



**С. С. ГРИНЁВ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Ростов-на-Дону, Россия*

*ORCID: 0000-0002-7440-189X, grinev.s.s@mail.ru*

## **Об оперной режиссуре современного музыкального театра**

Статья посвящена проблеме режиссёрского прочтения оперных партитур, а также определению роли режиссёра, дирижёра и композитора в современном оперном театре. Автором рассматриваются исторические предпосылки развития оперной режиссуры и два основных вектора эволюции постановочного процесса: традиционный и новаторский. Определяются параметры, позволяющие представить степень трансформации оперного первоисточника в его сценическом претворении, а именно: временные рамки воспроизведения сюжетной линии, соответствие ремаркам оригинального авторского либретто и соотношение идей композитора и режиссёра-интерпретатора. Автор опирается на выявленные Е. С. Цодоковым четыре типа воплощения оперных постановок – утопический аутентизм, тотальный реализм, музыкально-поэтический символизм, новаторская «режиссёрская опера» – и даёт характеристики, определяющие отношение оперных постановок к каждому из них. Проводится сравнительный анализ трёх постановочных воплощений оперы Дж. Верди «Риголетто» на предмет принадлежности их к обозначенным типам режиссёрского прочтения партитур. Представлены несколько фрагментов спектаклей с разбором их режиссёрской интерпретации и, соответственно, отношения постановок к новаторскому или традиционному подходу воплощения авторского замысла. Делается вывод о значимости новаторского режиссёрского прочтения для современного оперного театра.

Ключевые слова: оперная режиссура, трактовка либретто, опера «Риголетто», типология режиссёрского подхода.

**SERGEI S. GRINEV**

*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

*ORCID: 0000-0002-7440-189X, grinev.s.s@mail.ru*

## **About Development of Opera Production of Contemporary Musical Theater**

The article is devoted to the issue of the stage director's rendition of opera scores, as well as to the definition of the roles of the stage director, the conductor and the composer in the present-day opera theater. The author examines the historical premises for development of opera stage production and two main vectors of evolution of the process of stage production: the traditional and the innovative. The parameters which make it possible to fathom the level of transformation of the operatic source in its stage realization, namely, the temporally frameworks of the presentation of the line of the plot, correspondence to the instructions of the original libretto and the correlation of the composer's ideas with those of the interpreting stage director. The author bases himself on the four types of manifestations of opera presentations of opera productions revealed by Evgeny Tsodokov – total authenticism, traditional realism, musical and poetical symbolism, and the innovative “stage director's opera” – and characterizations are given defining the relation of the opera productions to each one of them. A comparative analysis is made of three production manifestations of Verdi's pera “Rigoletto” on the topic of them pertaining to the indicated trends of the stage director's rendition of the scores. Several fragments of productions are presented with an analysis of their production-related interpretation and, correspondingly, the relation of the productions to innovative or traditional approaches to the manifestation of the composer's or stage director's conceptions. The conclusion is arrived at regarding the significance of innovative production-related rendition for the contemporary opera theater.

Keywords: opera stage production, interpretation of the libretto, the opera “Rigoletto,” typology of the stage director's approaches.



**В** современном оперном театре наметилась тенденция разделения постановок на так называемые «классические» (соответствующие либретто по сценографии, костюмам, исторической эпохе и основной идее, заложенной композитором) и «не классические» – спектакли с современным подходом к режиссуре. Отметим, что режиссёр в наше время стал занимать главенствующее место в оперных постановках.

Главный редактор интернет-журнала «OperaNews.ru» Е. С. Цодоков, указывая на синтетическую природу жанра оперы, подчёркивает, что в этом синтезе системообразующим элементом является музыка и аргументирует это существованием концертных и аудиоверсий оперных сочинений, но при этом уточняет, что «для полноценной реализации её художественного потенциала сценическая постановка желательна» [3]. Отсюда следует, что функция режиссёра, как и дирижёра, заключена в интерпретации оперного сочинения, автором которого является композитор. В определённой мере режиссёра можно сравнить с концертирующим музыкантом, выражающим своё видение, свою трактовку того или иного композиторского творения в процессе его сценического преподнесения. Вопрос авторства исполнителя-интерпретатора, так же как и режиссёра, или соавторства его с композитором, до определённой поры не поднимался.

