



005012817

На правах рукописи

Елена Ивановна Александрова

ХОРОВАЯ МИЗАНСЦЕНА
В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

Специальность – искусствоведение
17.00.01 – театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

29 МАР 2012

Москва
2012

Работа подготовлена на кафедре режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского университета театрального искусства – ГИТИС.

Научный руководитель кандидат искусствоведения, профессор
кафедры режиссуры и мастерства актера
музыкального театра РУТИ
Бармак Александр Александрович.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой истории и теории музыки РУТИ,
Косачева Римма Георгиевна;
кандидат искусствоведения,
зам. директора по научной работе
ГЦГМ им. А.А. Бахрушина
Семиколенова Светлана Викторовна.

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

Защита состоится «17» апреля 2012 года в 16:00 часов на заседании диссертационного совета К210.013.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского университета театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, г. Москва, Малый Кисловский пер., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского университета театрального искусства – ГИТИС.

Автореферат разослан «16» мая 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Е. В. Кочетова

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Термин «мизансцена» является одним из наиболее распространенных в театральной среде. Хоровая мизансцена базируется на общем понятии мизансцены. Единого мнения по вопросу мизансцены все еще не существует, формулировки многообразны, разрозненны. К. Станиславский видел роль мизансцены в том, чтобы сделать «физически ощутимым сокровенный смысл произведения». Г. Товстоногов понимал мизансцену как «смысл события, выраженного во времени и пространстве». П. Пави обобщил: «Любая мизансцена является интерпретацией текста при помощи действия»¹. В. Мейерхольд, используя терминологию Р. Вагнера, характеризовал мизансцену как «симфонию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии»². Очевидно, хоровая мизансцена также должна следовать определенной логике режиссерского замысла. При этом феномен мизансцены тесно связан с феноменом времени. Человеку свойственно воспринимать, ощущать течение времени как повторяющуюся цикличность с тенденцией к возобновлению. «Жизнь мизансцены» возможна как постоянное диалектическое противоречие: мизансцена являет себя как синтез изменчивости и повторяемости, рождения и умирания, движения и статики. Может ли хоровая мизансцена нести четко выраженную смысловую нагрузку, как и мизансцена вообще? Или, как утверждал С. Эйзенштейн, хоры в опере находятся лишь на полпути между декорацией и актером, где служат «групповым связующим звеном между индивидуальным человеческим существом и средой, то есть между солистом и вещественным оформлением сцены»³?

1.1. ЦЕЛЬ ИССЛЕДОВАНИЯ – изучить и описать закономерности мизансценических принципов построения хоровых сцен в режиссерской практике музыкального театра XX века. Диссертант стремится к подробному рассмотрению процесса исторического развития хоровой мизансцены в данных хронологических рамках. В работе осуществляется поиск обобщающего

¹ Пави П. Словарь театра: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – С. 178.

² Мейерхольд В. О театре. – СПб: Просвещение, 1913. – С. 63.

³ Эйзенштейн С. Метод: Том 2. Тайны мастеров. – М.: Э-Ц, 2002. – С. 218.

терминологического аппарата и создается авторская формулировка понятия «мизансцена».

1.2. АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ видится в необходимости нахождения общего знаменателя для множества вариативных формулировок мизансцены. Историческая актуальность – в необходимости подробного хронологического рассмотрения оперной режиссуры на примере построения хоровых сцен.

1.3. ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ РАМКИ исследования ограничиваются XX веком (1903–1999).

1.4. В ОСНОВЕ МЕТОДОЛОГИИ – изучение эмпирической и теоретической базы театрального искусства XX века, законы и категории философской мысли, общенаучные методы познания, сравнительный, логический и системный анализ. Эмпирическую базу составляет фото-, видео- и цифровая документация. Теоретическая база – диссертационные исследования и публикации, рецензии, театроведческие монографии, воспоминания, рукописи.

1.5. НАУЧНАЯ НОВИЗНА:

- впервые рассматривается теория мизансцены хора;
- проводится разделение терминологического режиссерского аппарата, даются уточняющие формулировки композиции и мизансцены в рамках театрально-сценического искусства;
- дается трактовка термина «мизансцена», применение которой возможно как в музыкальном, так и в драматическом театре.

1.6. НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ диссертант видит в необходимости дать четкие определения, теоретические и практические рекомендации студентам-режиссерам кафедры музыкального театра .

1.7. АПРОБАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ. Работа обсуждена на заседании кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского университета театрального искусства – ГИТИС. По материалам исследования подготовлен и прочитан доклад на XXXIII межвузовской научно-

практической конференции «Методика преподавания специальных дисциплин в театральном вузе» 26 апреля 2010 г. Результаты теоретических исследований были освещены в ряде лекций для студентов 4-го и 5-го курсов мастерской Р. Я. Немчинской (ГИТИС). Основные положения работы отражены в шести публикациях по теме исследования. Прочитан и опубликован доклад «Математическая модель в режиссуре» в рамках Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 4–5 апреля 2012 г.).

1.8. СТРУКТУРА РАБОТЫ включает: введение, три основные главы, заключение, список литературы и пять приложений. Библиография включает более 250 ссылок на документальные источники, в числе которых находится ряд рукописных документов из фонда Государственного центрального театрального музея (ГЦТМ) им. А. Бахрушина. Дополнительная информация о рукописных материалах и других малоизученных документах помещена в разделе «Приложения».

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

2.1. ВО ВВЕДЕНИИ представлен обзор основных первоисточников, определен предмет диссертации и обозначены границы изученности массовой мизансцены в рамках драматического и музыкального театров. Анализируется труд А. Попова «Опыт режиссерского решения построения народных сцен», где Московский Художественный театр назван прародителем режиссерского искусства народной сцены. Описывая постановки К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, А. Попов назвал именно этих режиссеров родоначальниками новой отрасли режиссерской деятельности – работы над массовой сценой, отмечая непреложную связь массовых сцен и ансамблевой игры: «Искусство построения народной сцены... целиком связано с принципами ансамблевого театра»⁴.

Представлен анализ работы Ю. Мочалова «Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены». Производится анализ монографий П.

⁴ Попов А. Творческое наследие: Избр. ст. / Вступ. ст. Н. Крымовой. – М.: ВТО, 1980. – С. 416.

Маркова, А. Гозенпуда, Г. Фомина, исследовательской работы М. Розенберг «Становление режиссуры в русском оперном театре рубежа веков и формирование постановочных приемов народно-массовых сцен». Диссертант неоднократно ссылается на архивы ГЦТМ им. А. Бахрушина. По данным архива анализируются ранее не публиковавшиеся рукописи А. Санина⁵ (фонд 245) по работе с хором, дается описание хоровых и массовых сцен из оперных спектаклей А. Дикого, С. Радлова, Вл. Немировича-Данченко, С. Эйзенштейна, Л. Баратова, Б. Покровского, Г. Товстоногова.

К вопросу о теории композиции и мизансцены в работе указаны ссылки на теоретические труды К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Вл. Немировича-Данченко, В. Соловьева, Е. Вахтангова, С. Эйзенштейна, Б. Захавы, А. Попова, Г. Товстоногова, И. Малочевской, А. Тарковского, Ю. Мочалова, Б. Голубовского, Н. Демидова, П. Пави, А. Бармака, А. Толщина, А. Веснина и других.

