

ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР: ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

*Д. М. Куприянюк,
аспирант БГУКИ*

В данной статье рассматриваются особенности режиссуры Джорджо Стрелера, в частности вопросы воплощения режиссерского замысла и проблемы постановки оперы в музыкальных театрах.

Известный итальянский театральный режиссер Джорджо Стрелер писал: «Я думаю, идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, дирижер, являющийся одновременно и режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть. И наоборот. Музыкальное образование чрезвычайно помогает мне в понимании оперы, но оно же часто приводит меня к разногласиям с теми, кто дирижирует. Это всегдашняя моя проблема» [4, с. 156].

Джорджо Стрелер за свою жизнь поставил более двадцати пяти опер. Начиная в 1947 г. с «Травиаты» в «Ла Скала». В то время это была революционная попытка обновления оперы. Многие из постановок Стрелера («Похищение из сераля» Моцарта, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Тайный брак» Чимарозы, «Возвышение и падение города Махагони» Брехта-Вейля, «Пелас и Мелизанда» Дебюсси и др.) оставили значительный след в истории мирового оперного театра. Стрелер всегда стремился внести нечто новое в постановку музыкального спектакля: «Я умею только ставить спектакли и стараюсь делать это как можно лучше изо дня в день, час за часом, минуту за минутой – всю жизнь» [4, с. 6]. Джорджо Стрелер стремился разрушить традиционные штампы, которые в опере сохранились как нигде, преодолеть анахронизм театральной формы, смягчить либретто, чтобы ярче выявить музыкальный замысел произведения.

Работая над постановкой оперы «Сельская честь», знаменитый дирижер Г. Караян и прогрессивный режиссер Д. Стрелер стремились найти устойчивое равновесие между традициями реальности, между музыкальной темой и сюжетом. По мнению Д. Стрелера, он «занимался недостаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы оставаться простым дилетантом», «музыка

была всегда для меня побочной в сравнении с драматическим театром, но она очень близка моей душе» [4, с. 157].

Основная проблема оперы – это диалектика отношений между музыкальной темой и сценическим действием, между звуком и персонажем, между музыкой и тем действием, которое должно свершиться. Отсюда следует вопрос: чем надо руководствоваться, ставя оперу, – текстом или музыкой? По мнению режиссера Д. Стрелера, «не нужно руководствоваться ни музыкой в ущерб слову, ни словом в ущерб музыке. Нужно исходить из единства «музыка–слово» и «слово–музыка» [4, с. 165]. Из этого следует, что синтез должен быть осуществлен уже априори, как это и происходит в некоторых постановках. Если перед дирижером и режиссером встает проблема предпочтения одного другому, это значит, что нам не удалось достичь художественного равновесия.

Так, проблема оперы заключается в ее двойственности. Безусловно, режиссеры стремятся донести сюжет до зрителя и идут на все возможные ухищрения в реализации своей экспликации, но в то же время со множеством несуразностей. В некоторых постановках оперы «Сельская честь» участники пасхальной процессии всегда встают на колени, обратившись в сторону партера, то есть в сторону дирижера, и, следовательно, к храму спиной, что уже в жизненной практике утопично. Следует отметить, что режиссеры ищут наиболее экономную и гармоничную форму в создании экспликации, переходя от нагромождений первого варианта к конструктивной простоте последнего – ценой нелегких музыкальных жертв. В том числе и для того, чтобы переменить декорацию, не прерывая течения музыкально-драматического действия. «Мы пожертвовали музыкой, но совершенно сознательно, убежденные в своей правоте, критически отвергнув решение, хотя и допустимое, дирижера Ханса фон Бюлова. Что касается речитативов, то тут мы пошли логическим путем, т.е. мы брали не все речитативы, а лишь существенные, при этом никогда не прибегали к речитативу как к форме комической оперы. Мы руководствовались тем, что отбирали фразы не только по простым психологическим мотивам, но те из них, которые давали возможность дополнить смысл внутренним или внешним действием», – говорил один из основателей миланского «Пикколо театро» Д. Стрелер [4, с. 168]. В постановке музыкального спектакля почти все произведения претерпевают радикальные сокращения текста или сокращение музыкального материала.

Двойственность оперы, заключается, в том числе и в положении исполнителя-актера. Как должен существовать актер на оперной сцене: реально (по Станиславскому) или эпически? Дело в том, что персонаж в опере поет, как, например, Травиата, умирая от чахотки, и это уже, с точки зрения драматического театра, выходит за пределы большего или меньшего правдоподобия либретто.

