



И. Э. ГОРЮНОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова

УДК 781.6.082.101.2

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. К ПРОБЛЕМЕ ПОСТАНОВОЧНОЙ КОНЦЕПЦИИ

Отечественная оперная режиссура в последние десятилетия всё меньше являет зрителям и театру образцы профессионализма. Пугающе актуальный вселенский цинизм, опрокинувший русский репертуарный театр, борьба с «театром-нафталином» и «оперной мертвечиной» породили

ли мертвечину иного рода, которая представляет собой зрительский эпатаж и провокацию постановщиков. Сценические перформансы и инсталляции, заменившие живого Человека-Артиста, породили эрзац-театр, в котором мода и псевдо-авангард брошены на потребу жирующей публике.

В театре режиссёрской эпохи рубежа XX–XXI вв. опера занимает особое место. Во второй половине XX в. режиссура становится центром внимания в создании оперного спектакля. Именно в этой сфере сосредоточены основные новации, оказавшие влияние на развитие мирового музыкально-театрального процесса.

Принцип повествовательной режиссуры, близкий принципам сквозного симфонического развития, к середине XX окончательно вытеснил «номерное мышление» и стал доминирующим в постановках оперных спектаклей. Режиссура, долгое время шедшая по пути «линейного направления» музыкальной ткани, остаётся вечным соблазном для оперного театра. Однако пути преодоления безликой оперной традиционности имеют «камень преткновения», который кроется в самой природе музыкального образа. Сложность музыки как художественного феномена заключается в её изначальной двойственности. Наряду со способностью выражать душевный, психологический процесс, – музыка, не обладая ситуативной конкретностью при конкретности чувственной, – своими образами уводит в сферу эмоционального укрупнения, поэтического обобщения, в сферу очищенных от обыденности переживаний. «Музыка – искусство обобщения чувств, настроений, эмоций. В этой способности к обобщению – главная сила воздействия музыкального искусства», – указывает Е. А. Акулов¹. «Музыка – самая поэтичная интерпретация жизни», – пишет Ж.-К. Казадезюс². Вопрос, за каким из двух свойств оперной музыки пойти театру, и есть вопрос

выбора постановочной концепции спектакля. Поскольку концептуальная система повествовательного оперного спектакля, ориентированного на конкретику «достоверной жизненной истории», не подразумевает философских или поэтических обобщений, часть музыкального содержания оказывается не востребованной – «провоцируя» музыкальное решение на театральную иллюстративность. «Устремления» же музыки, с её тенденцией к поэтизации содержания, слишком явно не совпадают здесь с «устремлениями» режиссуры, построенной по законам жизненной достоверности. Спектакли, режиссура которых очерчивает жёсткие «жизнеподобные» контуры, а вокальный текст понимается режиссёром-постановщиком как «речь» оперных героев, лишаются эмоционально-смыслового объёма.

С отходом от повествовательности во второй половине XX века и утверждением поэтической режиссуры, пользующейся языком монтажа и сценической метафоры, меняется соотношение сил между режиссёром и дирижёром, сложившееся в традиционных повествовательных постановках к середине XX века. Режиссура начала осваивать «параллельные» сюжеты и действенно-смысловую полифонию как способ построения композиционной целостности спектакля. Один из первых исследователей оперного творчества Мейерхольтда И. И. Соллертинский пишет: «Мейерхольд понял конструктивную, организующую силу музыки и заговорил о “полифоническом” строении эпизодов ... заговорил о “световом контрапункте”, ритме мизансцен, ставящихся на основе

своеобразного тактового деления»³. Желание согласовать драматическое действие А. С. Пушкина и музыке П. И. Чайковского при создании знаменитого спектакля «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе в 1935 г. заставило режиссёра В. Э. Мейерхольда и дирижёра С. А. Самосуда не только совместно выверить каждый темп и каждую интонацию, но и сделать композиционно новую версию оперы. Оставляя в стороне вопрос о правомочности вторжения в ткань законченного произведения Чайковского, подчеркнём, что иных значимых примеров, где режиссура заботилась бы о музыкальном решении, а музыкальное решение реализовывало бы содержание и обеспечивало глубину режиссёрского замысла, в первой половине XX века нет.

