

УДК 782:791.633 (Театральная музыка. Опера. Оперетта. Режиссура)

## СТАНОВЛЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОЙ ОПЕРЫ В МИРОВОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

© 2019 В.П. Спорышев

Спорышев Виктор Павлович доцент факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова

E-mail: [victorsporyshev@hotmail.com](mailto:victorsporyshev@hotmail.com)

Национальный исследовательский Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова. Москва, Россия

Статья поступила в редакцию 12.11.2019

*Предмет статьи:* становление режиссерской оперы в мировом музыкальном искусстве. *Объект статьи:* музыка XX – XXI вв., режиссерская деятельность в оперном искусстве. *Цель проекта:* актуализировать для научного мира информацию о том, как творчество режиссеров в мировом оперном искусстве совершило эволюцию в музыкальном театре и стало для современного актера и зрителя новым явлением в жанристике, стилистике и самом оперном языке. *Методология работы:* включение дискуссии об управлении «игрой фиксированных обстоятельств»; о создании синтеза изобразительных средств и игрой со сценическим материалом в контекст общей картины эволюции оперного искусства в современном мире. Данный контекст изучения был возможен с помощью сравнительно-исторического и искусствоведческого подходов, а также аналитического метода. *Результаты работы:* рассмотрение данного аспекта оперного искусства позволило уточнить / детализировать общие закономерности развития режиссерской оперы, представленные и изученные музыковедами и режиссерами, теоретиками и зрителем, а также самими исполнителями. *Вывод:* научная новизна исследования состоит в комплексном анализе материалов, связанных с эффектами режиссерской реформы в оперном искусстве. Включение этих материалов в научный оборот как важных в восприятии режиссерской реформы в опере. Выводы, представленные в статье, логичны. *Ключевые слова:* режиссерская опера, пространство и время театрального искусства, личность режиссера, творчество, музыка, реформа.

*Введение.* В первом десятилетии XXI в. оперный жанр переживает самые существенные трансформации. При этом опера остается одним из востребованных видов искусства, что подтверждается ее многочисленными поклонниками, заполняющими залы оперных площадок и кинотеатров, транслирующих прямые эфиры из них. Тем не менее, сегодня среди специалистов нет согласия в определении классической оперы и оперы современной. В середине XX в. к оперным постановкам оказалось привлечено большое количество режиссеров. К концу века родилось понятие «режиссерская опера». Еще не прошло достаточно времени для того, чтобы история расставила все по местам и дала четкое определение произошедшим переменам. Поэтому так важно решить задачи в отношении оперы новаторской и определении эффекта ее влияния на развитие жанра в целом. Но некоторые итоги можно подвести.

*Анализ.* Плеяда режиссеров, оставивших свой исторический след во время первой волны интеграции профессии в оперный жанр, ограничена

числом и не получила преемственности в настоящем. «Покровский один. Уже долгие десятилетия и никого рядом нет», – пишет В.Ю. Богатырев [1]. Но это довольно радикальное мнение. На самом деле список оперных режиссеров прошлого века можно начать с К.С. Станиславского, определившего оперного режиссера, как человека, «который способен так строить свою работу, чтобы она возбуждала мысли, нужные современности», – утверждает С.Х. Алексеев [2, с. 11]. А В.Э. Мейерхольд говорил: «Черпая свое творчество из недр музыки, автор музыкальной драмы конкретный образ этого творчества оживляет в слове и тоне, и так возникает партитура – словесно-музыкальный текст» [3].

Анализируя творчество этих двух великих режиссеров, А.И. Иванов пишет: «Пафос новизны в работе Станиславского – в раскрытии замысла композитора, в раскрытии музыкально-образной и музыкально-драматической структуры произведения, в раскрытии того художественного содержания, которое ускользало от пуб-

лики или не было выявлено в предшествующих постановках. Мейерхольд же «стремился к заостренному социально-обличительному и ярко-зрелищному раскрытию драматургии, властно подчиняя сценическое воплощение своему режиссерскому видению...» [4, с. 111].

*Постановщик и экранизатор опер Франко Дзеффирелли радует любителей оперы своими шедеврами с 1953 года. «Я считаю, что большое искусство должно быть понятно всем, а не только специальной публике», – заявляет свое кредо режиссер [цит. по 5, с. 38].*

Мейерхольд описал видение Адольфа Аппиа как задачи оперной режиссуры, которая «состоит в том, чтобы управлять игрой фиксированных обстоятельств»; постановщик пытался «искусственно создать синтез изобразительных средств» и должен «играть со сценическим материалом, остерегаясь того, чтобы ... создать фикцию», но «только истинный художник может осуществить подобную миссию» [6].