Очевидно, что зритель приходит в оперу увидеть «Отелло» Дж. Верди (на либретто А. Бойто, по мотивам трагедии В. Шекспира), поставленную режиссёром «N», а не произведение В. Шекспира (или А. Бойто) «Отелло», положенное на музыку Дж. Верди, и уж тем более не сочинение режиссёра «N» на музыку Дж. Верди. Однако в современном оперном театре роль музыки, а как следствие и дирижёра-постановщика, всё больше отходит на второй план, а режиссёрская трансформация либретто классических опер, порой кардинальная, превращает музыку оперных шедевров в саундтрек к драматическому действию, происходящему на сцене.

Попробуем понять, что послужило причиной возникновения в оперном искусстве такого явления, как переработка, переосмысление авторских партитур. Прежде всего, рассмотрим партитуру как документ. Это письменный текст, который принято считать беззвучным, а «жить» он начинает в воображении чтеца или, как в нашем случае, – интерпретатора. И если зна-

чально интерпретаторами оперы являлись дирижёры, то как мы отметили, в один ряд с ними сегодня становятся режиссёры.

Роль режиссёра в опере, несомненно, велика, факт этот никто не оспаривает. Борис Покровский – один из основателей русской режиссёрской школы обращал внимание на важность осмысленного режиссёрского прочтения партитуры. Но основополагающим моментом этой работы, по его мнению, должна быть музыкальная драматургия, которой подчинены все режиссёрские решения: «...режиссёру театра отнюдь не рекомендуется предварительное знакомство с новой для него оперой по либретто, т. е. по тексту, воспринятому вне драматургического и эмоционального преобразования его музыкой» [2, с. 25].

Однако в современном оперном театре этот тезис часто не принимается во внимание. В особенности это касается периода середины XX века и так называемой режиссёрской оперы. Под режиссёрской оперой понимается спектакль, где драматургия постановки – как сценическая, так порой и музыкальная, полностью принадлежит режиссёру. Композиторская идея спектакля при этом не имеет большого значения. Немецкий театровед, историк и теоретик современного театрального искусства Ханс Тис Леманн так высказался на эту тему: «Размышлять об “идее спектакля” вообще нет нужды, поскольку авторский текст может рассматриваться лишь в качестве повода, отправного момента для постановки» [1, с. 112].

Для современной музыковедческой и критической практики проблема оценки режиссёрских подходов к опере весьма актуальна. Например, в вышеупомянутой статье Е. С. Цодокова «Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры» автором предложены четыре типа воплощения оперных постановок: натурализм (или тотальный аутентизм), исторический реализм, музыкально-поэтический символизм, постмодернистская современная режиссура.

Оттолкнувшись от данной типологии, попытаемся сформулировать некоторые принципы режиссёрского прочтения оперных партитур с акцентом на традиционном и экспериментальном. Но прежде чем осуществить это, определим, по каким критериям можно оценить степень традиционного или нового в рамках конкретной оперной постановки. Выделим в связи с этим следующие параметры, позволяющие представить

степень трансформации оперного первоисточника в его сценическом претворении.

1. *Временные рамки воспроизведения сюжетной линии.* Сюда относятся:

- костюмы, в значении того, что они отображают: историческую отсылку, символизм или эпатаж;

- сценография: декорации и соответствие сценического пространства авторскому либретто; световое решение, инновационные технологии, реквизит.

2. *Соответствие ремаркам оригинального авторского либретто*, что предполагает:

- состав действующих лиц;
- ремарки композитора и либреттиста, то есть рекомендации к постановочному процессу, указанные в либретто и партитуре;
- точность следования сюжетной линии.

3. *Соотношение идей композитора и режиссёра-интерпретатора.* Данная позиция обращает внимание на следующие аспекты:

- сверхзадача спектакля (термин, введённый К. С. Станиславским для обозначения той главной цели, ради которой создаётся пьеса, актёрский образ и ставится спектакль<sup>1</sup>);

- соответствие режиссёрского решения спектакля музыкальной драматургии, заложенной композитором в партитуру;

- подчинение метроритма сценической пластики эмоциональным характеристикам действующих лиц, переданным в музыке.