Идеи оперных постановок Мейерхольда – режиссёра, трибуна, публициста и педагога – оказались идеями целого поколения. «Музыка влекла к себе режиссёров, для которых драматический театр станет уделом творческой жизни»⁴. Усиление *авторского* начала в режиссуре, концептуальность и связанное с ней переосмысление драматического конфликта в музыкальной пьесе-партитуре, жёсткая «вычерченность» конструкции спектакля, перекраивание оперной партитуры, стремление к метафоризму, – всё это нашло отражение в режиссёрских опытах крупных мастеров мирового театра В. Фельзенштейна и Дж. Стреллера.

По пути построения «концептуальных перпендикуляров»⁵ и *концептуального синтеза* режиссёрского и музыкального начал пошёл выдающийся оперный режиссёр Б. А. Покровский. Ему стали подвластны глубины подсознательного эмоционального мира героев и темы, никогда ранее не открывавшиеся оперным ключом: *философские* («Золотой Петушок» Н. Римского-Корсакова, «Игрок» и «Огненный ангел» С. Прокофьева, «Мёртвые души» Р. Щедрина, «Идиот» М. Вайнберга); *публицистические* («Неизвестный солдат» К. Молчанова, «Военные письма» В. Гаврилина, «Читая дневники поэта» Ш. Чалаева); *полемично-политические* («Игроки» и «Антиформалистический раёк» Д. Шостаковича, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке). На этом пути был построен *театр многоуровневой содержательности*, открывший перспективы развития мирового оперного театра.

Особую роль в оперном театре режиссёрской эпохи сыграли режиссёры – бывшие певцы. Чаще всего, им была присуща традиционалистская манера, а свежие театральные идеи не были их сильной стороной (исключение составили немногие, в их числе известный ленинградский режиссёр Э. И. Каплан). Доскональное знание опер, в которых эти певцы пели годами, как правило, способствовало установлению бесконфликтных взаимоотношений с дирижёрами. При этом дирижёры оказывались бóльшими профессионалами в дирижировании, чем певцы в режиссуре. Созданные в таком тандеме оперные

спектакли имели явный крен в сторону музыки и музыкально-исполнительских ценностей и способствовали установлению дирижёроцентристской модели оперного театра. Яркий пример данной театральной модели – театр Ла Скала в период художественного руководства Артуро Тосканини. Такой театр не всегда может с исчерпывающей полнотой реализовать музыкальную образность партитуры – её эмоциональные, атмосферные, поэтические возможности, вследствие чего оперный синтез не раскрывается в полном театральном ракурсе и спектакль теряет силу воздействия на зрителя. Современный представитель *дирижёроцентристского* подхода к интерпретации оперного произведения Юрий Темирканов, в последнее десятилетие всё чаще практикующий концертное исполнение опер («Евгений Онегин» и «Иоланта» П. Чайковского, «Травиата» Д. Верди), мотивирует это своим категоричным неприятием *осовременивания* оперной классики: «...Бедная опера! Сейчас в Германии поставили “Евгения Онегина”, где Онегин и Ленский – гомосексуалисты. Такие вот “режиссёры” – малограмотные дикари. Бедная, несчастная публика; зрителям приходится делать такие же лица, какие часто можно видеть на выставках абстрактной живописи. Людям не хватает смелости сказать честно, уж простите меня ради Христа: “Да это же – г-но!” Нет того мальчика, который сказал бы, что Король – голый! Вот в чём несчастье...»⁶.

