизни» 1-й и 2-й редакций М. Мусоргского и появление редакции Д. Шостаковича не отменило обращение театров к трактовке текста Н. Римского-Корсакова. (На взгляд М. Куклинской, «Сцена у фонтана» Н. Римского-Корсакова остается лучшей среди всех редакций.) Сегодня на сценических площадках исполняются различные варианты оперы: в Большом театре – Н. Римского-Корсакова, в театре «Новая опера» – редакция Е. Колобова на основе 1-го варианта М. Мусоргского и т. д.

Дирижер вносит изменения в партитуры, которые общепринятая театральная практика давно узаконила. Это могут быть сокращения авторского текста, транспонирование отдельных номеров, в редких случаях – их перестановка. Вносить изменения в материал партитуры могут и *певцы*, но в наши дни это возможно только по согласованию с дирижером.

Режиссер тоже не обладает правом вносить изменения в авторский текст без совместного обсуждения с дирижером. Как правило, он и не делает это. Режиссерские изменения в большинстве случаев касаются не музыки, а обстоятельств, места и времени действия, т. е. текста либретто. Но музыка в опере должна выражать смысл текста. Справедливо поставить вопрос: каковы в опере взаимоотношения музыки и словесного текста? Даже композиторы зачастую имеют прямо противоположные точки зрения: например, К. Глюк считал, что музыка должна служить поэзии, а В. Моцарт был убежден в обратном. Р. Вагнер как-то написал в письме к Ф. Листу: «Настоятельно обращаю внимание на партитуру, в которой гораздо подробнее и определеннее, чем в тексте, я устанавливаю полное созвучие между сценическим действием» (между музыкой и сценическим действием, но не текстом) (Куклинская, 2018). Искусствовед М. Куклинская ставит резонный вопрос о том, всегда ли изменение обстоятельств в тексте либретто искажает авторский замысел композитора.

В истории оперных постановок есть немало примеров, когда режиссер, внося изменения в либретто, добивался превосходного результата. Например, немецкий

режиссер К. Гут в 2007 г. поставил в Цюрихском оперном театре романтическую оперу Ф. Шуберта «Фьеррабрас» (на либретто И. Купельвизера по мотивам сказаний о Карле Великом). Режиссер ввел в свою постановку новый персонаж, не имеющий вокальной партии: самого Шуберта, сочиняющего оперу прямо на глазах у публики. Рыцарей Эгингарда и Роланда постановщик превратил в двойников Шуберта, что вызвало ожидаемую улыбку у зрителей. Таким образом, К. Гут с мягким юмором напомнил основополагающие принципы эстетики романтизма: два мира, создаваемые художником, сам художник как лирический герой произведения, система двойников и т.д. Режиссер идет дальше и показывает, как Шуберт-персонаж подсаживается к Флоринде, тоскующей о своем возлюбленном Роланде, чтобы подменить собой этого героя и, хотя бы в своих фантазиях, получить ту долю любви и нежности, которую реальный Шуберт никогда не получит в своей жизни. Это выглядит настолько трогательно, что заставляет зрителя сочувствовать самым искренним образом. Либретто И. Купельвизера, которое в XXI в. способно вызвать только иронию или ностальгический вздох по далеким рыцарским временам, перестает «мешать» своей «неправдой». Зато прекрасные музыкальные темы из оперы воспринимаешь уже не как «красивую лирическую музыку», иллюстрирующую наивный текст, а обнаруживаешь в них неизвестный и «неуслышанный» до сих пор серьезный, трогательный и важный для сегодняшнего зрителя смысл. Обнаруживаешь, благодаря обстоятельствам, предложенным режиссером. Другая аллюзия в спектакле тоже связана с биографией Шуберта: с его страхами перед тираном-отцом и ощущением себя вечно виноватым маленьким и беззащитным ребенком. Эту ассоциативную цепочку подчеркивают декорации К. Шмидта: необъятных размеров рояль, за которым стоит огромный стул, куда с трудом забирается композитор, чтобы спрятаться от гнева отца. В результате названных и других изменений (в частности, перенесения действия в XIX в. – век романтизма) зритель получает историю, которая, по мнению М. Куклинской, ни в малейшей степени не нарушая музыкальной ткани, подчеркивает, выявляет, «высвечивает» заложенные в ней иные смыслы. Они могут противоречить либретто, но никогда не противоречат художественному миру композитора: теме романтического одиночества, беззащитности романтической души, тоски по настоящему прекрасному чувству. В спектакле Гута все они обострены и выведены на первый план в результате изменения обстоятельств либретто.

Миф второй: композитор дает меньше возможностей для интерпретации, нежели автор пьесы в драматическом театре, поскольку изначально задает интонацию

в музыке, которая диктует единственно возможную трактовку текста и выражает четко определенную эмоцию. Если представить, что мысль – это результат мышления как познавательной деятельности, то значит, эта мысль является результатом действия, а не эмоции. Интонация в опере идентична словесному тексту в драме, интонация – это музыкальное «слово». Она тоже не может быть следствием эмоции, поскольку является выражением музыкальной мысли, т. е. результатом действия. И только правильно выстроенное внутреннее действие рождает на сцене нужные эмоции.

Певец П. Мокеев, рассказывая о репетиционной работе с К. Станиславским над образом Грязного, вспоминал совет Станиславского, что не надо ничего играть на сцене, что избавившись от 99% страсти и эмоций, можно увидеть мысль и понять всю глубину своей роли. Выстраивание внутреннего действия – прерогатива режиссера, а не композитора (Куклинская, 2018).

В своей статье М. Куклинская приводит несколько примеров взаимоотношений интонации и действия в оперной музыке. Например, первые две фразы речитатива перед арией Онегина из 3-й картины оперы П. Чайковского: «Вы мне писали? Не отпирайтесь!». Ритмический рисунок, при котором вторая фраза как бы «наступает» на первую, действительно может указывать на конкретное внешнее действие: например, Татьяна попыталась что-то сказать или хотя бы взглянула на Онегина, и он ее останавливает. Но как именно спеть эти фразы: холодно или сочувственно, принося извинения за неловкость ситуации или, напротив, собираясь прочесть нотацию? От решения образа Онегина зависит то, что он хочет сделать в этой сцене: извиниться перед Татьяной, преподать урок или искренне объяснить, почему отношения невозможны. От определения действия зависят и эмоции, а вместе с ними характер интонации в музыкальной фразе. И характер этот определяет режиссер, в идеале – совместно с дирижером, на плечах которого лежит задача действенного анализа музыкального текста оперы.

В опере Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» – опере речитативной, в которой композитор, казалось бы, действительно сам отвечает за каждый интонационный ход, перед появлением Моцарта Сальери поет короткую фразу: «О, Моцарт! Моцарт!». Как он должен это спеть: с горечью, с ненавистью, завистью, страхом или с невольным восхищением? Это опять-таки не определяется исключительно замыслом композитора. Имея перед собой партитуру и читая музыку оперы как текст, режиссер отвечает на многие вопросы. С кем воюет Сальери – с Моцартом? С собой? С Богом? К кому у него «претензии» за сложившуюся ситуацию?

Чего он хочет, произнося имя Моцарта? Убить его? Или, напротив, отогнать мысль об убийстве? Только после предложенного режиссером решения и выстраивания внутреннего действия певец получит ответ о характере воспроизведения интонации.

Можно сделать вывод, что музыка как языковая система, обладающая собственным набором знаков, и либретто как текст литературный, драматический все-таки существуют и функционируют параллельно друг другу, находятся во взаимоотношениях гораздо более независимых, чем принято считать (Куклинская, 2018).