*Ю.Х. Темирканов также оставил след в искусстве своими постановками в Малом оперном театре (Михайловском), которого в дальнейшем на посту уже в Кировском (Мариинском) сменил В.А. Гергиев. Некоторые прославленные постановщики режиссерских опер являлись действующими дирижерами, что только добавляет конкретики в понимание сути режиссерской оперы. В этой связи необходимо отметить деятельность прославленного дирижера Георга Шолти (музыкальный руководитель Баварской государственной оперы в Мюнхене, Франкфуртской и Лондонской Королевской оперы; дирижер Чикагского и Парижского симфонического, Венского и Лондонского филармонических оркестров), который много сделал для становления оперного жанра на Западе, предпочитая по эстетическим соображениям привлекать оперных режиссеров и наиболее талантливых (в драматическом плане) исполнителей для модернизации оперных постановок с целью добиться масштаба, экспрессии, с тонкой проработкой деталей и драматургической цельностью исполнения.*

Не так много дошло сведений о постановках Франчески Замбелло, которая была высоко оценена современниками за режиссерское мастерство. Известно, что она ориентировалась на задачу приспособить оперу к восприятию публики, стремясь донести суть сюжетного конфликта. В постановке «Князь Игорь» в Сан-Франциско, чтобы иллюстрировать суть конфликта между русскими и половцами, половцы были изображены просто максимально «нерусскими», чтобы упростить американскому зрителю возможность

разобраться в сути конфликта. Так же можно отметить постановку Элайи Мошански в Метрополитен-опера, в которой была проведена тонкая грань между обоснованными режиссерскими приемами «адаптации оперы» и «индивидуальным режиссерским прочтением», завоевавшим лидерство впоследствии в модернизационной стратегии постановок. Филистимляне в его версии «Самсона и Далилы» имели красные лица, антенны на голове и муравьию пластику. Целью данной визуализации было показать признаки их «отстраненности».

Великие оперы писались и в 50-е гг. XX в.: «Моисей и Аарон», «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского, все оперы Б. Бриттена и, конечно, до 50-х гг. (10-е, 20-е, 30-е гг.): С.С. Прокофьевым, Д.Д. Шостаковичем, Ф. Пуленком, П. Хиндемитом, Р. Штраусом – это была великая оперная пора и одновременно великая эпоха «режиссерского театра».

*В российской истории оперной режиссуры второй половины XX в. необходимо вспомнить: Э.Е. Пасынкова, начинавшего главным режиссером Новосибирского театра оперы и балета, в 60-70-е участвующего в становлении будущей Маринки; С.И. Лапирова – режиссера-постановщика, заслуженного деятеля искусств Республики Бурятия. Эти талантливые деятели искусства, дирижеры и музыкальные режиссеры в своих постановках бережно обращались с музыкальной тканью произведения, уважали партитуру композитора, позволяя себе лишь расстановку визуальных акцентов, приводя сценическое действие к логике развития музыкальной темы.*

И тем не менее «... никто в свое время не записывал режиссерские работы. Не вел учета накопленного опыта. Не интересовался индивидуальными особенностями той или иной постановки. Не подмечал черты опыта того или другого мастера. Суть сделанной ими работы осталась незамеченной и ныне забыта», – пишет Б.А. Покровский [7].

А.В. Чепинога находит две причины такого исхода: «На протяжении 1980 – 2000-х годов, под грузом «новомодных идей», безоглядно черпаемых из западных оперно-постановочных и образовательных систем, разрушилась преемственность русских театральных традиций – педагогических и научно-методических» [8. с. 77].

*Вторая причина заключается в изменении мировоззрения, как создателей оперных постановок, так и публики на рубеже тысячелетий: «Катастрофическая проблема разрушения мировоззренческих основ личности с тревогой фиксируется педагогикой последних десятилетий*

во всех областях культуры. Торжество обывательского сознания» приводит к тому, что «современные исследователи констатируют развитие небывалых деформационных, коррозионных процессов, происходящих в сфере ценностных ориентаций» [8, с. 80].

*Отсутствие преемственности этих режиссерских традиций, как и экспериментальный, задел музыкальных режиссеров* породили небывалый интерес к жанру и в стане драматических режиссеров, накопивших значительный теоретико-методологический и практический инструментарий применительно к театральным и кинопостановкам. И все-таки тот факт, что музыкальный театр требует иного подхода, не был достаточно осмыслен.