Ещё одна тенденция современного режиссёрского оперного театра, повлиявшая на всю его культуру, – работа *режиссёров драматического театра*. Объективные причины обращения оперного театра к драматическим и кино-режиссёрам связаны с их концептуально-публицистическим мышлением и вытекающими из этого возможностями: *концептуализации* оперного спектакля, обогащения и усложнения сценического языка, преодоления традиционного для оперных постановок отставания от современных художественных направлений. Другой круг причин связан с усиливающейся *коммерциализацией* театра, всё чаще переходящего на контрактную систему, в ходе которой крайне выгоден короткий репетиционный процесс. Наконец, третья причина – современный зритель, привыкший к зрелищной, интеллектуально-неутомительной *шоу-культуре*. Занимательно-зрелищный пласт драматической режиссурой в оперном театре освоен лучше художественного. Причина, прежде всего в том, что на оперную арену вышел не умеющий читать нотный текст режиссёр, часто тяготящийся музыкой; отметающий её из поля своего зрения, не идущий на профессиональный контакт с дирижёром. Знакомство с музыкальной драматургией в последние десятилетия всё чаще происходит не по клавиру или партитуре, а по аудио- или видеозаписям. Так, работая в Мариинском театре над «Борисом Годуновым» Мусоргского, режиссёр

Виктор Крамер в интервью газете «Смена» рассказал о методах своей работы: «Нет, партитуры я не читаю и на рояле не играю ... Вот мы сейчас сидели с Валерием Гергиевым, и он мне рассказывал об этой музыке»⁷. Подобная режиссёрская интерпретация «с чужих слов» (даже если это слова дирижёра) всё чаще овладевает пространством музыкального театра. Известный оперный режиссёр Дмитрий Бертман полагает, что «для режиссёра драмы музыкальный театр своего рода “бизнес”». Прежде всего, это возможность выхода во внешний мир, поскольку снимается проблема языкового барьера – основным средством общения становится музыка ... Это иные, более высокие гонорары, внушительные бюджеты... Сегодня некоторые драматические режиссёры, обращаясь к оперному спектаклю, надеются, что “музыка сама вывезет”»⁸.

Безусловно, режиссура – профессия, неделимая на виды. Лукино Висконти, целое десятилетие отдавший театру Ла Скала, справедливо заметил: «Кино, театр, опера... Я бы сказал, что и там, и там работа одинаковая, несмотря на огромное различие используемых средств. А задача – вдохнуть жизнь в художественное произведение – всегда одна»⁹. Трудно переоценить заслуги перед оперой другого великого итальянского режиссёра Франко Дзеффирелли. Начиная как ассистент Антониони, Росселини и Висконти, будучи блестящим сценографом (его путь в оперу начался с приглашения Ла Скала сделать декорации для «Золушки» Россини), Дзеффирелли овладел мастерством образного раскрытия музыкальной драматургии и завоевал недостижимые по сей день вершины органичного высоко художественного единения «видимого» и «слышимого». Успех кинорежиссёров в постановке оперных спектаклей (в качестве отечественных примеров можно привести работы Андрона Кончаловского и Александра Сокурова) объясняется прежде всего *синтетической* природой обоих жанров. Несмотря на различное взаимодействие жанрово-художественных составляющих, современный оперный спектакль и кинофильм предполагают создание новой синтетической реальности.

Проблема *адекватности* сценического решения музыкально-драматургическому материалу в контексте современного состояния оперной практики представляется сегодня особенно актуальной. Под маской «новаторства» всё чаще обнаруживается явное размежевание стремлений дирижёра и режиссёра, и как следствие – полный дисбаланс театральной структуры. Поданные в качестве «новаторских» последние постановки, созданные режиссёром Дмитрием Черняковым на сцене Большого театра, представляются весьма спорными с этой точки зрения. Следует вспомнить, что некогда «авангардисты» и новаторы оперной сцены Верди и Мусоргский, Гершвин и Шостакович, Прокофьев и Слоним-

ский – это авторы, чья музыкальная драматургия была направлена к *Человеку*, который собственно и является основным объектом исследования Театра. Эстетика оперного спектакля, за которую боролись Мусоргский и Чайковский, нашла выражение в новаторском творчестве Ф. И. Шаляпина и в режиссёрско-педагогической деятельности К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В этой связи ключевое значение имеют принципы *профессиональных взаимоотношений* режиссёра, дирижёра и артиста-певца.