Миф третий: об «обратной логике» в музыкальном театре. Источники этого мифа обнаруживаются в теоретических работах выдающихся мастеров – режиссера Б. Покровского и дирижера Е. Акулова. По словам Акулова «музыкальный театр идет от логики чувства, зафиксированной в партитуре, к логике действия, оправдывающего и раскрывающего выражение чувства; драматический театр от логики действия, найденной режиссером и актером, к вытекающей из него логике выражения чувства. Путь постановщика в музыкальном театре – от логики чувства к мысли, в драматическом – от мысли к чувству» (Акулов, 1978). С ним соглашается и Б. Покровский, ссылаясь на К. Станиславского. Однако Станиславский писал прямо противоположное: «Если сразу подходить к роли от чувства, конечно, роль погибла. Она окажется во власти штампов, которых у актера миллион» (Станиславский, 1954). Играть следует действие, которое и вызывает соответствующие эмоциональные реакции. На самом деле Покровский называет «логикой чувства» внутреннее действие, что понимают далеко не все последователи выдающегося режиссера. В связи с данной позицией, М. Куклинская вспоминает сцену Любаши и Бомелия из 2-го действия оперы «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова. Ей приходилось множество раз слышать, как дирижеры, идущие «от логики чувств», уничтожали эту сцену, полностью разваливая ее драматургическую логику. Думая, что идут «от музыки», не пытаясь просчитать элементарный событийный ряд, они «снижали эмоциональный градус» от первого ариозо («Я слышала, что ты досужий знахарь») к последнему («Тебе я, верно, мало посулила») и совсем останавливали действие к арии («Вот до чего я дожила»). Вероятно, они полагали, что «пульсирующий» аккомпанемент в первом ариозо диктует более возбужденные эмоции, чем замедляющееся движение в последующих двух, а медленный темп в арии означает, что вообще «все кончено». Они забыли о том, что Любаша пришла к Бомелию, чтобы получить зелье любым способом. Она не слезно умоляет Бомелия, а настаивает и убеждает. Логика драматического

действия диктует не спад, а рост напряжения, ведущий к кульминационной точке – арии. Любаша выигрывает это «сражение» с Бомелием (какой ценой – другой вопрос). Ария – это не стенания, не жалость к себе (в этом случае героиня приняла бы другое решение). Это монолог человека, на мгновение остановившегося на краю пропасти перед тем, как совершить роковой шаг – взять на душу страшный грех убийства. Но режиссер волен предложить и другое «исходное событие», но при этом ария останется драматической кульминацией. Некоторые дирижеры, следуя «обратной драматургической логике» и заставляя Любашу чуть ли не с первых тактов страдать и издавать тоскливые стоны, превращают гениальную сцену в заурядную мелодраму.

Существует достаточное количество театров и фестивалей, которые предлагают оперу в привычном ее облике: красивые костюмы, дорогостоящие пышные декорации, которые вызывают у слушателей прекрасные, но далекие и не всегда естественные чувства и т.д. К таким фестивалям, например, относится «Арена ди Верона». Но есть и другие театры. Современный концептуальный оперный спектакль сегодня, прежде всего, зовет к размышлению, сложному «разговору». Такой театр требует образованного зрителя, способного прочесть предлагаемые режиссером аллюзии. И зритель теперь уже все охотнее идет на этот «разговор»: сегодня «авторская» опера переживает небывалый всплеск интереса, залы современных театров и фестивалей переполнены, билеты раскупаются на несколько месяцев вперед, причем этот стремительно возросший интерес к жанру можно наблюдать как у профессионалов, так и у любителей музыки. Все чаще люди отправляются в оперные театры за серьезным и глубоким размышлением на темы, которые остаются актуальными для искусства: место человека в мире, взаимоотношения между людьми, «жизнь человеческого духа» и другие. Вполне очевидно, что оба типа театра имеют право на существование, поскольку у обоих есть свой заинтересованный зритель.

Безусловное достижение концептуального театра – появление на сцене оперного артиста нового типа. Изменения, произошедшие здесь самым стремительным образом в течение последних 10–15 лет, коснулись как внешнего облика, так и внутренней «профессиональной переориентации» вокалистов. Артистов с фактурой М. Кабалье или Л. Паваротти теперь почти не встретишь. Конкуренция на оперной сцене заставляет вокалистов не только постоянно совершенствоваться в своем профессионализме, но и тщательно следить за своей внешностью. Достаточно назвать имена Элины Гаранчи, Ани Хартерос, Анжелы Георгиу, Йонаса Кауфманна, Роландо Виллазона и многих других. Второе изменение связано с их физической формой.

Современный зритель с изумлением обнаруживает, что вокалисты, оказывается, могут петь лежа, повиснув вниз головой, летая по воздуху и т.д. Однако наиболее ценные достижения последних лет связаны с требованиями, предъявляемыми вокалисту концептуальным театром: оперный певец наконец стал *актером*, понял необходимость овладения техникой внутреннего действия; он перестал с большим темпераментом изображать «чувства и переживания» и начал поиск органичного и естественного существования на сцене. В свою очередь, яркое актерское дарование оперных певцов стало одним из стимулов для создания режиссерской концепции (Куклинская, 2018).

На рубеже XX–XXI вв. в научной и критической мысли усиливается интерес к проблеме типологизации в области оперной режиссуры. Он обусловлен как театральной практикой, предлагающей для осмысления самые разнообразные подходы к интерпретации оперы, так и уровнем накопленных критикой наблюдений. Именно критики выступили первыми, кто всерьез занялся систематикой применительно к режиссерским методам, стремясь увидеть эмпирическую картину оперной жизни. Так, одну из самых емких типологий представил историк оперы и музыкальный критик Евгений Цодоков, предложив деление на четыре «теоретически возможных способа (или типа) режиссерского «прочтения» оперы»:

1. «*натурализм, или тотальный аутентизм*» – это попытка поставить оперу так, как это было на мировой премьере;

2. «*исторический реализм*», суть которого заключается в бережном сохранении традиций прошлого, но с учетом изменившихся исторических, жизненных и художественных реалий;

3. «*постмодернистская режиссура*», при реализации которой происходит полный разрыв с авторским замыслом и постановочными традициями;

4. «*музыкально-поэтический символизм*» проявляется в «усилении вневременной условности» и «максимальном использовании основных свойств музыки, как определяющей субстанции оперы».

Формулируя свою типологию режиссерских постановочных методов, Цодоков задействовал несколько параметров: соотношение «реализма» и «условности» («символизма»), степень отдаленности спектакля от произведения, доминирование в постановке музыки или внемузыкальных факторов (Кривоногова, 2017).

Российские исследователи установили историческую точку, с которой начался научный разговор о разнице сценических подходов к опере: это две режиссерские школы (К. Станиславский и В. Мейерхольд), которые рассматриваются как

типологически несхожие. Так, ленинградская школа оперной режиссуры с самого начала существования фактически провозгласила курс в поддержку и дальнейшее развитие принципов, основанных В. Мейерхольдом, где музыка является основой оперной режиссуры. А вот московская школа сформировалась под сильным влиянием системы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, в которой опера – это, прежде всего, музыкальная драма, а задача режиссера – увидеть глубинную сущность тех драматических коллизий, которые включает в себя оперный текст. В представленном делении можно заметить, что опорой постановки становятся музыкальные или драматические законы. Важно также учесть, что за этим различием стоит и ориентация образной системы спектакля на условность или реалистичность («жизнеподобие») (Кривоногова, 2017).