«Настоящий драматический режиссер, приходя в оперу, исходит, прежде всего, из своего чувства драмы, а не из своего чувства музыки. ... Драматический режиссер, приходя в оперу, поступает не так (как музыкальный – прим. В.С.). За это их клянут, побивают камнями и так далее и так далее, но они поступают не так», – констатирует В.Ю. Богатырев [9, с. 4].

Результат вовлечения драматических режиссеров в постановку оперных спектаклей – это не только усиление драматического компонента и возвращение к визуальной зрелищности и сложной машинерии пышных постановок венецианской оперы XVII в. Это, чаще всего, отказ от следования историческому авторскому замыслу композитора, вольная трактовка партитуры.

*Потребность адаптации традиционной оперы к реалиям современного времени* является предметом дискуссий оперной публики и поляризует позиции музыкальных критиков. Впрочем, модернизационные процессы в оперном жанре – свершившийся факт. Некоторые исследователи полагают даже, что мы имеем дело с режиссерской реформой в оперном искусстве: «Реформа же в опере это всегда возвращение от музыкальной стихии к канону театра» (В.Ю. Богатырев). Особенность текущей реформы в том, что режиссерская интерпретация оперы теперь рассматривается как особая форма авторства. Если традиционную оперу можно было соотнести с формой рассказа, пропетой и проигранной историей, текстом, то современные режиссерские постановки ориентированы на презентацию уникальной редакции этого текста. Из этого возникает новый уровень смысла, который отражает режиссерскую идею, понимание, собственную

систему индивидуальных смыслов. Это позволяет считать режиссерскую оперу сообщением в коммуникативном акте режиссера и публики. Рассказ, история, экспонируемая элитарному зрителю прежде, за последние сто лет преобразилась в диалог со зрителем массовым. Причем сообщение складывается из вербального и музыкального компонента.

«Можно предположить, что музыкальная интонация тоже есть своеобразное информационное (эмоциональное) сообщение, только посредством определенным образом организованных звуков. Так же как слово, музыкальная интонация, не имея точно определенного конкретного смысла, тем не менее, формирует своеобразный «интонационный словарь» как совокупность интонацией, применяемых каким-либо композитором, группой композиторов, а шире – бытующий в определенное историческое время», – пишет А.В. Чепинога [10, с. 290].

Итак, режиссерская опера – это диалог постановщика со зрителем – «вид общения и передачи чувства и музыкальных закономерностей человеческой речи и говора», – пишет Б.В. Асафьев [11, с. 59]. Но именно эта особенность современных постановок, отражающих субъективное видение режиссера, сделала их предметом осуждения у опытных театралов. Понятие «режиссерская опера», известная в критически настроенной среде под термином «режопера», обрело у этой категории публики ярко выраженную негативную окраску.

*На рубеже XXI тысячелетия перемены стали происходить лавинообразно.* Помимо изменений в организационной структуре постановки оперы, вызванной экономическими причинами, изменения коснулись оперного контента. Заимствование индустрией развлечений исторически обоснованной идеи синтеза музыки, поэзии и драматургии произвело такое многообразие форм оперного продукта, которое мы знаем сегодня под общим именем «новаторской» оперы. Это породило дискуссию о том, что в принципе можно считать оперой. Конечно, приведенное выше определение о синтетическом продукте все еще остается актуальным, но это просто определение факта. Оперу делает оперой не только формальные признаки, выведенные в нем, но и традиционная система форм, объединяющая публику, воспитавшую любовь к известным ей направлениям подачи соответствующего контента. Оценка качества этого контента и соответствие его оперной форме – это удел экспертов и оперной публики.

1. Богатырев В.Ю. Парадоксальное дыхание оперы // Мариинский театр. № 5-6. Эл. ресурс: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=17900>
2. Цит. по Алексеев С.Х. Основные тенденции развития современного оперного искусства // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 9 сент. 2016) Чебоксары, ЦНС «Интерактив плюс», 2016. № 3 (9). С. 9 – 13.
3. Мейерхольд В.Э. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года: <http://wagner.su/node/1112>
4. Иванов А.П. На сцене и в жизни. Автобиографические записки, письма. М., Голос-Пресс, 2006. 188 с.
5. Бакылы Ф. Легенды мирового кинематографа. Джанфранко Корса Дзефирелли: <http://www.vesti.az/news/236125>
6. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. М., Искусство, 1968. Ч.1. 250 с.
7. Покровский Б. Ступени профессии. М., ВТО, 1984. 342 с.
8. Чепинога А.В. Проблемы воспитания современного режиссёра оперного театра // Южно-Российский музыкальный альманах. Вып. № 1. 2016. С. 76 – 84.
9. Богатырёв В.Ю. Психотехника актёра музыкального театра. СПб., ГАТИ, 2004. 24 с.
10. Чепинога А.В. Действенная интонация как механизм воплощения режиссерского решения // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Вып. № 60. 2008. С. 290.
11. Асафьев Б.В. Глинка. Предисловие // Избранные труды: в 7 т. М., Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. С. 58 – 59.