Навязывая в зубах «оригинальность» творческого подхода режиссёра к классике, за которым стоит обязательное превращение героев в гомосексуалистов, некрофилов, проституток и бомжей, якобы заменяет зрителям отсутствие современной музыкальной драматургии. В поисках живого оперного театра мы всё чаще получаем «рагу из фальшивого зайца», воспетого Ильфом и Петровым. Примером современного оперного китча является постановка одной из главных русских опер «Руслан и Людмила», открывшая долгожданную сцену Большого.

Режиссёр Дмитрий Черняков, предваряя вышеупомянутую премьеру в Большом, предупреждал, что «сказочности» (подразумевается «консервативности») в спектакле будет немного, а «скандала он не боится»¹⁰. Новый, баснословно дорогой «Руслан», от которого ожидали, в том числе, демонстрации новейших технических ресурсов Большого театра, представил не сказочную феерию, а радикальную трансформацию хрестоматийного сюжета. Однако результатом постановки стали не споры о диалектике авторской свободы и традиции, а крайние эмоции от провокационного внешнего ряда. В их числе: битва Руслана в подвале с тряпкой, на которую проецируется лицо говорящего покойника (Голова); бордель с набором спецслужб, в который модернизируется замок Наины; ублажение Людмилы тайским массажем; сад Черномора, превращённый в спасалон и т. д. Таким образом, вместо выстроенного в рамках режиссёрской задачи сценического действия, мы видим лишь сюжетно запутанные иллюстрации навязчивых фобий.

Когда режиссёрская вседозволенность становится флагом репертуарной политики главного театра страны, размышлять о разрушительных тенденциях в профессии оперного режиссёра, быть может, не имеет смысла. Однако протестное недоумение вызывает не столько позиция руководства Большого, сколько – музыкального руководителя и дирижёра спектакля, который делает вид, что вовсе не аккомпанирует эротическим игрищам ряженных молодцев с голыми статистками. А хор «Слава великим богам! Слава Отчизне святой!» приводит нас под руководством дирижёрской палочки Владимира Юровского к весьма конкретным, далёким от авторской идеи ассоциациям. Тщательной работой с оркестром, ясностью

и стройностью форм большинства арий, ансамблей и хоров дирижёр подчеркнул абсолютно *конфликтное* существование музыкальной драматургии, её формы и содержания с провокативной фантазией режиссёра.

Реконструированный Большой с его «режиссёрской политикой» бесконечно далёк от созданного Покровским новаторского оперного театра. Режиссёр и педагог Покровский исследовал и практически обосновал ряд важнейших положений создания оперного и музыкального спектаклей, основные из которых связаны с процессом работы режиссёра с актёром-певцом. В этих положениях находит дальнейшую разработку важнейшая мысль Немировича-Данченко «*об идейном и жизненном очеловечении партитуры*»¹¹. Работа с актёром над созданием образа всегда оставалась в центре внимания Покровского. Именно поэтому и стали возможными блестящие актёрские открытия в его спектаклях (С. Лемешев, Е. Нестеренко, Т. Милашкина, В. Атлантов, Г. Вишневская, Ю. Мазурок, И. Архипова, Е. Образцова, И. Масленникова, Т. Сиянская и др.).

К сожалению, нынешний Большой лишь копирует и множит примеры современной театральной вавилонии. В известном спектакле Венской оперы «*Пиковая дама*» (постановка Веры Немировой, 2008) действие начинается в детском доме, на стене – огромный значок ВЛКСМ с трудно различимым профилем. «Исторические параллели», которые пытаются навязать зрителю постановщики (художник – Йоханенес Лайкер, известный москвичам по «*Летучему голландцу*» в Большом театре), выражены и в программке к спектаклю, которая полна фотографий из нынешних приютов и рассуждений о бедности и богатстве России, датируемых почему-то концом XIX века. Декорации к спектаклю странным образом соединяют стиль старинных итальянских палаццо с конструктивизмом 20-х годов. Схожая ситуация, когда режиссёрские «изыски» Евы Ионеско заставили Юрия Темирканова отказаться от дирижирования спектаклем «*Пиковая дама*» и разорвать контракт, произошла в 2003 году в Лионе. Проверенный рецепт – классика скучна, а порок интригует и возбуждает – стал своеобразной режиссёрской панацеей от профессиональной ущербности.