По утверждению искусствоведа Елены Кривоноговой, в современном музыкальном театре также выделяют четыре типа композиции оперного спектакля: *поэтический, прозаический* (причинно-следственный), *игровой* и *постмодернистский*.

Композиция «*поэтического*» спектакля альтернативна по отношению к причинно-следственной, подразумевая отказ от линейной логики событий и персонификации драматических столкновений. С помощью различных театральных средств создаются иносказательные обобщенные мотивы действия, генеральные метафоры, сочетаются реальность и воображение; категория времени художественно преобразуется, разрушая всяческое соответствие с исторической реальностью и принципом течения. Иногда этот метод приближается к театральной «стилизации» (подчинение драматической конструкции синтетическому образу, представляющему эпоху, авторский мир или стиль). Например, Роберт Уилсон, один из основоположников «театра художника», в своих оперных постановках обеспечивает концептуально разработанное визуальное решение, входящее в художественный резонанс с музыкальной партитурой по принципу ассоциативных, эмоционально-метафорических связей. Так, в «Травиате» (Пермский театр оперы и балета, 2016) отношения музыки и завораживающего сценического действия, придуманного Уилсоном, носят абсолютно «ощущенческий», труднообъяснимый с рациональных позиций характер: «застывшее» время как смена «состояний» сцены, определяемых не образами персонажей, а тщательно выписанной цветосветовой партитурой, тягучим ритмом действия и перемещения скупых и многозначных сценографических средств в «пустом пространстве». Уместно говорить о поэтическом способе донесения Уилсоном эмоционально-смысловой информации, о его условной эстетике, соединяющей в себе

черты восточного театра, ритуальность зрелища, статуарность существования актеров, по значимости приравненных к прочим визуальным выразительным средствам в образной системе спектакля. Поэтика Уилсона не нуждается в жизнеподобии и «прозаической» мотивированности сценических изменений (Приложение 1).

Однако «прозаическая» режиссура сегодня тоже нащупывает круг собственных исключительных возможностей. Например, «Евгений Онегин» в постановке Д. Чернякова (Большой театр, 2006) явился образцом художественно впечатляющего применения к опере законов психологического театра, с его феноменом потока действия, тщательной проработкой психологического сюжета оперы, прорастанием следующей фазы отношений персонажей из предыдущей. Событийная последовательность лишь в нескольких моментах спектакля Чернякова уступает место метафизике и надсюжетному театральному контексту. В целом же именно психологизация всей музыкальной ткани и насыщение подробным драматическим действием даже тех номеров, которые традиционно воспринимались как интермедийные, обеспечивают почти психоаналитическое качество углубления режиссера в души и состояния героев Чайковского. Однако выбранный Черняковым подход не отменяет и наличия второго смыслового слоя: именно изнутри плотной психологической ткани вырастают его режиссерские темы – болезненных взаимоотношений человека и общества, трагической судьбы Поэта в русской культуре. Таким образом, причинно-следственная композиция, если она является проводником подлинного психологического театра, не только не теряет актуальности сегодня, но и является большой ценностью на современной сцене (Приложение 2).

Режиссерская композиция «игрового» спектакля получила особенное распространение с 1970–1990-х гг. Она представляет собой компромиссную структуру: драматические отношения, выстроенные этюдно, могут дополняться условными планами; прерывая последовательность действия, могут вводиться элементы иронического отстранения основного сюжета, игры с ним. Часто слой действия, введенный режиссером над классическим текстом, дает современные отражения образов и ситуаций пьесы, написанной в других исторических реалиях. Этому типу театра эстетически близки такие явления, как трагифарс, клоунада, эксцентризмы. Одновременно практика показывает, что «игровой» модели не противоречит серьезное и даже трагическое содержание. В опере такой метод активно используется Ю. Александровым (например, «Обручение в монастыре» С. Прокофьева в театре «Санкт-Петербург Опера»), А. Петровым («Свадьба Фигаро» В. Моцарта на сцене

Концертного зала Мариинского театра), А. Маратра («Севильский цирюльник» Дж. Россини в «Мариинском-2»). Приведенные примеры показывают, что игровой тип композиции прекрасно соотносится с жанром комической оперы (Приложение 3).

К «*постмодернистской*» тенденции в оперном театре относятся идеи в спектаклях Д. Бертмана («Геликон-опера», 2001) и К. Серебренникова (Мариинский театр, 2006), привнесенные в оперу как приемы драматического театра, отражающие способ мышления современного человека и проявляющиеся в художественной практике явно выраженными чертами: намеренная эклектичность, мозаичность, монтажный и коллажный принципы соединения частей в целое; утрата значения авторского «голоса» и проблемы индивидуального стиля; смешение стилей в рамках одного сочинения; тотальная интертекстуальность; ироничность, частое обращение к приемам пародии и гротеска, усиление игрового начала; концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, элитарного и массового, трагического и смешного, парадоксального и банального); семиотизация языка; вытеснение процесса создания новых художественных идей бесконечной многослойной интерпретацией и комментированием (например, «Лолита» Р. Щедрина (реж. Г. Исаакян), «Жизнь с идиотом» А. Шнитке (реж. Г. Барановский), «Дети Розенталя» Л. Десятникова (реж. Э. Някрошюс) (Приложение 4).

В зарубежном оперном театре «постмодернистская» тенденция к настоящему моменту получила более интенсивное развитие, чем в России, проявляясь в качестве свойства не только отдельных постановок, но и целостных режиссерских стилей. Например, близость «постмодернистскому» мышлению отличает почерк американцев Д. Олдена и П. Селларса. Последовательным де-конструктивистом предстает в своих работах немецкий режиссер Х. Нойенфельс, который одним из первых начинает рассматривать классические сочинения как матрицы в новой постклассической эпохе, темы для вариаций постмодерна (Кривоногова, 2017).

Остается надеяться, что оперный театр и в дальнейшем продолжит свое стремительное и многоуровневое развитие.

2.3. Возможности дирижера-интерпретатора в современных реалиях

В 80-е и 90-е гг. XX в. главный дирижер коллектива мог проводить свою независимую репертуарную политику, решать, кто приедет, что будет играть, кому заказывать сочинения. Это давало определенные возможности, которых больше не существует. Сегодня подавляющим большинством оркестров руководят не их главные

дирижеры, а менеджеры. Российский дирижер Андрей Бореико, преимущественно выступающий как приглашенный дирижер во многих западных оркестрах, сетует: «Увы, и я, и почти все мои нынешние коллеги вынуждены постоянно балансировать между тем, что мы хотим, и тем, чего от нас требуют менеджеры. Им надо продавать билеты – их работа оценивается именно по этому критерию. Они – хозяйственники. Но ведь главная функция оркестров не в развлечении публики. Мы обязаны образовывать, развивать вкус, искать дороги к сердцам и душам» (Юсипей, 2017). Конечно, есть и исключения: коллективы, где дирижер, являясь художественным руководителем, имеет больше прав. Но многие такие оркестры находятся не в развитых западных странах, а в государствах бывшего советского союза. Так организационная система работы дирижера и ее коммерческая сторона могут влиять на свободу его выбора: что и как играть, с кем и каким образом ставить оперный спектакль и т.д.

В Европе и, особенно, в США за последние 30 лет очень изменились взаимоотношения между дирижером и музыкантами оркестра. Они стали более демократичными и равными. Уровень оркестрантов за эти годы значительно вырос. Они теперь чаще общаются с дирижером на равных и в определенной степени могут влиять на интерпретацию музыкального произведения. Так, дирижер Теодор Курентзис говорит о своем оркестре следующее: «Каждая наша репетиция – это обмен энергией. Я учусь у своих музыкантов каждый раз. Знаете, учитель начинает понимать лучше то, что делает, когда он учит. Я тоже, когда работаю с оркестром, когда пытаюсь объяснить музыку, понимаю ее лучше, чем когда я просто читаю свою партитуру» (Комарова, 2017).