Понимание мизансцены Г. Товстоноговым исследуется на основе сборника «Георгий Товстоногов репетирует и учит», в котором зафиксирован процесс погружения студентов-режиссеров в систему, в исследование метода, законов, правил. Формулировки и терминология Г. Товстоногова рассматриваются применительно к мизансцене и ее проявлению через «поток действий, поток мыслей, поток чувств, поток выражения себя в пространстве и во времени»⁶. Обозначая границы термина, диссертант изучает материалы о теории мизансцены в рамках кинематографа: цитируются труды С. Эйзенштейна и А. Тарковского. Эйзенштейн исследовал ролевое значение и функцию «мимических хоров» на оперной сцене. В синтетическом жанре кинематографа С. Эйзенштейн видел особые возможности: «Только лишь в кино возможен подлинный синтез “системы Станиславского”, которая... направлена к воспитанию способности “вступить” в чувственное мышление, в переживание, ощущение, и школы Мейерхольда, достигшего вершин в области

⁵ Монтировки к хоровым сценам постановок А. Санина «Князь Игорь», «Сорочинская ярмарка», «Хованщина», «Борис Годунов», «Кармен» частично представлены в приложении 2.

⁶ Георгий Товстоногов репетирует и учит: Лит. запись С. М. Посева. – СПб.: Балт. сезоны, 2007. – С. 343.

композиции, пластической культуры, культуры ритма и формы»⁷. Рассматривается понятие «глубокая мизансцена»⁸ А. Базена, выступавшего с критикой монтажного принципа. «Ухищрениям монтажа» А. Базен противопоставил наполнение мизансцены глубоким смыслом неторопливого течения времени с его неоднозначностью, где акцентируется не зрелищность кадра, но поэтика кинематографической мизансцены, ее глубинная связь с искусством психологического театра. Режиссер А. Тарковский представлен в работе как выдвигающий самостоятельную концепцию мизансценирования в кино, близкую теории Базена. По мнению Тарковского, в кинематографе мизансцена отвечает за «форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра»⁹.

Диссертант поднимает вопрос о разграничении понятий «мизансцена хора» и «композиция массовых сцен».

Композиция как системное построение (термин происходит от латинского *compositio* – «составление, связывание, сложение, соединение») есть важный организующий принцип создания формы художественного произведения, отвечающий за его целостность и единство. С. Каган определяет понятие целостности как «качество системного объекта», в котором целое и его части «*взаимосодествуют* в решении единых задач»¹⁰. Взаиморасположение частей образует композиционное единство литературного, музыкального, скульптурного или архитектурного и других произведений, задает им осмысленную форму. Так, сценическая композиция может быть выразительной, красивой, стройной, уравновешенной или перегруженной, в то же время мизансцена проявляет себя как условная или психологическая, живая и правдивая или символическая. Если бы театральный хор не смог преодолеть своей исторической связи с античным хором-комментатором, то, скорее всего, тер-

⁷ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах: Т. 4. Режиссура. Искусство мизансцены. – М.: Искусство, 1968. – С. 446.

⁸ Веснин А.А. Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе второй половины XX века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. – Кострома–Ярославль, 2003. – С. 4.

⁹ Тарковский А. Уроки режиссуры: Учеб. пособие. – М., 1993. – С. 46.

¹⁰ Каган С. Системность и целостность // www.psylib.org.ua/books/_kagam01.htm.

мины «мизансцена хора» и «композиция хоровой сцены» пришлось бы признать синонимами. На практике эти понятия разделились. Композиция спектакля, как и композиция отдельной драматической сцены, есть развивающийся во времени процесс видоизменения *частей формы*, и здесь композицию можно охарактеризовать как движущуюся, изменчивую, но не действительную. Понятие «действительность» должно быть применено и применяется исключительно к термину «мизансцена». Так композиция видоизменяется, а мизансцена, в которой актер действует, воздействует на зрителя, взаимодействуя с ним. *Выполняя роль предложения в структуре режиссерского текста, мизансцена диалогична по своей сути.*

Несмотря на серьезные попытки возродить некоторые традиции античного театра, в XX веке *хор в опере* приобрел новое осмысление. По мнению Волконского, хор будущего виделся над действием, над временем, над пространством, над событием. Со временем роль хора-комментатора изменилась. Во второй четверти XX века Вл. Немирович-Данченко сформулировал основные принципы работы с хором на оперной сцене, подчеркнув недопустимость сравнения *массовки в драме* и *хора в опере*. Подробное описание и анализ позиции Немировича-Данченко приведены во 2-й главе исследования. Время показало, что строгое соответствие массовой драмы и хора в опере недостижимо. Идеология XX века имела исключительное влияние на развитие советского драматического театра и диктовала особые условия театру оперному. Возникло настоятельное требование приблизить искусство к массам, к их интересам и потребностям, ввести «революционный народ» в действие. Пребывание хора на сцене больше не мыслилось как комментирующее — хор становился действующим лицом современности. В режиссерских построениях хор утратил привычную функцию толпы, принимая облик *героя повествования*, организатора *событий*, участника *конфликта*. Театральный хор XX века получил, таким образом, возможность предстать перед зрителем в трех возможных ипостасях: 1) как отстраненно-условный персонаж-

комментатор; 2) как единый одушевленный мыслящий организм; 3) как актерский ансамбль индивидуальных характеров.

2.2. ПЕРВАЯ ГЛАВА «Режиссура хоровых сцен в театрах дореволюционной России: 1903–1917» рассматривает спектакли и теоретические труды данного периода. Попытки переноса принципов драмы в оперу возбудили интерес к обновлению постановочных приемов. Часть режиссеров проявила стилистическую близость исканиям Художественного театра, привнося традиции психологического театра в оперу. Так, современное театроведение видит в работах П. Оленина значительное влияние идей К. Станиславского. Осознавая острую необходимость реформ, воодушевленный успехом мейнингенцев в Москве и Петербурге, когда «с 1985 по 1890... дано около 2559 представлений»¹¹, П. Оленин начал кропотливую работу с «толпой» в опере. Введение новых приемов происходило болезненно – хоровой коллектив не был готов к работе в актерском ансамбле. Приток поющих происходил в основном из числа церковных певчих. Актер и режиссер П. Оленин организовывал подробную работу со всяким, кто проявлял сценические способности, разрабатывая насыщенные яркими деталями роли-образы. Опыт «оперного новатора»¹² Оленина рассматривается на примере постановок «Евгений Онегин», «Орлеанская дева» и «Мазепа».

Режиссер И. Лапицкий понимал основу современной оперы как постоянный диалог солиста и масс, где необходимо уравновесить сольные арии, хоровые сцены и развернутые ансамбли, ввести массовку в структуру драматургии. Заявляя о своих попытках уйти от привычного стиля «большой оперы», И. Лапицкий первоначально использовал «условный метод» существования на музыкальной сцене. Опыт И. Лапицкого и Вс. Мейерхольда указал на необходимость осторожного применения «условных приемов» в опере. Со временем И. Лапицкий проявил интерес к режиссерским опытам А. Санина и П. Оленина. В постановках режиссера в Театре музыкальной драмы в

¹¹ Кориандер Э. В. Мейнингенцы: Театр.-крит. этюд / Сост. Э. Кориандер. – СПб: С. Муллер и И. Богельман, 1890. – С. 5.

¹² Русские ведомости. – 1907. – 23 сент. – № 217.

Петербурге применялись отдельные принципы психологического театра, проявилось тяготение к реализму. Смешение реалистических и условных приемов проявилось при постановке больших хоровых и мимических сцен оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Пресса отзывалась о спектакле как о крупном художественном событии. В ходе подготовки труппа изучала метод Э. Жак-Далькроза, преподаваемый А. Аппиа. Но жизненность и чувство меры спектакль приобрел под руководством режиссерской техники И. Лапицкого, пластический метод был оживлен русским постановщиком. Поразившая критиков свобода хора, его «независимость от дирижера» была результатом сложной и кропотливой работы всей постановочной группы. Музыкальная свобода исполнителей в итоге привела к общей свободе сценического существования.