Внимательный взгляд на действующие репертуарные музыкальные театры России рисует картину стремительной потери *режиссёрского влияния* на творческую и руководящую составляющие. В качестве наглядного примера можно привести недавнюю смену руководства в Пермском государственном театре оперы и балета. Покинувший пост руководителя театра Георгий Исаакян, режиссёр, создавший на этой сцене немало ярких премьер и поднявший театр на небывало высокий творческий пьедестал, возглавил Московский детский музыкальный театр им. Н. Сац. Художественным руководителем театра

в Перми стал модный дирижёр Теодор Курентзис. При сравнительном взгляде на афиши театра последние двух лет становится очевидной возрастающая *концертная* направленность репертуара и исчезновение роли режиссёра в театре.

Пожалуй, единственный путь, оставленный сегодня оперным режиссёрам, – создание своего, *авторского театра* с почти невозможной легализацией его в культурно-правовом пространстве. Наиболее успешным примером работы созданного по данному принципу режиссёрского театра является «Санкт-Петербург-Опера» во главе с Юрием Александровым.

Другим ярким примером авторского театра является созданный в 1990 году театр «Геликон-Опера» под руководством Дмитрия Бертмана. Индивидуальный режиссёрский стиль интерпретации оперной классики определил стилевую особенность спектаклей театра. Несмотря на присутствие в ряде постановок излишества иррациональных эффектов, лучшие сценические работы Бертмана привлекают зрителей яркой контрастностью образов, декоративностью, динамизмом и эмоциональностью («*Набукко*» Дж. Верди, «*Кармен*» Ж. Бизе, «*Фальстаф*» Дж. Верди, «*Упавший с неба*» и «*Любовь к трём апельсинам*» С. Прокофьева, «*Сказки Гофмана*» Ж. Оффенбаха). В сценических версиях театра преобладает *карнавальное мироощущение*. Стилистика «геликоновских спектаклей» отмечается постоянным стремлением соединить современность и традицию («*Кармен*» Ж. Бизе, «*Борис Годунов*» М. Мусоргского в редакции Д. Шостаковича, «*Царская невеста*» Н. Римского-Корсакова).

С одной стороны, *игра* как принцип жизни, как основная парадигма эпохи медийно-массовой культуры определяет сегодня большинство режиссёрских приёмов. С другой, – так называемый «концептуальный дизайн» заставляет зрителя «вычислять» концепцию режиссёра, блокирует эмоциональный контакт публики со сценой и противоречит самой сути театрального искусства. При этом самый важный принцип раскрытия музыкальной драматургии в оперном спектакле, *вокально-интонационное мастерство актёра*, всё больше остается за рамками профессиональных задач режиссёра. В актерско-режиссёрской практике речь должна идти о совмещении важнейших музыкаловедческих открытий Бориса Асафьева с шаляпинским артистическим пониманием этого термина: «Художник каждой эпохи находит и будет находить фокус исполнения произведений Мусоргского в зависимости от того, кто он, какая “оптика” отвечает требованиям его времени и помогает видеть мир так или иначе. Значит, и интонация каждый раз, в каждом спектакле, находится самобытно. Она рождена Мусоргским, но она рождается и нами, оплодотворяется нами на основе проникновения в музыкально-драматургический материал оперы и его сущность»¹².

В поисках «театра для зрителей», жаждущих зрелищ, а не музыкальных раритетов, современным режиссёрам всё чаще необходимо «провокация» как метод привлечения разных слоёв зрителей. Ведя диалог с «оперой прошлого», создатели современных спектаклей всё больше ориентируются на *коммерческие задачи*. Один из примеров – скандальная премьера «Аиды» (2004) Новосибирского театра оперы и балета (режиссёр – Дмитрий Черняков, дирижёр – Теодор Курентзис). В этом спектакле знаменитые балетные сцены реализованы через «мимическое действие», а сама Аида превращена в работницу трудового лагеря тоталитарной империи. Дирижёр Курентзис так определил профессиональное кредо и творческие задачи: «Я разочарован мировым состоянием театра. Позорный XX век расплодил пустые организмы, куда люди ходят непонятно почему. Для меня существование “Ковент-Гарден” или “Ла Скала” не имеет смысла: они не дают человеку стимулов к развитию, они заняты интерпретациями, ограничены железобетонными рамами национальных традиций и символизируют то, что является культурой для современного британца или итальянца. К этому мейнстриму приложили руку люди не очень глубокие... В России действует та же международная театральная система: есть Большой, есть Мариинка, они стараются работать в лучших традициях мировых театров. Меня это не интересует»¹³.