Оценим обозначенные в статье Е. С. Цодкова типы режиссёрских подходов к оперному спектаклю с учётом перечисленных параметров. Это позволит определить степень «отклонения» режиссёрской версии от композиторской.

Итак, первый подход был обозначен как *тотальный аутентизм*. Это попытка поставить оперу в полном соответствии с первоначальным замыслом, в определённой мере воссоздать первое сценическое воплощение спектакля: декорации, машинерию, мизансценические зарисовки и эмоциональный фон премьерного исполнения оперы. Очевидно, что этот тип интерпретации возможен лишь в теории, поскольку дать обратный ход времени человеку неподвластно. Эволюционировала социальная, культурная, научная и техническая стороны жизнедеятельности. Изменились и движения актёров, и традиции поведения публики в театре, и сама публика, которая, существуя в современной системе координат, с большой вероятностью не воспримет

психоэмоциональных акцентов спектакля, близких современникам композитора. Поэтому данный тип трактовки сегодня в практическом воплощении не только невозможен, но и не нужен.

Следующий принцип трактовки близок аутентизму, но в отличие от него применим на практике и весьма распространён. Это *традиционный реализм*. Данный тип основан на бережном сохранении традиций прошлого, но с учётом изменившихся современных жизненных и художественных реалий. Он опирается по возможности на достижения современных историков и авторские ремарки к сочинениям. Такой подход не требует от интерпретатора детального и скрупулёзного воссоздания исторических событий и координат. Костюмы и декорации приближены к оригиналам описанной в либретто эпохе, но основаны скорее на представлениях современного общества о том времени, чем на исторической точности. Сценическая пластика также приближена к повседневным движениям и жестам нашего времени, которые возможно применить в соответствии с метроритмом музыкального сопровождения. В постановочном процессе используется современное техническое оснащение, машинерия, световое и звуковое оборудование и одновременно с этим соблюдаются (по возможности) ремарки композитора и традиционные условности оперных постановок. Этот метод весьма непросто и предусматривает наличие у постановщика обширных знаний, умений и таланта, поскольку решить сверхзадачу спектакля, основываясь на заданных композитором драматических условиях и при этом удержать внимание зрителя, не повторяя многочисленные интерпретации оперы, нелегко. В связи с этим постановки такого рода всё реже появляются в репертуарных листах оперных театров.

Следующие два типа постановочного процесса будут относиться к новаторскому подходу режиссёрского прочтения партитур. *Музыкально-поэтический символизм* никак не связан с понятием символизма как художественного стиля. Для данного постановочного принципа свойственна главенствующая роль музыкального текста, его идейная, описательная и эмоциональная составляющие. При этом режиссёр не ограничен в средствах подачи своего видения авторского текста и предложении символов и метафор, характеризующих развитие сценического действия. В силу этого возможен перенос действия в другие временные рамки или вообще

во вневременную систему координат. Сценография вводит зрителя в символическое, неопределённое сценическое пространство с костюмами и реквизитом, передающими характеры героев на абстрактном уровне, апеллирующем к подсознанию.

Сценическая пластика и традиционное мизансценирование в ансамблевых сценах и ариях также могут быть подвержены трансформации, учитывая специфику и удобство вокализации. Важнейшим фактором, характеризующим этот режиссёрский подход к либретто, является сохранение основной идеи первоначального артефакта, его психоэмоционального настроения. Все условности должны лишь подчёркивать, усиливать то, что заложено композитором в музыкальную драматургию сочинения. К этому подходу с уверенностью можно отнести ещё одно высказывание Б. Покровского: «Единственным автором – драматургом для оперного режиссёра является музыкальный драматург – композитор» [2, с. 25].

*Постмодернистская современная режиссура* – широко распространённый во второй половине XX века режиссёрский подход, предполагающий полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями. Основные признаки этого подхода – механический перенос действия в другую эпоху с выводом на первый план смысловых аллюзий; повышенная, доходящая до абсурда метафоричность. Использование элементов хэппенинга, эпатажа, перформанса чаще всего приводит к полному отвержению самой основы произведения – его первоисточника. Музыка при этом превращается в саундтрек, сопровождающий драматическое действие. Этот вариант прочтения оперной партитуры даёт полную свободу бурной режиссёрской фантазии и самоутверждению, выдаваемых за высокие творческие идеи.