Опыт А. Санина в рамках прочтения музыкальной драматургии массовых сцен отмечается особой систематичностью. А. Санин сумел разрушить традиционное представление о том, что вокальная сторона стесняет сценический образ хора. Основа режиссерской эстетики А. Санина формировалась в сотрудничестве с К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко. Привнося в оперные постановки реалистические подробности и бытовые детали, казалось бы, несовместимые с природой условного оперного жанра, режиссер заставил эти приемы прижиться и, более того, не нарушая законов музыкального спектакля, сумел оживить действие и сделать спектакль полнокровнее, богаче. Характерный стиль проявился в «монтажках» хоровых сцен из опер «Кармен», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Сказание о невидимом граде Китеже», также показательны записи к спектаклю «Манон Леско», сделанные по-итальянски. Общая характеристика документов: в каждом подробным образом описаны персонажи массовых сцен. Поющая масса хора дополнена свободно играющими актерами-«сотрудниками», каждый из которых получал отдельную роль. Практика Санина сводилась к утверждению трех основных принципов: 1) предварительная проработка массовых сцен в

соответствии с музыкальным материалом; 2) действенная режиссура; 3) стремление к единству концепции.

Влияние Вс. Мейерхольда на процесс формирования авангардной школы в рамках музыкального театра бесспорно. Приступив к педагогической деятельности, Вс. Мейерхольд критически характеризовал практику мейнингенского театра. Индивидуальный подход к решению массовых сцен Вс. Мейерхольд применил в постановке оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Отстаивая первенство пантомимы в ряду театральных жанров, Мейерхольд связывал пластику оперного актера с танцевальным искусством, он призывал поющего артиста «учиться жесту не у актеров бытового театра, но у балетмейстера»¹³. Режиссер уделял большое внимание композиционному элементу организации перемещений актера на сцене: «...Принцип *mise en scene* есть действительно не что иное, как принцип геометрии»¹⁴. При постановке «Бориса Годунова» в 1910 году Мейерхольд использовал опробованный ранее метод деиндивидуализации толпы, продолжая придерживаться принципа неподвижных «барельефов», в которых фиксировалась одна доминирующая эмоция. Критики отмечали: хор в «Борисе Годунове» не получил достаточной сценической убедительности. Режиссерская концепция спектакля была противопоставлена музыкальной драматургии, и партитура М. Мусоргского, по мнению современников, оказалась нераскрытой. В постановке «Орфея» Вс. Мейерхольд продолжил развитие принципов, найденных в «Тристани и Изольде» и в «Борисе Годунове». Цитируя и поясняя идеи театральной теории А. Аппиа, Вс. Мейерхольд определял суть взаимоотношений отдельных элементов оперного театра. По Мейерхольду, музыкальная драма есть «1) реализация драмы во времени: из музыки возникает концепция, она развивается в образы через слово и тон – в драму, партитура становится видимой зрителю; 2) реализация драмы в пространстве: через актера, рельефы, освещение, живопись – так возникает словесно-музыкальная драма». И далее,

¹³ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. – Л.: Сов. композитор, 1989. – С. 45.

¹⁴ Мейерхольд Вс. Курсы мастерства сценических постановщиков. – М.: ОГИ, 2000. – С. 131.

цитируя Р. Вагнера, Вс. Мейерхольд определял музыкальную драму как «видимую симфонию»¹⁵, формулируя основу режиссерского ремесла как умение выстраивать звучащее как видимое: «В методе работы режиссера большее приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором»¹⁶. Первоначально Мейерхольд отталкивается от протяженного во времени музыкального искусства, но в дальнейшем снижает значение театральной формы до простого воздействия пластических, пространственных видов искусств. Как многогранный элемент режиссерского текста мизансцена присутствовала в постановках Мейерхольда более чем явно, но сам термин остался неполным в плане теоретического осмысления. Важная черта трактовки оперного материала проявилась и в применении Мейерхольдом принципа переноса места и времени действия, благодаря чему возникал новый взгляд на драматургию событийного ряда. Анализ постановочных приемов «Пиковой дамы» выносится диссертантом во вторую главу исследования в связи с хронологической последовательностью. Формулировка и применение принципа сценического контрапункта рассматриваются на основе постановки оперы «Электра». Здесь музыкальная партитура становилась характеристикой внутренних состояний, но не внешним эффектом. Воплощенный в «Электре» принцип первоначально был принят как режиссерский просчет Мейерхольда. Тем не менее в современной практике принцип несовпадений музыкальной фактуры и пластического ритма используется достаточно часто и демонстрирует свою жизнеспособность.

Дореволюционный музыкальный театр тесно связан с историей оперы Зимина и творчеством Ф. Комиссаржевского. Проявляя увлеченность идеями «синтетического театра», Комиссаржевский заявил о необходимости основания театра «на равенстве, на единении всех творящих на сцене»¹⁷. Дистанцируясь от творчества Вс. Мейерхольда, Ф. Комиссаржевский тем не менее также стремился приблизить эстетику своих постановок к площадному теат-

¹⁵ Мейерхольд Вс. О театре. — СПб: Просвещение, 1913. — С. 63.

¹⁶ Там же. — С. 72.

¹⁷ Комиссаржевский Ф. Ф. Я и театр / Вступ. ст. И. Аппатовой; пер. с англ. — М.: Искусство, 1999. С. 48.

ру масок, всемерно поощряя в своих актерах и учениках занятия пантомимой и импровизацией. К массовой сцене Комиссаржевский относился как к *сценическому ансамблю*, в котором все «объединены общим пониманием пьесы и спектакля», где исполнитель должен держать в поле своего внимания работу партнеров. Считая искусственным и вынужденным деление театрального искусства на драму, оперу и балет, режиссер подчеркивал: «Совершенство может быть достигнуто только путем синтетического объединения», при этом исполнение должно быть поручено ансамблю *универсальных актеров*. Вслед за Вс. Мейерхольдом Ф. Комиссаржевский называл себя «принципиальным противником системы Станиславского»¹⁸, но в отличие от Вс. Мейерхольда не воспринимал хор как единое действующее лицо – он стремился к своеобразному существованию актера и массовки на оперной сцене в рамках сложного *синтетического ансамбля*.

Подводя итоги первой главы, диссертант отмечает роль исторического влияния драматической режиссуры на общие идеи развития хоровой мизансцены в оперном театре. Перенос принципов драмы в оперу проявился в настойчивом желании оживить хоровую статику. Идеи Художественного театра получили своеобразное отражение в оперных постановках П. Оленина и А. Санина. Сложность применения принципов ансамблевой игры в отношении хорового театрального коллектива выявила необходимость регулярной систематической работы с хором. Стремление к передаче исторической правды в опере потребовало подробной индивидуальной работы с артистами хора как с певцами-солистами, к которым отныне предъявлялось требование живого участия, серьезной предварительной подготовки и музыкальной свободы, строгого соблюдения дисциплины. Экспериментальные опыты двух неполных десятилетий показали, каким образом и в какой степени можно внедрять принципы психологического театра в музыкальный жанр, насколько детально могут разрабатываться массовые сцены в оперных спектаклях.

¹⁸ Комиссаржевский Ф. Ф. Я и театр / Вступ. ст. И. Алпатовой; пер. с англ. – М.: Искусство, 1999. С. 52.

Основные характеристики периода: 1) *постепенное накопление разнообразных постановочных принципов существования хора на оперной сцене*; 2) *последовательная, систематическая работа с хоровым коллективом по преодолению «концертной практики» пребывания на сцене*; 3) *внедрение приемов ансамблевой игры, формирование культуры существования хора как группы актеров*; опера впервые применяет отдельные принципы драматической школы МХТ; 4) *определение роли пантомимы в музыкальном театре*; 5) *зарождение идей «синтетического театра»*.