Только ли на разрушительной риторике отрицания традиций оперной эстетики построен «альтернативный театр» Чернякова и Курентзиса? В споре с традицией постановщики создают *индивидуалистический* тип театра, малоубедительный художественно. Не в силу метода «осовременивания», который уже старомоден, так как появился почти полвека назад в Германии (современный зритель давно психологически адаптирован к «борделям» и «страшилкам»). А прежде всего, по причине скудности *музыкально-режиссёрской сверхзадачи*.

Размышляя над модернизацией профессии режиссёра в оперном театре, нельзя не вспомнить, как некоторое время назад, в течение одного-двух десятилетий, на нескольких столичных площадках работали столь яркие мастера оперной режиссуры, как Эмиль Пасынков, Борис Покровский, Роман Тихомиров, Георгий Ансимов, Лев Михайлов, Иосиф Туманов, Иоаким Шароев, Станислав Гадасинский, Александр Титель. Сегодня крупные музыкальные театры всё чаще предпочитают роль прокатных площадок. В лучшем случае (как это делает, к примеру, продюсерски обновлённый Петербургский Михайловский театр) «хозяин» покупает модных оперных звёзд на сезон – другой. Режиссёров, преимущественно зарубежных, предпочитают приглашать на разовые постановки.

Споры по поводу правомерности авторитарно-продюсерского руководства театром бизнесме-

ном давно носят риторический характер. В данном контексте важно лишь подчеркнуть, что причина расставания директора Владимира Кехмана с известными мастерами мировой культуры, поначалу занимавшими в театре ключевые творческие посты (Елена Образцова, Фарух Рузиматов, Петер Феранец), примерно одна: «Мы кардинально разошлись во мнениях о дальнейших путях развития театра и репертуара»¹⁴. Конфликт творящего и менеджера в театре существует столько же, сколько сам театр. Однако, применительно к работе Михайловского театра под руководством Кехмана, резко полярно оцениваемой в последнее время, уход столь яркой дирижёрской фигуры, как Феранец – потеря осязаемая. Многие удачные, с музыкальной точки зрения, постановки на крупных российских сценах, в том числе, в Михайловском театре («Богема», «Русалка», «Иудейка», «Спящая красавица») доказывают, что с этим дирижёром российские театры надолго не расстанутся.

Бывший бизнесмен Владимир Кехман не скрывает своей мечты о возрождении объединённой «Дирекции императорских театров». Он возглавил Михайловский театр, носящий ранее имя Мусоргского, неожиданно (как для самого театра, так и для театральной общественности). Смещённый с поста известный оперный режиссёр Станислав Гадасинский, под руководством которого театр проработал около 30 лет, не перестал быть значительной фигурой в современном оперном театре. В конце прошлого года режиссёр успешно представил в двух крупных театрах оперы и балета, Одесском и Харьковском, премьеры «Князя Игоря».

Пространственно-изобразительное, *образное воплощение идеи спектакля* – главное режиссёрское кредо Гадасинского. Его более всего интересует визуально-смысловое, метафоричное сценическое пространство оперного спектакля. Можно назвать двух театральных художников, чьё творчество обогатилось, а во втором случае – сформировалось сотрудничеством с Гадасинским. Это – Семён Пастух и Вячеслав Окунев. С ними были созданы лучшие, поистине новаторские прочтения классики в петербургском театре им. М. Мусоргского. К их числу, безусловно, относятся: «Евгений Онегин» (1985), «Борис Годунов» (1987), «Хованщина» (1988), «Травиата» (1995), «Кармен» (1998), «Реквием» Дж. Верди (2000), «Отелло» (2000), «Фауст» (2002).