Среди современных дирижеров можно также выделить Владимира Юровского, который обладает совершенно фантастической подготовкой, эрудицией, умением объяснять, рассказывать о музыке. Он бесстрашно исполняет непопулярный репертуар с известными оркестрами. Например, в Лондоне много высокопрофессиональных коллективов, но Юровскому удается сделать так, чтобы на концерты его оркестра приходили люди, которым интересно послушать и Раскатова, и Канчели, и Губайдулину, и совсем молодых русских авторов. Интересно к выбору репертуара относится и дирижер Т. Курентзис: «Я выбираю произведение, только когда считаю, что могу открыть его заново, могу правильно проинтерпретировать. А то, что уже есть в хорошей интерпретации, мне играть неинтересно. Я выбираю вещи, которые по-другому чувствую» (Комарова, 2017).

Абонементы и фестивали В. Юровского в Москве очень интересны, это всегда яркая программа и оригинальная интерпретация материала. Дирижер не боится выходить на авансцену и разговаривать с публикой. И его слушают с большим интересом и вниманием. Большое внимание зрителю уделяет в своей работе и дирижер Т. Курентзис: для более глубокого понимания слушателями музыки он создал творческую «Лабораторию» в рамках Дягилевского фестиваля в Перми. Курентзис убежден, что «зритель должен приходить в театр не чтобы развлекаться, а чтобы работать. Понять в один миг то, о чем композитор размышлял годы, нельзя. Надо приложить усилия. Когда приходишь на репетиции и встречаешься с композитором ежедневно, как это делаю я, музыка действует иначе, появляется новый уровень понимания. Только видя и слыша все стадии работы над произведением, можно понять, что в нее вложил композитор. А вообще, моя цель – стереть границу между сценой и залом. Я хочу создать ощущение, что мы все вместе, оркестр и зрители, делаем музыку» (Комарова, 2017).

Говоря о возможностях и границах дирижерской интерпретации в наши дни, дирижер А. Борейко отмечает, что чудом сегодня можно считать явление, когда музыкант, появляющийся на сцене, пытается говорить своим языком и при этом уважает автора. «Не самоутверждается за счет композитора, занимаясь вивисекцией его сочинений. Что я имею в виду? Ну вот, к примеру, если автор написал *piano*, ты можешь сыграть *mezzo piano* или *pianissimo*. Но не имеешь права на три *forte*. Если у него стоит *Andante*, ты можешь, если очень в этом убежден, подвинуть темп до *Allegro moderato*, но не должен играть *Presto*. Интерпретация, безусловно, должна быть. Но если исполнитель себя и свои вкусовые приоритеты ставит намного выше произведения, запись которого ему доверил композитор, позволяет себе искажать пропорции, форму, баланс, меняет краски, предписанные автором, – это недопустимо» (Юсипей, 2017).

Бережное отношение к партитуре композитора заложено в воспитании многих дирижеров старшего поколения. Например, А. Борейко вспоминает историю о том, как Мравинский за несколько лет до смерти получил в подарок от *Musikverein Wien* великолепно изданное факсимиле «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта и несколько недель подряд провел за этим манускриптом, с лупой изучая страницу за страницей, несмотря на то, что за свою жизнь он дирижировал это сочинение не одну сотню раз. Когда его спрашивали, зачем он это делает, Мравинский отвечал: «Когда я вижу, как Шуберт ее писал, с каким нажимом наносил каждую точку, меняется моя концепция,

как симфония должна быть сыграна». И он действительно открыл для себя ее заново. Безусловно, в дирижерской интерпретации все имеет значение, даже тишина. Дирижер А. Борейко говорит: «Я по-прежнему считаю, что лучше подготовить публику, чем с помощью тишины, нельзя. Тишина, когда окончилось одно сочинение (или его часть) и делятся первые секунды перед началом другого, – это невероятно сильная, живая тишина. Вспомните хотя бы конец третьей части Второй симфонии Малера и начало четвертой. Голос певицы как будто прорастает сквозь тонуший звук тамтама» (Юсипей, 2017).

В своих интерпретациях дирижеры часто используют разные, иногда спорные, приемы. Так, Дмитрий Юровский в постановке оперы А. Цемлинского «Царь Кандавл» делает технические купюры трех эпизодов: «это несколько тактов в оркестровой интерлюдии – череда длинных нот, которые без разговора просто теряют смысл; это и фоновый хор гостей во втором акте (единственный небольшой эпизод подобного рода во всей опере); это также и первая сцена (большая сцена второстепенных персонажей) третьего акта, открывающегося единственной интерлюдией, специально написанной для оркестра» (эта сцена, по мнению Юровского, вместо того, чтобы выводить действие в финал, возвращает его в первый акт, поэтому в его постановке после оркестровой интерлюдии сразу идет вторая сцена). Со временем некоторые купюры в постановках узакониваются и становятся традицией. Таким образом, постановщики пытаются устранить явные просчеты драматургии. К купюрам, например, довольно часто прибегает белорусский дирижер Александр Анисимов, причем не только в оперной (опера Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» и др.), но и в симфонической музыке (симфонии Г. Малера, Д. Шостаковича). Однако такие купюры бывают далеко не всегда логичны и обоснованы, что может привести не только к нарушению логики сценического развития спектакля, но и крайне неудачному исполнению, когда солист может разойтись с оркестром.

Стоит сказать, дирижеры могут также и добавлять музыкальные фрагменты в оперную постановку, чтобы опять же сгладить драматургические изъяны. Так, белорусский дирижер Иван Костяхин в своей постановке оперы Дж. Пуччини «Виллисы» ввел музыкальный фрагмент (квартетную пьесу Дж. Пуччини «Хризантемы»), чтобы полнее раскрыть мир главного героя, укрупнить трансформацию его образа и дать всему этому пластическое воплощение, т.к. в этой опере, на его взгляд, «малозначимые события представлены прекрасной музыкой и объемно, а события значительные, наоборот, пропущены, и просто в тексте кое-где

проскальзывают и дают понять нам, например, что главная героиня умерла, а это для оперы немислимо» (из интервью автора работы с дирижером И. Костяхиным). Дирижер Костяхин не просто вставил квартетную пьесу между номерами, но и оркестровал ее для струнного состава (добавил контрабас, переработал фактуру). Зачастую музыкальные фрагменты добавляет в свои постановки и дирижер Т. Курентзис. Однако есть дирижеры, которые категорически против и купюр, и введения дополнительных номеров: например, такой позиции придерживается белорусский дирижер Дмитрий Матвиенко, который считает важным в своей интерпретации следовать композиторскому тексту.