2.3. ВТОРАЯ ГЛАВА «Развитие теоретической базы и практика режиссуры хоровых сцен: 1918–1940» посвящена изучению режиссуры массовых сцен в довоенный период, когда идеи оперных реформ получили максимальное развитие. Анализируются работы К. Марджанова, А. Таирова, В. Лосско-го, К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, С. Радлова, А. Дикого, Н. Смолича, Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна.

К. Марджанов понимал синтез различных театральных жанров как приоритетное направление развития нового музыкального зрелища. Наибольшую известность режиссеру принесло неоднократное воплощение драмы Лопе де Вега «Fuenteovejuna» («*Овечий источник*»), на основе которого было создано революционное музыкально-драматическое действо. В работе над оперным материалом К. Марджанов проявлял высокую музыкальную одаренность. На вопрос, каким должен быть современный театр, постановщик отвечал: «Наш театр? Реалистический, романтический, символический, лирический – только чарующий, только пьянящий»¹⁹ – так воплощались идеи смешения направлений и стилей. Как режиссер музыкального театра постановщик находил в жанрах музыкальной комедии и оперетты достойный пример синтеза искусств. Обращение к сугубо оперному материалу происходило в основном в более поздний тбилисский период, когда на сцене оперной студии и в Театре

¹⁹ *Марджанишвили К. А.* Творческое наследие в 2-х тт.: Т. 1. – Тбилиси: Изд-во союза писателей Грузии «Заря Востока», 1958. – С. 93.

оперы и балета был осуществлен целый раз спектаклей классического репертуара.

Привлечение новаторов в оперу массово планировалось в театрах послереволюционной России. В 1919 году в стенах бывшего театра Зимина появился спектакль А. Таирова, планировалось приглашение Вс. Мейерхольда. Несмотря на публикуемые анонсы²⁰ о приглашении в оперу Союза рабочих депутатов режиссеров Вс. Мейерхольда и А. Таирова, единственная оперная постановка А. Таирова «Демон» просуществовала всего два месяца, а Мейерхольд не создал ни одного спектакля на этой сцене. Составить представление о спектакле А. Таирова можно по десяти фотографиям, хранящимся в фотофонде ГЦТМ им. А. Бахрушина. Макет декораций А. Лентулова к спектаклю «Демон» и фото макета хранятся в фондах РГАЛИ. Рецензенты положительно оценили концептуальное решение «Демона», где слаженность всей постановочной группы привела к целостному единству постановки. В спектакле А. Таирова прослеживалось стремление к зрелищности, эффектной яркости, динамике. А. Таиров и А. Лентулов наполнили сценографию символическими значениями: «Схематическое разделение сцены на три части (Ангел – человеческое – демон)»²¹. Так, режиссер сформулировал принцип взаимодействия массовых жестов и индивидуальных жестов: «Речь идет об организации правильного взаимоотношения между индивидуальным и массовым движением»²². Отрицая идею «сверхмарионетки», Таиров пропагандировал идею о «сверх-актере, к которому должен стремиться новый театр».

Параллельно с новыми направлениями продолжалось последовательное развитие традиционных подходов в постановках В. Лосского, развивались классические приемы Grand Opera, где хор получал возможность покорить слушателей слаженностью, мощью, объемом и силой вокального звучания.

²⁰ Театр // М., 1919, 16. – 17 янв. – № 2142–2147.

²¹ Вечерние известия. – 1919. – 5 апр. – № 211.

²² Таиров А. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма / Авт. сб. – М.: Всероссийское театральное общество, 1969. – С. 309.

Возможности Большого театра диктовали особые условия существования на сцене. В. Лосский стремился к установлению гармонии и равновесия музыкальной и сценической составляющих сложного театрального жанра. Тенденция сломить концертную статичность полномасштабной оперной постановки прослеживалась в постановках опер «Садко», «Борис Годунов» и др. Не индивидуализируя массу, В. Лосский добивался единого монументального жеста, повторяемого всем хором. Похожие приемы пластического решения отмечались ранее в режиссуре Вс. Мейерхольда. Критика ценила мощное воздействие на зрителя этой «ритмически организованной массой»²³, отмечая преимущество режиссерского стиля В. Лосского и называя постановку оперы «Садко» «отражением фокинских спектаклей»²⁴.

Проводимые на оперной сцене реформы поддерживались и организаторами МХТ. Открывая оперную студию, К. Станиславский указывал на необходимость преодоления формального существования артистов оперы вне музыкальной фактуры. К. Станиславский требовал от студийцев в первую очередь создания *образа*, слияния с ним. Режиссер-педагог выводил сценическое воплощение оперы «из неподвижности, статуарности, которые отличали спектакли [оперного] театра»²⁵. Диссертант анализирует принцип работы Станиславского на материале опер «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Майская ночь». В биографиях гостей ларинского бала обозначено более 20 портретных описаний, остроумно дающих основу характера, экскурс в прошлое, обозначающих внутренние взаимоотношения отдельных персонажей хора. Рецензенты неизменно отмечали логику режиссуры К. Станиславского в опере. С большой степенью уверенности можно утверждать, что принципы, используемые К. Станиславским для создания образа в драматическом спектакле, режиссер продолжал применять и в работе с хором. Перемещения большого числа поющих тщательно планировались: К. Станиславский про-

²³ Блюм В. Статья // Известия. – 1922. – 12 окт. – С. 2.

²⁴ Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917–1941): Очерк истории. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 12, 64.

²⁵ ГЦТМ им. А. Бахрушина. Фонд 104, ед. хр.: 10.

изводил точные расчеты, дополняя свои режиссерские заметки эскизами, схемами, обозначая, где и сколько человек должно находиться в тот или иной момент действия. Анализируя хоровые эпизоды, основатель МХТ оставался верным своему чувству музыки, он находил смысловые параллели для массовых построений в партитуре. В постановке «Майской ночи» К. Станиславский перенес композиторский прием в действие, соответственно партитуре разделяя сценический хор на два состава. Праздничная игра наполнялась действенными задачами. Для К. Станиславского изучение оркестровой партитуры — наиболее важный процесс при создании музыкального спектакля: партитура диктовала свои условия этому постановщику.

Вл. Немирович-Данченко вслед за Р. Вагнером называл вокально-сценический жанр музыкальной драмой, призывая «добиваться строгого единства всех элементов оперного спектакля»²⁶. Первоначально Вл. Немирович-Данченко отводил оперному хору роль комментатора в духе греческой традиции. За 20 лет последующей деятельности был пройден сложный путь к пониманию роли оркестра и звучанию хоров, путь обучения у дирижеров и капельмейстеров, накапливалось умение создавать образное единство. Сформулированные приемы работы с хором режиссер применил в постановке «Карменсита и солдат». Спектакль оказал непосредственное влияние на окончательное обособление формата оперной режиссуры как независимого театрального направления. Вл. Немирович-Данченко соединил в своих манифестах такие понятия, как «форма» и «содержание», в неразрывное целое, сформулировав принципы работы на оперной сцене: «Кто может упрекнуть меня в том, что я пренебрегаю формой? В конце концов, форма — самое важное. Но форма, созданная всеми элементами, плюс психологическая правда. *Форма как форма слишком мало дает. ...Она существует для того, чтобы через эту форму бросить в душу зрителя какие-то самые важные идеи*»²⁷. Диссертант перечисляет основные принципы существования хора по Вл.

²⁶ Марков П. А. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — М., 1960. — С. 58.

²⁷ Стенограмма беседы о «Пиковой даме» 1 апреля 1943 г. Архив Музыкального театра, № 17 // Цит. по: Марков П. А. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. — М., 1960. — С. 308.