Так, к проблеме «музыка–текст» добавляется еще и проблема исполнителя, исполнителя «неподготовленного» в силу отсутствия видения оперы как музыкально-текстуального единства. В XXI в. уже ясно, что главный двигатель оперы – это музыка. Но музыкальная интерпретация оперы не всегда объективна, то есть нельзя сказать, что какая-то интерпретация является единственно возможной. Ноты – да, они всегда одни и те же, и темы те же, и тональности, но уже темп ставит перед нами проблему произвольного выбора: поиск нужного темпа – одна из главных проблем интерпретации музыки, и в особенности оперы. В частности в интерпретации музыкального материала оперы нужно ли дирижеру точно следовать указаниям: *piumosso*, *Allegro*, *Andante* и тому подобное? Изменяя темп произведения, мы меняем стилистическую окраску, в частности всю оперу можно «увидеть» под тем или иным углом зрения. Дирижеру необходимо точное музыкальное видение оперы, именно отсюда и может, по словам Стрелера, «родиться критическое прочтение драматического текста» [4, с. 166]. А с появлением фигуры режиссера проблема вместо того, чтобы сузиться, еще более расширилась. И чем талантливее режиссер и чем талантливее дирижер, тем глубже становится между ними пропасть. Для решения проблемы необходима единая точка зрения, общая интерпретация двух профессионалов: дирижера и режиссера. Опера еще больше, чем драматический театр, нуждается в объединенных усилиях, и главным в процессе объединения этих усилий может быть только дирижер.

Из письма Д. Стрелера о музыке: «Музыка вообще нигде и никогда не была последней. Она та тончайшая нить, на которую я нанизываю всю свою работу над спектаклем. Очень часто музыка дарила мне то озарение, в котором я так нуждался и которого мне никак не удавалось добиться – словно внезапно освещая всю картину в целом» [4, с. 179]. И тут следует сказать о другом неотъемлемом свойстве музыки к спектаклю, о точности ее понимания и осмысления. Музыку нельзя отделить от того, для

чего она написана. Не то чтобы она иллюстрировала или комментировала, но, как заявлял Д. Стрелер, «настоящая музыка всегда принадлежит тексту и становится его частью [4, с. 180]. Иначе говоря, одно из свойств музыки для сцены – это ее способность постичь текст, для которого она написана. И если меняется интерпретация, меняется и музыка. Частично или полностью меняется сам подход к тексту, меняются лица и жесты актеров, меняется сам подход к тексту, меняются движения и мизансцены. И музыка к спектаклю следует всему этому, следует движению времени, движению общества и той эпохи, в которой она существует.

Но в реальности дирижер снимает с себя всякую ответственность за то, что происходит на сцене, вернее мало кто из дирижеров берет на себя ответственность за постановку оперы. Дирижер и режиссер – это два абсолютно независимых и полноценных интерпретатора. Проблема заключается в том, что дирижер и режиссер никогда не работает вместе с самого начала. И диалог возникает тогда, когда уже есть дирижерская интерпретация и режиссерская экспликация. А что, если они окажутся не соответствующими друг другу? Деловое, длительное, исчерпывающее сотрудничество дирижера и режиссера в рамках той «машины», в которую превратился современный музыкальный театр не только в Беларуси, но и во всем мире, просто невозможно. Дирижеров, которые имели бы право и способность быть также и оперными режиссерами, практически нет. Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает. Таким образом, пока современный театр не в состоянии решить эту задачу, все будет оставаться как прежде, когда дирижер доверяется режиссеру-постановщику, а режиссер – дирижеру-исполнителю.

И как писал итальянский режиссер Д. Стрелер: «Любить оперу нелегко. И как жанр, и как конкретное его воплощение на сцене. Нелегко любить и оперную режиссуру. Но существует «Фиделио», существует «Лулу», существует «Воцек», существует «Отелло», существует «Тристан», существует «Симон Бокканегра». Они есть, и они чего-то ждут. Ориентируясь на эти редкие случаи, я и продолжаю заниматься оперой» [4, с. 167].

Таким образом, особенности режиссуры Джорджо Стрелера заключаются в организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает на основе своего творческого замысла, осуществляя руководство творческой

деятельностью всех участвующих в коллективной работе над сценическим воплощением спектакля.

1. Акулов, Е. Оперная музыка и сценическое действие / Е. Акулов. – М. : ВТО, 1978. – 455 с.

2. Кондрашин, К. О дирижерском искусстве / К. Кондрашин // Работа дирижера над партитурой. – М. : Сов. композитор, 1970. – 151 с.

3. Марков, П. А. Театральная энциклопедия / П. А. Марков // М. : Сов. энциклопедия, 1965. – Т. 2. – С. 448–449.

4. Стрелер, Д. Театр для людей / Д. Стрелер. – М. : Прогресс, 1984. – 310 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