Для дирижера Дмитрия Юровского чрезвычайно важна музыкальная составляющая спектакля, чтобы «музыка в оркестре постоянно вела за собой, стала флагоманом флотилии всех составляющих спектакля, стала причиной того энергетического переполнения сознания, которое в итоге и должно привести к эмоциональному взрыву, к катарсису. Музыка в оркестре – очень сильный элемент, гениально сконструированный детонатор этого взрыва» (об опере К. Вайля «Возвышение и падение города Махагони» на либретто Б. Брехта в постановке режиссера К. Биейто) (Корябин, 2016). В этой же постановке Юровский прибегает и к нестандартной настройке оркестра – более низкой по сравнению с той, которую обычно используют. Этим ему на практике хотелось осуществить собственную теорию особого звучания музыки Вайля, знакомой слушателям по записям 20-30-х гг. XX в. По мнению Юровского, довоенные записи музыки Верди не производят восторженного впечатления, так как в них слишком много оркестровой фальши. А вот когда звучат старые записи музыки Вайля или Дунаевского, то именно в этом случае, как считает Юровский, возникает эффект однозначно свежего, сочного и яркого звучания. Именно этого за счет специфичной настройки инструментов современного оркестра дирижер и пытался достичь, чтобы музыка Вайля не звучала слишком гладко и прилизанно, чтобы придать ей некую выпуклость и объемность, связанную с эстрадно-джазовыми элементами.

Немаловажную роль в дирижерской интерпретации играет акустика, которая зачастую бывает непростой из-за огромных размеров сцены и зала. В ней, конечно, можно добиться качественного звучания и оркестра, и хора, и певцов, но певцам-солистам приходится особенно трудно. Слышно всех хорошо, но певцам бывает очень сложно достигать артикуляционной точности. К тому же акустика устроена так, что оркестр на сцене бывает слышен не очень хорошо. И тут, как утверждает Д. Юровский,

есть очень важный постановочный момент: чтобы исполнителям было акустически проще, нужно вписывать декорации в объем большой коробки – с крышей и с торцами («знаменитые» коробки режиссера Дмитрия Чернякова), т.к. замкнутый объем для звука просто идеален (Корябин, 2016).

И. Костяхин отмечает, что в связи с акустическими особенностями разных сцен и залов, часто возникают вопросы, связанные с составом оркестра и оркестровкой отдельных номеров: например, работая над новой постановкой важно учитывать, для какого театра (с какой акустикой) создавалась та или иная опера; какой тогда был состав оркестра (двойной или тройной) и особенности инструментов (например, в партитурах Дж. Верди иногда использовался контрабас-тромбон, который сейчас практически не используется и заменяется тубой, тембр которой, в свою очередь, может сливаться с тембром солиста баса); иногда для усиления какого-то эффекта звучания и создания нужной атмосферы дирижеры (Т. Курентзис, И. Костяхин и др.) добавляют в партитуру какие-то инструменты (например, чтобы создать ощущение надвигающейся опасности, к тихому звучанию контрабасов добавляют очень тихое тремоло большого барабана) и т.д.

В своих дирижерских интерпретациях Теодору Курентзису важно не воспринимать исполняемую музыку через призму жизненного пути и особенностей характера, создавшего ее композитора или исполнившего ее дирижера: «Знакомство с любым композитором или дирижером, знание контекста его жизни мешает восприятию его произведений. Все это связано с моими представлениями о человеке. Я считаю, что у каждого есть, с одной стороны, истинное «я», природная сущность, поток энергии, который и проявляется через искусство. С другой стороны, есть эго или личность, которая возникает из-за неврозов и закрывает истинную сущность как некий «фасад». За время жизни человек обрывает все большим количеством неврозов и защит, и их мы и называем личностью. Судить с точки зрения моих «фасада» и поведения мою работу неправильно. Если я мог бы делать музыку, которую делаю, и не появляться на сцене, ее восприятие было бы более чистым... Разве важно знать, что Мусоргский был алкоголиком? Как это помогает воспринимать его музыку? Если человек пишет божественную музыку – он гений. И чтобы интерпретировать и исполнять его музыку, надо с ней слиться, а не вникать в контекст его жизни... Например, выдающийся дирижер Николаус Арнонкур, которого я очень люблю и уважаю, хотел познакомиться со мной, мне часто предлагали устроить с ним встречу, а

я все время избегал ее. Арнонкур настолько повлиял на меня, что я не хотел, чтобы его собственное эго, его «фасад» изменили мое отношение к его работе» (Комарова, 2017).

Дирижер А. Борейко уверен, что творчество интерпретатора – это работа гениального переводчика. «Без людей этой профессии мы бы не знали Шекспира, американцы – Пушкина, немцы – Мольера, французы – Гете. Ведь очень мало кто владеет языками на таком уровне, чтобы получать удовольствие от оригинала. И наша главная задача как интерпретаторов, проводников – не исковеркать музыку. Так что чудо сегодня – это появляющиеся в этой профессии молодые солисты и дирижеры, которые любят музыку в себе больше, чем себя в музыке. И не перестают быть таковыми после первых больших успехов» (Юсипей, 2017) (Приложение 5).

В оперном театре XXI в. по-прежнему существует специфическая ситуация двойного лидерства: режиссера и дирижера. В настоящее время в оперные театры пришли драматические режиссеры, которые остаются носителями театральных идей своего времени и гарантами сценической динамики, и только они осуществляют свободное перетекание современных языковых средств из одного вида театра в другой. Дирижеры же, при всех огромных новых возможностях, дарованных им интерпретаторским веком, стараются оставаться в русле того же искусства, что и композитор. Перед режиссером и дирижером встали два главных вопроса, требующих от обоих сходных ответов:

- вопрос концептуальной идеи спектакля, его смыслового наполнения;
- вопрос постановочного метода, тяготеющего либо к повествовательным средствам, либо к поэтическим.

Если в области темы спектакля и содержания его образов разногласий нет и если образный мир постановщики договорились реализовывать адекватными друг другу средствами, индивидуальные пристрастия каждого из лидеров смогут усилить или ослабить частности, повлиять на внешний облик подвластных каждому из них деталей, но не смогут разрушить целостности спектакля.

Что касается выбора постановочного метода, то в каждом из них есть свои плюсы и минусы. Если говорить о *повествовательных* средствах, то такая эстетика может лишить оперную постановку «полета» и, делая работу дирижера прикладной, отдалить друг от друга режиссуру и музыкальное решение. Дирижер не сможет с исчерпывающей полнотой реализовать музыкальные потенции партитуры, выявить ее эмоциональные, атмосферные, поэтические, философско-обобщающие свойства.

Вследствие этого оперный синтез становится ущербным, и музыкальный спектакль теряет силу своего воздействия.

Прозаическая режиссура выстраивается на тонкой, детальной проработке чувств и к созданию изощенного психологизма в музыке. Однако такой вид режиссуры часто сталкивается с опасностью повторов и одинаковости решений, потенциально заложенных в этом методе, который больше подходит для камерной вокальной лирики и камерным операм, ориентированным, как «Каменный гость» Даргомыжского или «Женитьба» Мусоргского, на характерность претворенной музыкой человеческой речи. Но таких произведений очень мало. Основной же массив оперного репертуара сопротивляется повествовательным формам спектакля именно на уровне музыкального решения, что и привело прозаическую эстетику в оперном театре к кризису и постепенной замене ее на эстетику поэтическую.

Поэтические формы спектакля, которые с началом 80-х годов начали приходить в оперу, оказываются областью более бесспорных удач: в первую очередь потому, что демонстрируют гораздо более содержательный уровень сотрудничества режиссера и дирижера. Возможности дирижирования не используются здесь для музыкального «подсвечивания» действия, для краски, для иллюстрации, не снижают интерпретаторских притязаний дирижера. Наоборот, они провоцируют режиссерское решение и, одновременно, зажигаются от него, сообщая спектаклю гармонию. На пути театра к смысловому объему при лаконизме средств лежат поэтические средства выражения. Природа музыкального театра и природа поэтической режиссуры совпадают наиболее полно. Сценическая метафора оказывается самым одухотворенным из средств, имеющихся в арсенале оперного театра, и именно она примиряет двух лидеров оперного спектакля режиссерской эпохи (Маркарян, 2006).