Немирович-Данченко: 1) понимание хора как актерского *ансамбля*; 2) внимание хора к актерским *задачам*; 3) внимание хора к *сквозному действию* спектакля; 4) поиск индивидуальных решений хоровых сцен для различного музыкального материала; 5) хор как действенный элемент плюс вокальная краска; 6) вторжение хора в ход *событий*; 7) недопустимость двойных и параллельных сцен – действие хора в момент исполнения арий «сценически приглушается»; 8) недопустимость внутреннего омертвления хора; 9) использование хора как носителя *идеи*; 10) недопустимость сравнения массовки в драме и хора в опере. Несмотря на первоначальное желание возродить античную трактовку, где хор представлен как «идеальный зритель»²⁸, Вл. Немирович-Данченко в итоге преодолел данную стилистику. По мнению А. Луначарского, Вл. Немирович-Данченко сумел «самые смелые завоевания “левого театра” пропустить через призму тонкого вкуса и академизма в лучшем смысле этого слова»²⁹. Метод режиссера диссертант анализирует на примере постановок «Карменсита и солдат», «Сорочинская ярмарка», «Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда»), «Травната», «В бурю».

Экспериментальный театр в послереволюционной России привлекал молодых постановщиков нового поколения, среди них был С. Радлов, ученик Вс. Мейерхольда. Заменив учителя и приняв руководство курсами мастерства сценических постановок в Петрограде, С. Радлов пропагандировал новые идеи, называя себя режиссером левого толка. В спектакле «Любовь к трем апельсинам» Радлов стремился максимально «динамизировать все действие»³⁰, постановка оценивалась как спектакль «головокружительных темпов» и «исключительного художественного уровня»³¹. Практика С. Радлова привлекает наличием элементов биомеханики, кинематографических эффектов, элементов *commedia dell'arte*. Анализируются публикации, где отмечены

²⁸ «Хор — “идеальный зритель”, поскольку он единственный созерцатель — созерцатель мира видений сцены» // http://on4a.narod.ru/nietzsche_rojdenie-1.pdf / Ф. Ницше. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. — С. 56.

²⁹ Муз. студия МХАТ. Турне по СССР. 1926. Стр. 2 // Письмо А. Луначарского по поводу работы студии.

³⁰ И. Л. Любовь к трем апельсинам // Рабочий и театр. — 1926. — 20 апр. — № 16. — С. 10.

³¹ Золотницкий Д. Сергей Радлов: Режиссура судьбы. — М., 1999. — С. 95.

«детскость», «театральность», «пародия», «вызов», «новые формы» постановки: «Новые способы постановки вызвали к жизни совершенно новые же способности у артистов. ...Спектакль служит доказательством жизнеспособности и гибкости оперной труппы»³². Подход режиссера к композиции хоровых сцен анализируется по фотодокументам из архива ГЦТМ.

Параллельно в сезон-1926/27 увидела свет рампы еще одна версия шедевра С. Прокофьева: спектакль «Любовь к трем апельсинам» был поставлен А. Диким в московском ГАБТе. Эта версия была оценена не менее высоко, несмотря на скромную судьбу «второго спектакля»³³ – слишком «шумной» оказалась постановка в Петрограде. А. Дикий создал на оперной сцене целый ряд выдающихся спектаклей. Наибольшую известность получили сценические версии опер «Степан Разин» и «Любовь к трем апельсинам». В спектакле «Любовь к трем апельсинам» пресса отмечала сохранение традиций и средств «старого театра»³⁴, обозначалась преемственность школы Е. Вахтангова и его «Принцессы Турандот»³⁵. И Радлов, и Дикий искали яркой характеристики для блестящей оперы С. Прокофьева. При этом С. Радлов искал «внутренней характеристики» персонажей, тогда как А. Дикий в большей степени выводил на первый план внешние проявления гротескного. Анализируя архивные снимки, диссертант отмечает: в спектакле А. Дикого сцена наполнена огромными ожившими куклами, смешными фантастическими существами, московский спектакль был наполнен сказочностью и режиссерской фантазией, хоровые сцены с использованием выразительных кукол-персонажей приобретали максимальную зрелищность. Лежащая в основе оперы комедия масок превращалась Диким в невероятный по своим масштабам театр кукол, где каждая кукла, поющая и живая, участвовала в сложном хоровом ансамбле.

³² Кузмин М. Любовь к трем апельсинам // Красная газета, вечерний выпуск. – 1926. – 11 марта. – № 61 (1065).

³³ Премьера «Любови к трем апельсинам» на сцене ГАТОБ прошла 19 мая 1927 года.

³⁴ Жизнь искусства. – 1926. – № 9. – С. 14.

³⁵ Гозенлуд А. Русский советский оперный театр (1917–1941): Очерк истории. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 153.

Значительная роль в развитии оперной режиссуры в послереволюционной России принадлежит Н. Смоличу. В 20-х годах имя режиссера появилось на афишах Государственного театра оперы и балета, Мариинского театра, с 1924 по 1930 год он возглавлял МАЛЕГОТ, 30-е годы были посвящены Большому театру. Желание видеть в опере высокохудожественное творчество певца-актера определяло направленность постановок этого режиссера, начинавшего карьеру в качестве драматического актера Александринского театра. Н. Смолич сумел внести свой вклад и в оперную культуру исполнительского мастерства. В череде спектаклей диссертант выделяет работу, ставшую исключительной для истории всей музыкальной культуры XX века: опера Дм. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» ставилась Н. Смоличем дважды – в 1934 году в Петрограде и в 1935-м в Москве, в филиале Большого театра. Московская версия спектакля Н. Смолича стала предметом печально известной «партийной критики» оперы руководителями государства.

Техника концептуальной режиссуры получает освещение как излюбленный прием Вс. Мейерхольда, режиссерский метод которого подробно рассматривался выше. Диссертант возвращается к анализу творчества на примере постановки «Пиковой дамы» (МАЛЕГОТ, 1935 год). Драматургия партитуры, в том числе роль хоровых сцен, была значительно пересмотрена Вс. Мейерхольдом в связи с новой режиссерской концепцией. Массы максимально сокращались постановщиком как не имеющие драматургической нагрузки в *психологической драме* Германа. Сокращались все *линии вне конфликта*, акцент внутренних противоречий главного героя значительно углублялся, усиливая воздействие на зрителя. Обостренное до предела сквозное действие оправдывало вмешательство режиссера в музыкальную драматургию оперы. Акцентирование темы азарта привело в восторг С. Самосуда, который согласился с предложенной редакцией партитуры и купюрами. Выразительный рисунок и скульптурность поз в режиссуре Вс. Мейерхольда были психологически обоснованы, мотивированы событийностью и музы-

кальной фактурой, самобытная работа режиссера сделала спектакль выдающимся событием исключительного значения.

Определенный вклад в создание *теории мизансцены*, сценической *композиции* и роли *мимических хоров* принадлежит С. Эйзенштейну. Опыт взаимодействия кинорежиссера с оперой рассматривается на примере постановки «Валькирии» Р. Вагнера в 1940 году на сцене Большого театра. Лирико-драматическая опера из знаменитой тетралогии лишена хоровых сцен в строгом понимании, режиссер наполнил ее «мимическими хорами», которые становились одним из элементов построения смысловых структур оперного произведения: «Мимические хоры. Их цель – *материализовать* те разные упоминания-мысли, что разбросаны по всему произведению»³⁶. Необходимость создания методологии режиссуры, в отличие от уже созданной К. Станиславским и развиваемой повсеместно методологии работы с актером, приводит С. Эйзенштейна к созданию теории «кино-метода». С. Эйзенштейн выстраивал мизансцены равноправного сосуществования персонажа и *одушевленной среды обитания*. Здесь оживала концепция Р. Вагнера о театре: «Острая зрительность, но не пышная зрелищность»³⁷. С. Эйзенштейн создал взаимопроникновение ансамблевой игры солистов, игры мимической группы и сценической среды. Образность и смысловое наполнение мизансцены выносились режиссером на первый план. «Мимические хоры» «Валькирии» участвовали в мизансценическом письме, являясь при этом соединительным звеном между «играющей декорацией» и актером, индивидуумом и живой средой, человеком и одушевленной природой, героем и его конфликтным окружением. Три мимических хора, введенных в структуру оперы С. Эйзенштейном, трактовались как зависимое, но мыслящее, многоликое, действующее живое существо. Каждая из групп подчинена своему «ведущему», чувства и воля которого переливались в группу. Режиссер называл массовку единым хором, осознающим себя единым телом, основные ощущения кото-

³⁶ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. – М.: Э-Ц. 2002. – С. 216.