Рассмотрим действие перечисленных принципов на примере различных постановок одной из самых популярных опер – «Риголетто» Дж. Верди. И если первый тип постановочного процесса, а именно «тотальный аутентизм», как уже говорилось, невозможно осуществить на практике, то остальные три проиллюстрируем на основе анализа фрагментов из следующих постановок:

1. *Традиционный реализм*: Цюрихский оперный театр, 2006 год. Режиссёр Жильбер Деффо, дирижёр Нелио Санти.

2. *Музыкально-поэтический символизм*: Оперный театр Земпера (Дрезден), 2008 год. Режиссёр Николас Ленкофф, дирижёр Фабио Луизи.

3. *Постмодернистская современная режиссура*: Большой театр (Москва), 2014 год. Копро-дукция с театрами Страсбурга, Брюсселя, Жене-вы и Экс-ан-Прованса. Режиссёр Роберт Карсен, дирижёр Эвелино Пидо.

Начнём сравнение постановочных подходов с увертюры. Если в постановке Жильбера Деффо она исполняется традиционно (на закрытом занавесе, как оркестровый номер), то в спектаклях Николаса Ленкоффа и Роберта Карсена во время звучания музыки на авансцене перед занавесом появляется главный герой оперы – Риголетто. Примечательно, что в версии Большого театра Риголетто проживает все эмоциональные состояния, заложенные композитором в текст увертюры (в виде пантомимы), а на сцене театра Дрездена изображается человек, пришедший на работу и одевающий униформу (в данном случае шутовской костюм и грим). Отметим, что Карсен соблюдает правило соответствия мизансцены метроритму музыки, однако одновременно он вырывает этот эпизод из сюжетной канвы. Ленкофф же этой сценой предваряет последующие события, оправдывая само понятие увертюры.

Рассмотрим самый показательный эпизод оперы – бал в доме Герцога Мантуанского. Сравнение данной сцены в трёх обозначенных постановках позволяет с уверенностью утверждать, к какому типу режиссёрского прочтения партитуры относится каждый из спектаклей. В Цюрихском оперном театре зритель видит бальный зал богатого французского дома XVI века с соответствующими костюмами и реквизитом. Мизансцены и сценическая пластика также подчинены временным рамкам действия.

Роберт Карсен меняет дом Герцога на цирковую арену с реальными жонглёрами и акробатами. Костюмы, представленные в спектакле, относятся к середине XX века. А бал, описанный в либретто, режиссёр превращает в стриптиз-шоу с приглашёнными специально для постановки артистками. Причём среди практически полностью обнажённых девушек находится и артистка, исполняющая роль Графини де Чепрано, и она, по замыслу Карсена, совсем не против усиленного внимания к ней Герцога.

Николас Ленхоф перемещает зрителя в абстрактное пространство без деталей, позволяющих определить эпоху действия. Костюмы также не вносят полной ясности. Они передают скорее эмоциональную характеристику действующих лиц, а маски животных и прочих существ символизируют истинный образ окружения Герцога. Этим режиссёр даёт возможность зрителю, опираясь на музыкальное содержание сцены, домыслить в своём воображении детали представленной сцены. Сюжетная линия при этом сохранена.

Следующий показательный для сравнения фрагмент избранных постановок – это дом Риголетто, где происходит знакомство Джильды и Герцога. В спектакле Цюрихского театра мы видим классический дом зажиточного придворного со всеми соответствующими атрибутами. В Большом театре Джильда обитает в передвижном строительном вагончике с откидными стенами, который в сцене розыгрыша Риголетто придворные похищают вместе с Джильдой. В дрезденской версии комната представлена в виде пустого светящегося пространства, напоминающего декорации при съёмках фильма в формате 3D. Ленхов и в этой сцене даёт возможность зрителям ощутить себя соавторами сценографии, домыслив детали обстановки. Отметим, что в дуэте Герцога и Джильды в театрах Дрездена и Цюриха учитывается специфика во-