Принцип новаторства понимается и реализуется режиссёром как важнейший путь раскрытия авторского замысла современным языком театра. Сегодня как никогда актуальна новаторская реализация идеи объединения «Бориса Годунова» и «Хованщины» в единый театральный цикл, спаянный музыкальной и сценографической стилистикой, предметностью исторической тематики (судьба России в переломный XVII в.). «Основная тема спекта-

кля – это не судьба Бориса и народа в отдельности. Исследуется само движение истории, в котором нет и не может быть безучастных на всех этапах общества»¹⁵. Сценическая лейтмотив-метафора – образ креста, эффектно и всегда неожиданно обыгрываемый в ходе стремительно, кинематографически развивающегося действия, надолго остается в памяти зрителей. Так же, как экстраординарный приём «зеркального преобразования» сцены в «Фаусте». Метафору «зеркального бытия», вращающегося между добром и злом, умышленное «зеркальное укрупнение» событий, прорывы в другое измерение обеспечивает трансформация громадного зеркала, нависшего над сценой. Так, в сцене свидания Фауста и Маргариты за падающей центральной секцией зеркала открывается

бескрайнее звёздное небо, в которое по склонённому зеркалу уходят влюблённые.

Профессор Гаудасинский любит повторять ученикам: «В театр люди приходят за чудом, и мы должны подарить им его!..» Действительно, театр остаётся чуть ли не единственным местом, где *создать чудо и поверить* в него всё ещё возможно. В этой связи, главная режиссёрская задача – создать аналитически-концептуальный, мировоззренческий театр, в котором эстетика целостного произведения и тесная взаимосвязь всех музыкально-сценических элементов спектакля образует единое, но каждый раз разное визуально-смысловое сценическое пространство. Именно такой театр необходим сегодня миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. – М.: ВТО, 1978. – С. 78.

² Казадезюс Ж.-К. Гора // Маркарьян Н. Портреты современных дирижёров. – М.: Аграф, 2003. – С. 97.

³ Соллертинский И. И. Мейерхольд и музыкальный театр // Пиковая дама. – Л., 1935. – С. 41.

⁴ Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – XX веков. – М.: Наука, 1984. – С. 118.

⁵ Как режиссёрский термин слово «перпендикуляр» впервые употребил Борис Покровский, который говорит о смысловом перпендикуляре к композиторскому тексту как об источнике постановочной идеи. См.: Покровский Б. А. Размышления об опере. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 70–168.

⁶ Веселаго К. Юрий Темирканов: опера как жанр гибнет. – 2008. – 21 апреля. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=707.120>.

⁷ Крамер В. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена. – 2002. – 11 июня.

⁸ Куклинская М. Дмитрий Бертман: музыкальная режиссура – скорее «кремовый торт», чем коржик. [Электронный

ресурс]. – URL: http://www.peoples.ru/art/theatre/producer/dmitry_bertman/interview1.html

⁹ Висконти Л. Мой театр // Висконти о Висконти. – М.: Радуга, 1990. – С. 384.

¹⁰ Муравьева И. Большой перелом // Российская газета. – 2011. – 7 ноября.

¹¹ Немирович-Данченко В. И. Статьи, речи, беседы, письма. – М.: Искусство, 1952. – С. 263.

¹² Шалапин Ф. И. Литературное наследство. Т. 1. – М.: Искусство, 1976. – С. 283.

¹³ Поспелов П. Существование «Ла Скала» не имеет смысла // Ведомости. – 2004. – 27 июля.

¹⁴ Иванов К. Петер Феранец «Опера, в которой есть фраза «Вова, ты идиот!», прозвучала бы слишком сильно» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.openspace.ru/muzic_classic/events/details/32781/.

¹⁵ Цит. по: [Махрова Э. Гаудасинский. Штрихи к портрету. – СПб.: Лик, 2007. – С. 8].

Горюнова Ирина Эдуардовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры режиссуры музыкального театра
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова,
Генеральный директор Международного Фонда
поддержки отечественной культуры «ЕДИНСТВО»