³⁷ Эйзенштейн С. Там же. – С. 203.

рого – лишь «текущее единство с мыслями и эмоциями центрального персонажа»³⁸. Так С. Эйзенштейн обозначал возможность перехода от индивидуального к универсалиям, от *частно-человеческого* к *всеобще-живому*, и наоборот. Постановка С. Эйзенштейна ценна как подтверждение теоретических предпосылок развития концептуального искусства в целом. Позже многие идеи будут применены в объектах видеоарта и других новых формах пространственно-временных искусств.

Режиссура XX века нуждалась в собственной методологии и создала ее, лишь только была освоена система Станиславского – теоретическая основа работы актера над собой. Поступательное развитие и накопленный практический режиссерский опыт требовали подведения итогов, суммирования результатов и фиксации выводов. В свою очередь, специфика режиссуры хоровых сцен видоизменилась настолько, что приобрела самостоятельное, независимое от драматического искусства значение, имея при этом общие корни в единой теоретической базе, что была заложена как основа музыкальной режиссуры именно в этот исторический период 1918–1940 годов.

Итог двух послереволюционных десятилетий: 1) *широкое распространение идей концептуального театра*; 2) *масштабное освоение метода стилизации: ритмизованное движение, метод сценического контрапункта, хор как оживающий барельеф*; 3) *поступательное развитие идей «синтетического театра»*; 4) *обращение к традиционным направлениям восприятия хора и углубление понятия многоликого, но единого действующего персонажа*; 5) *утверждение принципов единства формы и содержания, формулировка основных требований к хору на оперной сцене*; б) *возникновение методики действенного прочтения музыкальной драматургии*.

2.4. ТРЕТЬЯ ГЛАВА «Хоровая мизансцена в оперном театре второй половины XX века: 1945–1999» посвящена изучению режиссуры хоровых сцен в послевоенный период. Режиссерская плеяда в музыкальном театре тех лет богата именами талантливых постановщиков. Возникло множество раз-

³⁸ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. – М.: Э-Ц, 2002. – С. 218.

ноплановых и выразительных работ на исторические темы с развернутыми массовыми сценами, среди которых получили известность сценические версии опер «Емельян Пугачев» (режиссер Л. Баратов), «Иван Болотников» (режиссер И. Шлепянов), «Декабристы» (режиссер Е. Соковнин), «Семен Котко» (режиссер Г. Товстоногов), «Виринея» (режиссер Л. Михайлов). Современная тематика с ее насыщенной драматургией массовых сцен привлекала режиссеров Р. Тихомирова, Э. Пасынкова, Б. Покровского и многих других. Отмечается получившая распространение революционно-массовая тематика в опере³⁹. Во второй главе избирательно рассматривается несколько режиссерских стилистик в связи с постановками, которые по ряду причин оставались малоизученными до настоящего момента: теоретические труды и постановочная практика режиссеров Л. Баратова, Б. Покровского, Г. Ансимова, Г. Товстоногова, Л. Михайлова, И. Молостовой, А. Тарковского, Л. Додина и Дж. Стрелера.

Режиссер Л. Баратов внес вклад в популяризацию и сохранение классического музыкального наследия, поставив на сцене Большого театра оперы «Борис Годунов», «Хованщина», «Семья Тараса», «Иван Сусанин», «Пиковая дама», «Турандот», «Псковитянка», «Князь Игорь», «Сорочинская ярмарка», «Мазепа». Добиваясь особой выразительности пения от артистов музыкального театра, режиссер не стремился к внешним эффектам, но добивался осмысленного внутреннего действия. Успешно используя метод показа, умел объяснить певцу, что значит спетое слово, как именно донести мысль. Анализируя постановку оперы «Борис Годунов» 1947–1949 годов, диссертант показывает, как видоизменялся текст оперы в процессе цензурной корректировки. Идеология требовала «совершенный вариант» и «правильное раскрытие трагедии народа», в связи с чем редактируется текст оперы: «Допуская минимальную корректуру, театр стремится прочертить исторически верную и художественно убедительную линию поведения народной массы»⁴⁰. Отме-

³⁹ Казак З.И. Режиссура и проблема воплощения народно-массовых сцен в советском оперном театре. – Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01. – М., 1981.

⁴⁰ Баратов Л. В. Народ – главное действующее лицо // Сов. артист. – 1948. – 22 окт. – № 31 (442).

чен факт появления на советской оперной сцене еще одного революционного спектакля, в котором образ народа получил идеализированную трактовку. «Минимальная корректура» текста приводила в результате к полной замене стилистики спектакля – реализм оперы перерастал в романтический идеализм.

Постановочный стиль Б. Покровского описан как меняющийся: от ранних реалистических тенденций к более условному театральному языку. Мышление Покровского масштабное, оно служит исключительно воплощению *идейного* содержания. Мизансцены разрабатывались этим режиссером не избыточно, но и не скупо – части целого строго соразмерны. В исследовании проводится анализ спектаклей разных лет: «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Садко», «Мертвые души», «Война и мир», «Орлеанская дева», «Хованщина». Используя все элементы действенной режиссуры, Б. Покровский выстраивал взаимоотношения в группах, создавал характеры, вводил элемент конфликта, стараясь сохранить атмосферную драматургию оркестрового звучания. В работе с хором режиссер призывал к поиску гармонии частного и общего, личных судеб и исторической необходимости. В некоторых его спектаклях статичность воспринималась как правила игры: жанр постановки «Орлеанской девы» определялся критиками как театрализованная оратория⁴¹. Режиссер допускал в своих поздних работах возможность свободного смещения режиссерских стилистик в рамках оперного жанра. От ранних опытов до зрелых работ в постановках режиссера особое значение имела *оркестровая фактура*. Как и К. Станиславский, Б. Покровский искал и находил сценическое решение в заданной атмосфере музыкального первоисточника.

Коллега Б. Покровского и Л. Баратова по педагогической практике режиссер Г. Ансимов также ставил перед собой задачу максимальной реализации замысла композитора. Используя опыт режиссера-психолога, Г. Ансимов реконструировал *авторскую логику* рассуждений, подкрепляя ее подробным анализом музыкальной партитуры, отмечая необходимость индивидуального

⁴¹ Морозов Дм. О спектакле Б. Покровского «Орлеанская дева» // Муз. жизнь. – 1991 – № 5.

режиссерского подхода к каждой новой постановке. Анализируются спектакли «Война и мир», «Любовь к трем апельсинам», «Мадамлена», «Огненный ангел», «Повесть о настоящем человеке», «Семен Котко», сцены из оперы «Игроку», где сценическая версия передает *своеобразие музыкального образа*. Г. Ансимов трактует многогранный материал С. Прокофьева не только как иллюстрацию эпохи, но пропуская массовые, «трубные» темы через простые человеческие чувства и поступки: ставит оперу так, как ее написал композитор, — *о человеческих судьбах* на фоне эпохальных событий.