кального искусства, подчинённого музыкальной драматургии.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что с течением времени меняются системы координат существования театрального (оперного) искусства. Пересмотр и переработка популярных классических либретто – это закономерный этап его развития. Адаптация классических оперных сюжетов к реалиям современного социума приемлема и в некоторых случаях оправдана, но при этом нужен рациональный, бережный подход к музыкальному тексту, позволяющий сохранить оперный жанр в своём изначальном виде. Такой баланс можно достичь определёнными театрально-постановочными средствами: языком жестов, ритмопластикой, адекватными темпоритму музыки, цветосветовыми эффектами сценографии, символикой мизансценирования, подчинённой специфике оперного жанра и вокального искусства. Немаловажное условие – понимание особенностей течения времени оперного спектакля, в котором неизбежны остановки и отстранения от сюжетной линии при исполнении ансамблевых сцен и арий. Если указанные условности будут соблюдены, то несмотря на любой (разумный) новаторский взгляд, постановка будет иметь все шансы на успех, при этом сохраняя свою просветительскую и историко-культурную ценность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Понятие «сверхзадача» было дано К. С. Станиславским в рамках методических рекомендаций молодым режиссёром и относится непосредственно к осмыслению режиссёрского прочтения оперного

либретто. Впоследствии термин вошёл в «Театральную энциклопедию» (статья «Станиславского система»), т. 4, М., 1965.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Леманн Х. Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
2. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2009. 88 с.
3. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (Дата обращения: 02.02.2017).
4. Blame C. B. Directed by theatre in the Opera/A musico-examination by the example of the Stuttgart production of Wagner's «Ring des Nibelungen» // Opera Quarterly. 2009. Volume 25. Issue 3–4, pp. 312.
5. Bourgeois J. The “Traviata” performance of the century + Verdi opera at La-Scala conducted by Visconti, designed by Denobili, with Callas as Violetta (may 28, 1955) // Avant Scene Opera. 1983. Issue 51, pp. 127–135.
6. Mazalan P. Theater stage design of the 20th century as cultural diplomacy // SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts Pages. 2016, pp. 407–413.





7. Sansone V. New forms of lead. An opera to theater. A case study. The Magic Flute of company 1927 and kosky: 2D animation, new digital technologies vintage style // *Con A de Animacion*. 2017. Issue 7, pp. 108–125.
8. Shevtsova M. Of “Butterfly” and man + Puccini at the Bastille – Wilson Robert directs Soviero Diana at the Paris – opera // *New Theatre Quarterly*. 1995. Issue 41, pp. 3–11.

*Об авторе:*

**Гринёв Сергей Сергеевич**, аспирант кафедры теории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7440-189X**, grinev.s.s@mail.ru



## REFERENCES



1. Lemann Kh. T. *Postdramaticheskij teatr* [Evolving Post-Dramatic Theatre]. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
2. Pokrovskiy B. A. *Vvedenie v opernyuyu rezhissuru: uchebnoye posobiye* [Introduction into Opera Production: Textbook]. Moscow: GITIS, 88 p.
3. Tsodokov E. S. *Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury* [Visualization of Opera, or The Typology of Opera Production]. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>. (02.02.2017).
4. Blame C. B. Directed by theatre in the Opera/A musico-examination by the example of the Stuttgart production of Wagner’s “Ring des Nibelungen”. *Opera Quarterly*. 2009. Volume 25. Issue 3–4, pp. 312.
5. Bourgeois J. The “Traviata” performance of the century + Verdi opera at La-Scala conducted by Visconti, designed by Denobili, with Callas as Violetta (may 28, 1955). *Avant Scene Opera*. 1983. Issue 51, pp. 127–135.
6. Mazalan P. Theater stage design of the 20th century as cultural diplomacy. *SGEM: International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts Pages*. 2016, pp. 407–413.
7. Sansone V. New forms of lead. An opera to theater. A case study. The Magic Flute of company 1927 and kosky: 2D animation, new digital technologies vintage style. *Con A de Animacion*. 2017. Issue 7, pp. 108–125.
8. Shevtsova M. Of “Butterfly” and man + Puccini at the Bastille – Wilson Robert directs Soviero Diana at the Paris – opera. *New Theatre Quarterly*. 1995. Issue 41, pp. 3–11.

*About the author:*

**Sergei S. Grinev**, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7440-189X**, grinev.s.s@mail.ru