ВЫВОДЫ

В результате проведенного исследования сделаны следующие выводы:

1. Интерпретация является одним из главных приемом и методом гуманитарного знания и гуманитарных наук (философии, эстетики, филологии, искусствознания). В современной мировой культуре интерпретация составляет предмет специальной науки – герменевтики, которая активно интересуется вопросами интерпретации искусства. Интерпретация в сфере искусства и арт-деятельности активно опирается на достижения многих современных наук, среди которых явное преимущество отдается фрейдизму, аналитической философии, феноменологии, структурализму, постструктурализму, семиотике, деконструктивизму и др. Все они предлагают свои методы и приемы интерпретации произведений искусства, которые приводят к различным результатам, часто диаметрально противоположным, свидетельствующим о принципиальной глубине и сущностной неисчерпаемости настоящего искусства, как на путях интерпретации, так и в сфере его восприятия зрителем.

2. Условия постановки оперного спектакля определяют осуществление деятельного художественного взаимодействия двух лидеров: режиссера и дирижера, интерпретаторские методы которых значительно отличаются в силу специфики их профессиональной направленности. Режиссер отвечает за сценическое воплощение композиторского замысла и ориентирован на поиск «внешних» характеристик действия в спектакле. Деятельность дирижера направлена на создание музыкального внутреннего мира постановки и управление всем сценическим действием, поскольку в его руках оказывается темпо-ритм спектакля во время непосредственного исполнения оперы.

3. На современном этапе развития оперного театра большую роль в организации работы и в выборе стратегии художественного развития играет театральный менеджер. Отсутствие или незначительность в европейских и американских оперных театрах государственных дотаций способствует активному поиску креативных идей для интенсивного развития оперы и стимулирования интереса зрительской аудитории: частая смена и разнообразие репертуара, приглашение для работы неординарных именитых и многообещающих режиссеров, дирижеров и певцов, постоянный поиск и экспериментирование с различными средствами художественной выразительности, использование всевозможных постановочных форм и многое другое. Репертуарные оперные театры на постсоветском пространстве все чаще переходят к интендантскому

управлению, рассматривая его как оптимальную модель для успешного функционирования современного музыкального театра. Очевидно, что привлечение наибольшего количества разновозрастной зрительской аудитории на сегодняшний день является одной из ключевых задач театрального менеджмента.

4. Несмотря на разность и большое разнообразие постановочных методов, режиссер все равно должен учитывать текст оперной партитуры: музыка не всегда соответствует тексту, поэтому надо идти от музыки, ведь именно музыка дает самое точное описание психологического состояния героев и выражает логику действия. Пришло время драматических режиссеров в оперном театре, что связано как с исторической необходимостью, так и с закономерностью эволюционного процесса развития оперного театра.

5. Театральная музыка сложна своим идейно-образным содержанием, что непосредственно связано с интерпретацией произведения. Качество звучания оркестра должно быть не менее ярким и убедительным, чем режиссерское решение постановки оперного спектакля. Однако они должны не соперничать или использоваться в ущерб друг другу, а гармонично синтезироваться. Лишь творческое взаимодействие между режиссером и дирижером способно обеспечить полноценный художественный результат.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аверьянова, О. *Репетиции оркестра по Федосееву*. Москва: Музыка, 2006.
2. Акулов, Е. *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва: ВТО, 1978.
3. Ансимов, Г. *Режиссер в музыкальном театре*. Москва: ВТО, 1980.
4. Дильтей, В. *Герменевтика и теория литературы*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001, Т. 4.
5. Ержемский, Г. *Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии*. Санкт-Петербург: ДЕАН, 2007.
6. Иконникова, Л. *Интерпретаторская культура хорового дирижирования*. Минск: Издательский центр БГУ, 2008.
7. Кан, Э. *Элементы дирижирования* (перевод с англ. Д. Далгата). Ленинград: Музыка, 1980.
8. Каплан, Э. *Жизнь в музыкальном театре*. Ленинград: Музыка, 1969.
9. Келдыш, Ю. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1978, Т. 4.
10. Кондрашин, К. *Работа дирижера над партитурой. О дирижерском искусстве*. Москва: Советский композитор, 1970, Ч. 2.
11. Куклинская, М. *Опера и «режиссерский» театр XXI века*. Обсерватория культуры, 2018, Т. 15, № 3, с. 272–281.
12. Лайнсдорф, Э. *В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации* (перевод с англ. А. Плахова). Москва: Музыка, 1988.
13. Лютославский, В. *Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания*. Москва: Тантра, 1995.
14. Маркарьян, Н. *Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начале XXI в.* (диссертация). Санкт-Петербург, 2006.
15. Марков, П. *Театральная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1965, Т. 2.
16. Мильштейн, Я. *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор, 1983.
17. Ненов, Д. *Дирижер об опере* (перевод с болг. К. Михно). Минск: Четыре четверти, 2007.
18. Покровский, Б. *Введение в оперную режиссуру: учебное пособие*. Москва: ГИТИС, 2009.

19. Покровский, Б. *Размышления об опере*. Москва: Советский композитор, 1979.
20. Попов, И. Б.А. *Покровский и его концепция оперной режиссуры*. Размышления об опере. Б. Покровский. Москва: Советский композитор, 1979, с. 3–16.
21. Светланов, Е. *Перелистывая страницы жизни* (под ред. С. Яковенко). Москва: Композитор, 2014.
22. Станиславский, К. *Собр. соч.: в 8 т.* Москва: Искусство, 1954, Т. 2.
23. Стравинский, И. *Хроника моей жизни*. Ленинград: Музыка, 1963.
24. Тилес, Б. *Дирижер в оперном театре*. Ленинград: Музыка, 1974.
25. Филиппов, С. *Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара*. Москва, 1994.
26. Хайкин, Б. *Беседы о дирижерском ремесле. Статьи*. Москва: Композитор, 1984.
27. Чепинога, А. *Сценография и театрально-декоративное искусство в оперном театре XX века*. Культура и цивилизация, 2016, № 1, с. 328–351.
28. *Эстетика: Словарь* (под ред. А. Беяева). Москва: Политиздат, 1989.
29. Ямпольский, И. *Интерпретация*. Музыкальная энциклопедия (под ред. Ю. Келдыша). Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974, Т. 2.
30. Ямпольский, И. *Исполнение музыкальное*. Музыкальная энциклопедия (под ред. Ю. Келдыша). Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974, Т. 2.
31. Альтшулер, В. *Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы* (автореферат диссертации). Санкт-Петербург, 2005.
Доступ в интернете:
<<http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/funkcii-orkestra-i-mesto-dirizhera-v-schenicheskoy-interpretacii-opery.html>>.
32. Архарова, К. *Театр в постковидную эпоху: бесконтактный спектакль, ложа в Uber и средняя температура по залу* (статья в новостном интернет-издании «Русская служба Би-би-си, Лондон») [опубликовано 2020-09-08]. Доступ в интернете: <<https://www.bbc.com/russian/features-54044297>>.
33. Бабалова, М. *Повелитель оперы* (интервью с генеральным директором «Метрополитен-опера» Питером Гелбом) [опубликовано 2018-01-09]. Доступ в интернете:
<<https://rg.ru/2018/01/09/direktor-metropolitan-opery-piter-gelb-ia-dolzhen-byt-psihologom.html>>.