Остаются малоизученными оперные постановки выдающегося театрального педагога и режиссера Г. Товстоногова, при этом вклад постановщика в теорию педагогики режиссуры переоценить невозможно. Подтверждение теоретическим предпосылкам режиссера можно найти в постановках опер «Русалка», «Семен Котко» и «Дон Карлос». Последней, наименее изученной, работой остается постановка оперы Дж. Верди «Дон Карлос»⁴². Г. Товстоногов определял главную особенность оперного режиссера как двойственную способность — «слышать» действие и «видеть» музыку. В оперном жанре, как и в драматических спектаклях, Г. Товстоногов утверждал принципы «эмоционального максимума»: «Надо предельно обострять предлагаемые обстоятельства»⁴³. Обособленность и условность оперного жанра воспринималась режиссером как должное обстоятельство оперного спектакля, в который необходимо, однако, вдохнуть жизнь и правду человеческого бытия. Необходимо, по Г. Товстоногову, однозначным образом вписать *логику* поведения и *психологию* в столкновение конфликтных интересов противоборствующих сил. Теоретические формулировки Г. Товстоногова имеют особое значение в работе, большинство фундаментальных терминов из области педагогики режиссуры выносятся на отдельное рассмотрение. В том числе диссертант неоднократно ссылается на терминологию выдающегося режиссера и педагога в заключительной главе данного исследования.

⁴² В рамках Международного фестиваля в Савонлинна, 1979 г. Художник-сценограф Э. Кочергин.

⁴³ Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. М. Посева. — СПб, 2007. — С. 74.

Как отмечалось ранее, наравне с классическим репертуаром во второй половине XX века проявляется особый интерес к современной музыкальной драматургии. Так, постановки опер Дм. Шостаковича, Дм. Кабалевского, С. Слонимского, Л. Яначека в интерпретации Л. Михайлова стали событиями в музыкальной жизни страны, в том числе постановки «Ее падчерицы» в Новосибирске, «Виринеи», «Катерины Измайловой» в Москве. Л. Михайлов называл оперу поэтическим театром, был убежден, что «прозанческий, бытоподобный театр в опере невозможен»⁴⁴. Как и многие режиссеры музыкального театра XX века, Л. Михайлов приветствовал смешение реалистического и символического в музыкальном театре, используя при этом базовые техники своих педагогов по ГИГИСу. Постановка «Катерины Измайловой» в 1962 году стала для режиссера определенным испытанием. Сцены «Бочка», «Порка», «Свадьба», «Полицейский участок» были созданы с расчетом на искусное владение артистами хора своим телом. Рецензенты описывали массовые сцены Л. Михайлова как выразительные и жизненно достоверные, масштабные и динамически заостренные. Стремясь понять и трактовать музыку Дм. Шостаковича максимально глубоко, Л. Михайлов вел смелую полемiku с Вл. Немировичем-Данченко. Диссертант представляет используемый Л. Михайловым метод музыкального анализа партитуры. При прослушивании музыкального материала режиссеру необходимо: 1) полное отрешение от сюжетной линии; 2) прослушивание записи в калейдоскопическом порядке; 3) обращение к ассоциативным связям; воспринимать партитуру лишь для подтверждения чувственного переживания музыки; 4) пытаться проникнуть во внутренний мир композитора; 5) выстроить событийный ряд в логике композитора. Далее в исследовании представлен подробный анализ хоровых сцен из оперы С. Слонимского «Виринея».

Творчество еще одной выпускницы Института театрального искусства им. А. В. Луначарского в Москве, режиссера И. Молостовой, относящаяся к

⁴⁴ Михайлов Л. Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги / Вступ. статья Б. Покровского. – М.: Искусство, 1985. – С. 16.

периоду 60–90-х годов XX века, оказало в свое время определенное влияние на развитие самостоятельной ветви московской режиссерской школы. И. Молостова стоит у истоков формирования национальной режиссуры украинского музыкального театра, и потому ее творчество заслуживает определенного внимания. С Киевским театром оперы и балета связаны основные даты творческой биографии режиссера. В 90-е годы XX столетия велось сотрудничество с Мариинским театром, где были осуществлены постановки «Псковитянки», «Мазепь», созданы две новые версии оперы Дм. Шостаковича: «Катерина Измайлова» и «Леди Макбет Мценского уезда»⁴⁵.

Судьба киевской постановки оперы «Катерина Измайлова»⁴⁶ описывается как непростая, несмотря на восторженный прием спектакля автором музыки. Пресса Украины обошла стороной новую постановку когда-то «разоблаченной» оперы. Единоразы отмечено: «Премьера прошла с большим успехом. Занавес поднимали более 20 раз»⁴⁷. В этой связи важен факт появления версии спектакля в новой сценографии на сцене Мариинского театра. В постановке И. Молостовой хор представлен как мощный многолико-единый действенный персонаж, целостный коллектив без «психологического надрыва». Дм. Шостаковичу нравилась строгость киевского спектакля, где существование отдельных персонажей не нарушало гармонии восприятия единого. В общем стиль И. Молостовой можно определить как работу широкими, выразительными, яркими мазками, где хор, как правило, был призван оттенить игру солистов, сгустить краски, заострить все внимание зрителей на трагедии главных персонажей. Как и в спектаклях Вл. Немировича-Данченко, хор И. Молостовой становился выразителем агрессивности общественного окружения, выражал остро негативный характер среды, при этом массовые сцены спектакля воспринимались как глубоко философские и открытые.

Два последних десятилетия XX века связаны с неожиданным для оперной сцены режиссерским именем: диссертант изучает историю лондонской

⁴⁵ Художник Г. Цыпин. Премьера 21 июня 1996 года.

⁴⁶ Художники Д. Боровский, В. Клементьев. 1965 год.

⁴⁷ Макаревич И. Анонс // Вечерний Киев. – 1965. – 1 апр. – № 76 (6325).

постановки оперы М. Мусоргского «Борис Годунов»⁴⁸, осуществленную в «Ковент-Гардене» А. Тарковским. Российская публика познакомилась со спектаклем благодаря версии-переносу Кировского театра в 1990 году. Идея сотрудничества драматических и кинорежиссеров с оперным театром широко используется в мировой практике, однако не всегда первый опыт взаимодействия приносит столь яркие результаты. В мизансценах режиссера, по Тарковскому, неизбежно проступает личностное мировоззрение. Необходимо отметить наличие в возобновленной версии сохранившегося ощущения целостности. Единству своих произведений (как в кино, так и в театре) Тарковский придавал особое значение. Понятие *идеи*, которое и является, по мнению режиссера, цементирующим элементом всего творческого процесса, многократно встречается в дневниках и теоретических работах. Хоровые сцены спектакля «Борис Годунов» выстраивались режиссером по принципу нитевидного развития, непрерывности хорового существования на сцене, неразрывности во времени, умелого соединения отдельных мизансцен в общую структуру произведения. Режиссер «рассказывал» две истории одновременно, сталкивая конфликтные интересы сторон, помещая каждую в определенное жизненное и игровое пространство. Согласно Тарковскому, искусство призвано к воздействию уровня «от души к душе», настоящее искусство «рассчитано размягчить, разрыхлить человеческую душу к восприятию добра»⁴⁹, что удастся режиссеру в полной мере.

Проблема концептуальной режиссуры конца XX века представлена в исследовании анализом спектакля «Пиковая дама» в интерпретации Л. Додина. Неожиданное режиссерское прочтение классического музыкального материала вызвало в свое время оживленные дискуссии своей неоднозначностью. Диссертант обращается к постановке оперы «Пиковая дама» 1999 года. Спектакль, представленный публике трех европейских городов – Амстердама, Флоренции, Парижа, производил двойственное впечатление. Он покорял

⁴⁸ Художник Н. Двигубский. 1983 год.

⁴⁹ Тарковский А. Архивы, документы, воспоминания / Авт.-сост. П. Д. Волкова. – М., 2002. – С. 452.