## FORMATION OF DIRECTOR'S OPERA IN THE WORLD MUSICAL ART

© 2019 V.P. Sporyshev

Viktor P. Sporyshev graduate docent of the faculty of arts of Moscow state University. M.V. Lomonosov.  
E-mail: [victorsporyshev@hotmail.com](mailto:victorsporyshev@hotmail.com)

M.V. Lomonosov National Research Moscow state University. Moscow, Russia

*Subject of the article:* formation of Director's Opera in the world musical art. The object of the article: music of the XX – XXI centuries, directing in Opera. The aim of the project: to update for the scientific world information about how the work of Directors in the world of Opera has made an evolution in musical theater and has become for the modern actor and audience a new phenomenon in genre, style and the Opera language. *Methodology of work:* inclusion of a discussion on the management of the "game of fixed circumstances"; on the creation of a synthesis of visual means and interaction with stage material in the context of the overall picture of the evolution of Opera in the modern world. This context of study was possible with the help of comparative-historical and art criticism approaches, as well as analytical method. *Results:* consideration of this aspect of Opera art allowed to clarify / detail the General laws of development of Director's Opera, presented and studied by musicologists and Directors, theorists and the audience, as well as by the performers themselves. *Conclusion:* the scientific novelty of the study consists in a comprehensive analysis of materials related to the effects of the Director's reform in Opera. The inclusion of these materials in scientific circulation as important in the perception of the Director's reform in Opera. The conclusions presented in the article are logical.

*Keywords:* Director's Opera, space and time of theatrical art, Director's personality, creativity, music, reform

1. Bogaty`rev V.Yu. Paradoksal`noe dy`xanie opery` (Paradoxical breath of Opera). *Mariinskij teatr.* № 5-6. E`l. resurs: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=17900>
2. Cit. po Alekseev S.X. Osnovny`e tendencii razvitiya sovremennogo opernogo iskusstva (The main trends in the development of modern Opera art). *Aktual`ny`e napravleniya nauchny`x issledovaniy: ot teorii k praktike: materialy` IX Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Cheboksary`, 9 sent. 2016) Cheboksary`, CzNS «Interaktiv plyus», 2016. № 3 (9). S. 9 – 13.*
3. Mejerxol`d V.E`. K postanovke «Tristana i Izol`dy`» na Mariinskom teatre 30 oktyabrya 1909 goda (To the production of Tristan and Isolde at the Mariinsky theatre on 30 October 1909): <http://wagner.su/node/1112>
4. Ivanov A.P. Na scene i v zhizni. Avtobiograficheskie zapiski, pis`ma (On stage and in life. Autobiographical notes, letters). М., Golos-Press, 2006. 188 s.
5. Baky`ly` F. Legendy` mirovogo kinematografa. Dzhanfranko Korsа Dzefirelli (Legends of world cinema. Gianfranco Corsа Zefirelli): <http://www.vesti.az/news/236125>
6. Mejerxol`d V.E`. Stat`i, pis`ma, rechi, besedy`: v 2 ch. (Articles, letters, speeches, conversations: in 2 parts). М., Iskusstvo, 1968. Ch.1. 250 s.
7. Pokrovskij B. Stupeni professii (Stages of profession). М., VTO, 1984. 342 s.
8. Chepinoga A.V. Problemy` vospitaniya sovremennogo rezhissyora opernogo teatra (Problems of education of the

- modern Director of Opera theatre). *Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manax*. Vy`p. № 1. 2016. S. 76 – 84.
9. Bogaty`ryov V.Yu. Psixotexnika aktyora muzykal`nogo teatra (Psychotechnics of musical theater actor). SPb., GATI, 2004. 24 s.
10. Chepinoga A.V. Dejstvennaya intonaciya kak mexanizm voploshheniya rezhisserskogo resheniya (Effective intonation as a mechanism of realization of the Director's decision). *Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena*. Vy`p. № 60. 2008. S. 290.
11. Asaf`ev B.V. Glinka. Predislovie (Glinka. Preface). *Izbranny`e trudy` : v 7 t. M., Izd-vo AN SSSR, 1952. T. 1. S. 58 – 59.*