34. Баталина, Ю. *Андрей Борисов: Без одобрения Теодора никакие решения приниматься не будут* (интервью с директором Пермского театра оперы и балета Андреем Борисовым) [опубликовано 2019-07-02]. Доступ в интернете: <<https://www.newsko.ru/articles/nk-5290474.html>>.
35. *Интендантство – это механизм принятия оперативных решений* (интервью с дирижером Александром Сладковским в новостном интернет-издании «БИЗНЕС Online») [опубликовано 2016-04-16]. Доступ в интернете: <<https://m.business-gazeta.ru/blog/307895>>.
36. Коваленко, Ю. *Чтобы опера смогла выжить после пандемии, надо расширять репертуар* (интервью с генеральным менеджером «Метрополитен-опера» Питером Гелбом) [опубликовано 2020-05-26]. Доступ в интернете: <<https://iz.ru/1015124/iurii-kovalenko/chtoby-opera-smogla-vyzhit-posle-pandemii-nado-rasshirit-repertuar>>.
37. Комарова, М. *Со скоростью звука: дирижер Теодор Курентзис о музыке и чувствах* (интервью с дирижером Теодором Курентзисом) [опубликовано 2017-05-09]. Доступ в интернете: <<https://style.rbc.ru/impressions/590af7439a7947a479d21273>>.
38. Корябин, И. *Между Антверпеном, Москвой и Новосибирском...* (интервью с дирижером Дмитрием Юровским) [опубликовано 2016-09-12]. Доступ в интернете: <<https://www.belcanto.ru/16091202.html>>.
39. Кривоногова, Е. *Типология оперной режиссуры: театроведческий аспект* (научная статья по искусствоведению). Екатеринбург, 2017. Доступ в интернете: <<https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-opernoy-rezhissury-teatrovedcheskiy-aspekt>>.
40. Макарова, А. *Режиссерский оперный театр и волшебное* [опубликовано 2019-02-05]. Доступ в интернете: <<https://syg.ma/@aya-makarova/rezhissierskii-opiarnyi-teatr-i-volshiebnoe>>.
41. *Маркетинг в театрах XXI века. Как Национальный театр оперы и балета работает над продвижением и борется за зрителя* (статья в новостном интернет-издании «Marketing.by») [опубликовано 2017-07-26]. Доступ в интернете: <<https://marketing.by/novosti-rynka/marketing-v-teatrakh-xxi-veka-kak-natsionalnyy-teatr-oper-y-i-baleta-rabotaet-nad-prodvizheniem-i-bor/>>.

42. Розенберг, М. *Становление режиссуры в русском оперном театре рубежа веков и формирование постановочных приемов народно-массовых сцен* (автореферат диссертации). Москва, 2005. Доступ в интернете: <https://www.dissercat.com/content/stanovlenie-rezhissury-v-russkom-opernom-teatre-rubezha-vekov-i-formirovanie-postanovochnykh>.
43. Учитель, К. *Ленинградский Малый оперный театр (1927-1948): организация и творчество* (автореферат диссертации). Санкт-Петербург, 2005. Доступ в интернете: <https://www.dissercat.com/content/leningradskii-malyi-opernyi-teatr-1927-1948-organizatsiya-i-tvorchestvo>.
44. Философия: *Энциклопедический словарь* (под ред. А. Ивина). Москва: Гардарики, 2004. Доступ в интернете: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/296/germenevtika.htm>,
>
<http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/497/interpretaciya.htm>
>.
45. Юсипей, Р. *Творчество интерпретатора – это работа гениального переводчика* (интервью с дирижером Андреем Борейко) [опубликовано 2017-08-07]. Доступ в интернете: https://www.colta.ru/articles/music_classic/15557-tvorchestvo-interpretatora-eto-rabota-genialnogo-perevodchika.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Режиссер Роберт Уилсон сказал о своей постановке оперы Дж. Верди «Травиата» в Пермском театре оперы и балета следующее: «Это застывшая буря в кристаллах льда. То есть вы видите заледеневшую бурю, и это ключ к самой режиссуре, к созданию декораций, к световой партитуре, к движениям певцов на сцене. Застывшая буря, сталь и бархат – вместе» (из репортажа театральной видеостудии Пермского театра оперы и балета, Дягилевский фестиваль, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=sJ8LD6vMAMc>).



Сцены из оперы Дж. Верди «Травиата» в постановке режиссера Роберта Уилсона и дирижера Теодора Курентзиса (Пермский театр оперы и балета, 2016)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Музыкальный критик Вадим Журавлев считает, что в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке режиссера Дмитрия Чернякова нет времени. Он характеризует режиссера как «человека, победившего время».



Сцены из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» в постановке режиссера Дмитрия Чернякова и дирижера Александра Ведерникова (Большой театр, 2006)

Журавлев утверждает, что в постановках Чернякова никогда невозможно точно установить эпоху, в которую происходят события в опере, чем режиссер подчеркивает, что человеческие страсти одинаковы во все времена. Критик считает удачной находкой в постановке «Евгения Онегина» образ большого круглого стола, рассматривая его как

«метафору всей нашей жизни» и проводя параллель с образом стола в сказке Л. Кэрролла «Алиса в Стране чудес», где герои могли пересаживаться на чистые стулья. «Наша жизнь – это немножечко всегда движение вокруг обеденного стола, а в спектакле «Евгений Онегин» вся «вселенная» крутится вокруг этого стола, потому что на этом столе пишут письмо, на этом столе пьют чай, на этом столе убивают Ленского...» (из лекции «Дмитрий Черняков. Герой оперного времени», 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=q5tVo062Hqo>).

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Как всегда, режиссер Юрий Александров ищет в оперной партитуре ответы на художественно-нравственные вопросы современной жизни. И на сей раз, сюжет пьесы Шеридана трактован как веселая история о вечном конфликте поколений отцов и детей, академизма и новаторства. «Я хотел, чтобы мои актеры, – говорит режиссер спектакля Юрий Александров, – в большинстве своем молодые люди, отдохнули от трагизма, немного поиграли в себя. Мы перенесли оперное действие в стены учебного заведения – может, любимой мною Театральной академии на Моховой. Получился спектакль-розыгрыш на грани капустника, в котором органично взаимодействуют театральность и реальная жизнь. Сначала – своеобразные актерские этюды как форма существования. Потом – яркое пиршество театральности, постепенно втягивающей в себя всю реальность. Постановка требует от актеров-певцов виртуозной пластики, умения танцевать, фехтовать, максимально приближаясь к мастерству актеров драматического театра» (<https://www.afisha.ru/performance/88285/>).



Сцены из оперы С. Прокофьева «Обручение в монастыре» в постановке режиссера Юрия Александрова и дирижера Александра Гойхмана (Театр «Санктъ-Петербургъ Опера», 1999)

Александр Петров перед премьерой признался, что «опера Моцарта по пьесе Бомарше – это одно из самых современных и самых совершенных произведений в мировом жанре». Упомянул он и имена Бергмана, Феллини и Стринберга, но, к

счастью, пошел по пути веселой, классической постановки оперы, напоминающей все зальцбургские спектакли вместе взятые (то мелькнет «цитата» из одного, то из другого) и обладающий чертами его собственного режиссерского стиля. При этом цитирование известных постановок выглядело уместным и ненавязчивым. Правда, на сцене было много всякого антуража: одновременно присутствовали и бассейн (маленький, почти что комнатный фонтанчик), и качели, и оранжерея. При этом исполнители главных партий чувствовали себя комфортно в сценографических лабиринтах и создали убедительные образы (<http://classicmus.ru/figaro.html>).