органичностью, продуманностью и обескураживал неожиданными смещениями смысловых акцентов. Смесь безумных страстей главного героя сопровождалась бесстрастным безумием окружающей его толпы: решение массовых сцен в спектакле символично и в то же время до боли узнаваемо. Масовка соединяла в себе свойства единого организма и ансамблевое сплетение дополняющих друг друга индивидуальных актерских работ, характеристику стиля которых можно обозначить как филигранную ненавязчивость. В работе режиссера нашли практическое применение разнообразные театральные теории. Хор появляется на отведенной для него возвышенной галерее, обрамляющей сценический кабинет по периметру. Эти площадки для хоровых композиций находятся буквально «на полпути» от персонажа к «вещественному оформлению сценического пространства», к декорации. С. Эйзенштейн размышлял о таком хоре, который становится частью окружающей среды. Этот прием получил развитие в спектакле Додина. Режиссер Додин добивается пластически выразительной, внутренне напряженной жизни всех без исключения участников постановки, приводя их к намеченной цели через событийный ряд, смысловое и конфликтное наполнение выразительного и точного мизансценического письма.

Учитывая объем и широкий потенциал изучаемого периода, диссертант отмечает сложность полного охвата темы исследования. Планируя дальнейшую разработку исторического материала, подчеркивает необходимость изучения опыта таких режиссеров, как Н. Смолич, Б. Мордвинов, П. Златогоров, И. Шлепянов, Н. Сац, И. Туманов, Е. Соковнин, Р. Тихомиров, И. Шароев, Э. Пасынков, Гр. Спектор, Г. Миллер, Ст. Гаудасинский, Ю. Любимов и другие.

Завершает обзор и становится отправной точкой для новых размышлений творческая характеристика режиссера Дж. Стрелера, представителя культуры-прародительницы жанра оперы – Италии. Теория и практика русского театра XX века тесным образом связана с европейской культурой. В ряду многочисленных влияний извне комедия масок вызвала к жизни ряд ярких экспериментов в театральной жизни России начала века. В свою очередь,

знакомство Италии с теоретическими работами К. Станиславского пришлось лишь на послевоенный период, когда в 50-е годы были опубликованы переводы на итальянский язык теоретических трудов Н. Абалкина, В. Топоркова и Н. Горчакова о К. Станиславском⁵⁰.

Выпустив 49 оперных спектаклей, Дж. Стрелер утверждал: в основе музыкального театра лежат собственные законы, и более того – для каждой отдельной оперы они каждый раз создаются заново. Диссертант рассматривает ряд впервые переведенных на русский язык статей Дж. Стрелера и становится оппонентом миланского ученого А. Бентолио, изучавшего оперные постановки режиссера и его теоретические труды. Исследуется возникновение взаимосвязи европейских театральных школ в практике Дж. Стрелера: «Нынешние новаторы не знают, что наше поколение вышло из Арто. ...И хотя мы еще не знали Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед»⁵¹. Отдельно рассматривается проблема хора в оперном театре, анализируются статьи «Хор театра “Ла Скала”»⁵², «Театр – храм муз или трибунал», «Быть художником»⁵³.

Подводя итоги второй половины XX века, диссертант констатирует результаты: 1) обобщение многочисленных теоретических трудов, развитие методологии режиссуры; 2) признание индивидуальной независимости оперного хора; 3) систематизация известных ранее направлений, жанровые смещения: ранее предпочтительное реалистическое прочтение уступает место романтической идеализации массовых сцен, возникает понятие «живая эпичность» хора; 4) дальнейшее развитие концептуальной режиссуры, идеи кинематографа в опере; 5) окончательное формирование концепции действительного прочтения музыкальной драматургии.

⁵⁰ Сибирякова Н. Н. Мировое значение Станиславского / Пред. Б. Покровского. – М.: Искусство, 1988. – С. 255–256.

⁵¹ Искусство режиссуры: XX век / Сост. С. Н. Никулин, Л. А. Пичхадзе. – М., 2008. – С. 462.

⁵² Giorgio Strehler alla Scala. – Milano: Teatro alla Scala, 1998.

⁵³ Strehler G. Non chiamate mi maestro. – Scira. Milano, 2008.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ, продолжая методологические исследования в рамках театра режиссерского типа, диссертант приходит к выводу, что система театрального мышления на данный момент значительно отделилась от буквального понимания слова *mise en scène* – «размещение на сцене». Первоначально мизансцена понималась постановщиками буквально – как форма построения, как синоним мельчайшей единицы театральной композиции. Так, Ю. Мочалов утверждал: «Изучать сценическую композицию можно с разных сторон. Очевидны геометрия мизансцены, ее графика, скульптурность, живопись. ...Если круг, полукруг обуславливают стихотворную мизансцену, то ломаная – прозаическую»⁵⁴.

Диссертант уточняет понятие композиции: в театральном смысле *композиция* не совпадает с другими определениями из смежных областей искусства. Как истинная дочь синтетического жанра, театральный термин *compositio* является синтезом композиционных представлений художника, музыканта, драматурга и включает как минимум девять параметров:

а) *трехмерность изобразительной формы* (живописи, рельефа, архитектуры etc.): длину, высоту пространства и глубину его перспективы, соотношение форм и их ритмов в вертикали, горизонтали и глубине пространства;

б) *трехмерность музыкальной формы*: соотношение мелодико-ритмических, гармонических длительностей во времени и тембровой идентификации. Три характеристики музыкального произведения: звучащая во времени горизонталь (мелодия/ритм), звуковосотная вертикаль (гармония), а также глубина тембрового наполнения (один и тот же звук может совпадать по длительности и высотному звучанию, но будет различаться по тембровой окраске в зависимости от индивидуальных характеристик выбранного инструмента и/или голоса исполнителя);

⁵⁴ Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены / Учеб. пособие для заведений культуры. – М.: Просвещение, 1981. – С. 22.

в) *три компонента драматургической формы*, включая драматургию режиссерского текста: начало, кульминационный момент и завершение повествования; также принципы повтора и узнавания в ходе плавного или скачкообразного развития; динамика звучания.

Контролируя композицию спектакля, режиссер параллельно создает *мизансценическое письмо*, наполняя актерскую игру определенными (или многозначными) знаками, символикой, метафорическими сравнениями, в которых идейное наполнение преобладает. На уровне создания образов в мизансцене получает отражение художественный замысел, смещаются темповые соотношения, создаются невербальные смысловые значения драматургического плана. Создание независимых пластов *режиссерского текста* и превращает композицию в мизансцену. Композиция несет ответственность за единство, мизансцена – за смысл. При этом мизансцене по-прежнему необходима четкая формулировка. Стремление мыслить формулами-уравнениями есть привычное движение разума от простого к сложному и наоборот. В рамках гуманитарных наук отказ от такого вида толкования информации, по мнению диссертанта, обедняет исследование.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

а) в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Александрова Е. И.* «Лирический театр» Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. – М.: изд-во Гитгиса, 2011. – № 3. – С. 144.

2. *Александрова Е. И.* О проблеме хоровой мизансцены // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. – С. 14.

3. *Александрова Е. И.* Теория мимических хоров С. Эйзенштейна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: изд-во «Грамота», 2012. – № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 10.

4. *Александрова Е. И.* От драматургии к концепции: С. Прокофьев в интерпретации Г. Ансимова. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012, № 3 (17). – С. 20.

б) в других изданиях:

5. *Александрова Е. И.* Хор на оперной сцене // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова, 2011. – Вып. 2. – С. 29.

6. *Александрова Е. И.* Математическая модель в режиссуре // Научное искусство: Тезисы I Международной научно-практической конференции. МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 апр. 2012 года / Под ред. В. В. Миронова (Science Art: Abstracts of Papers of the I International Conference. Lomonosov Moscow State University, 4-5.04.2012. Ed. V. V. Mironov). – М.: МИЭЭ, 2012. – С. 127.