Сцены из оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро» в постановке режиссера Александра Петрова и дирижера Валерия Гергиева (Концертный зал Мариинского театра, 2009)

«Севильский цирюльник» оказался на Новой сцене в миловидной постановке Алена Маратра. Вместо переизобретений своего метода режиссер-актер-сценограф взялся обаять публику мягкими и комфортными сценами, каламбурами, щепоткой гротеска и едва ли внезапными неожиданностями.



Сцены из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» в постановке режиссера Алена Маратра и дирижера Заурбека Гугкаева (Мариинский-2, 2014)

В «Цирюльнике» использованы условные места, условные костюмы, обволакивающий конформизм, мягкий и приятный свет. Граница между залом и сценой размыта, сцена продлена, а яма стала ее частью. Буффа понята шире, чем просто опера на комический сюжет, – паясничанье с языками, итальянский с заметной ржавчиной акцента, изредка реплики на русском, отчего выходит, что на сцене не

герои, а актеры, и все они играют итальянскость, убеждая в первую очередь самих себя в том, что история происходит на самом деле. Выходит розыгрыш с натужной жестикуляцией (Рябин, 2014, <https://www.kommersant.ru/doc/2604292>).

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Новая геликоновская «Травиата» визуально роскошна – оформление радует глаз на протяжении всего спектакля: оно и красочно, и технологично, и метафорично. Мрачное здание-колодец в начале и конце действия отсылает к образам дзеффиреллиевской киноверсии, начинающейся и оканчивающейся в холодном опустевшем доме бывшей царицы парижского полусвета. Жизнерадостный веселенький бордельчик с забавными картинками на стенах не имеет ни одного прямого угла: все косяки и оконные рамы здесь кривые, ибо героиня обитает в ненормальном социуме, в настоящем кривозеркалье. Несмотря на богатый декор, Виолетта Валери у Бертмана – не дама полусвета, а особа рангом пониже.



Сцены из оперы Дж. Верди «Травиата» в постановке режиссера Дмитрия Бертмана и дирижера Александра Сладковского (Геликон-опера, 2019)

Самое пронзительное – окончание оперы, когда Виолетта возносится на небо не фигурально, а буквально: в поднявшейся к колосникам комнатке борделя распахивает настежь дверь. Луч яркого света уподобляет ее фигуру чему-то романтическому и одновременно сакральному. Новая Магдалина, через страдание обретшая святость и вечность, ведь и спустя полтора столетия мы плачем над историей несчастной парижской куртизанки. Ожидаемо, у интерпретации есть свое лицо и филигранная проработка оркестровой ткани: романтическая порывистость явлена очень дозированно, это строгий, суховатый, умеренный, нешквальный Верди. Впрочем, подобная трактовка вполне согласуется с режиссерским решением (Матусевич, 2019, <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/helikon-traviata-kultura-2019/>).

В 2006-м Серебренников выпустил первого мариинского «Фальстафа», вошедшего в новейшую историю отечественного музыкального театра одной из главных его вершин. Он поставил гимн о человеке раблезианского таланта и ренессансной энергии, не вписывавшегося в плоскую реальность норм и конвенций: витальность героя выявляла и подчеркивала цинизм, посредственность и скуку оборотней из «правлящего большинства» – и не могла, конечно, остаться безнаказанной. Вердиевский хеппи-энд Серебренников ставил поперек горла – в финале протагонист падал замертво: его устранили, как статистическую погрешность, смахивали, как соринку в глазу. Гергиев ответил на вызов композитора не без остроумия: он исполнил партитуру не как творческое завещание, а как предтечу модернизма – и знаменитый вердиевский до мажор неожиданно звучал у него совершенно по-прокофьевски (Ренанский, 2018, <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/06/07/772072-falstaf-mariinskogo>).



Сцена из оперы Дж. Верди «Фальстаф» в постановке режиссера Кирилла Серебренникова и дирижера Валерия Гергиева (Мариинский театр, 2006)

Партитура Щедрина, как и сам спектакль, не проста для восприятия. Работа театра настолько серьезна, что отходит на дальний план естественное для такого названия, как «Лолита», зрительское ожидание «клубнички».



Сцены из оперы Р. Щедрина «Лолита» в постановке режиссера Георгия Исаакяна и дирижера Валерия Платонова (Пермский театр оперы и балета, 2003)

Совсем на другое настраивает спектакль. И если погрузиться в него без предубеждений и недоверия к современному музыкальному языку, можно разглядеть и услышать много необычного, значительного, этически важного. Исаакян-режиссер узнаваем, эффектен, абсолютно самостоятелен и не зависим от авторитетов, он находится в постоянном, я бы сказала, конфликтном диалоге с обыденной оперной традиционностью. Его постановка «Лолиты» – поступок смелый, ибо спектакль со сложной современной музыкой, «тихим» драматизмом и неброской сценографией (которая задумана очень интересно, но выполнена не слишком качественно) отнюдь не однозначно обречен на успех (Потапова, 2003, <http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/tixaya-drama/>).

Здесь воплощен единый режиссерский метод, редкий вообще, а на оперной сцене тем более, – гротеск. В самой музыке Шнитке заложено гротескное сопоставление текстов вербального и музыкального. Она в высшей степени театральна, эта музыка. Она контрастна, характеристична, пластична, действенна.



Сцены из оперы А. Шнитке «Жизнь с идиотом» в постановке режиссера Генриха Барановского и дирижера Евгения Вольнского (Новосибирский театр оперы и балета, 2003)

Коллажный, цитатный принцип, столь для Шнитке существенный и освоенный им абсолютно виртуозно, отсылает ваш слух к очень широкому спектру источников – от «Лулу» Берга и «Носа» Шостаковича до народных песен и партийных гимнов. Это чрезвычайно остроумно написанная партитура. Когда к ней «прирастает» сценический текст, созданный с пониманием ее внутренних законов и не уступающий в остроумии, возникает многослойная структура спектакля как единого целого, внутри которого смешно и страшно одновременно – в каждую минуту действия (Третьякова, 2003, <http://ptj.spb.ru/archive/33/music-theatre-33/kogda-smeshno-i-strashno/>).

«Я создаю новый миф, – писал о своем будущем либретто Владимир Сорокин. – Получается такая вещь, которая начинается в духе Вагнера, течет через чувственность Чайковского, через народность Мусоргского, а кончается все человечностью Верди и

трогательностью Моцарта. Это очень человеческая история, над которой многие будут проливать слезы. Я сам прослезился, когда услышал эту замечательную музыку» (Куров, 2016, <https://tass.ru/kultura/3732358>).



Сцены из оперы Л. Десятникова «Дети Розенталя» в постановке режиссера Эймунтаса Някрошюса и дирижера Александра Ведерникова (Большой театр оперы и балета, 2005)

Стоит отметить превосходную дирижерскую работу Александра Ведерникова: ему удалось рельефно очертить характеристические тембровые особенности партитуры, то и дело отсылающие к «знаковым» оперным фрагментам прошлого. Подчеркнуть ведущую роль меди и дерева – особенно флейты, *alter ago* Моцарта. Крупно подать многочисленные оркестровые отыгрыши, парадоксальные сопоставления крайних регистров, со вкусом показать почти камерную прозрачность фактуры. Очертить присущий героям-композиторам характер и тип личности, а также их музыкальную ментальность (Садых-заде, 2005, <http://ptj.spb.ru/archive/41/voyage-from-spb-41/chuzhoe-kak-svoe/>).

ПРИЛОЖЕНИЕ 5



Андрей Борейко



Дмитрий Юровский



Теодор Курентзис



Владимир Юровский



Дмитрий Матвиенко



Иван Костяхин