

Типология оперной режиссуры в современной отечественной научной и критической мысли: к постановке проблемы

В статье дан обзор существующих авторских типологий и установлены их критерии (типология Е. Цодокова, построенная на историко-эстетическом критерии; типология М. Мугинштейна, в которой режиссерская интерпретация рассматривается сквозь призму философии постмодернизма). В статье предпринята попытка наметить перспективы становления типологии оперной режиссуры. Констатируются целесообразность соотнесения оперной режиссуры с режиссурой в драматическом театре и необходимость многовекторного решения поставленной проблемы.

Ключевые слова: оперная режиссура, типология, критерии, сценическая интерпретация оперы; проблема авторства, режиссерский театр, условный театр, реалистический музыкальный театр; традиционный театр; актуализация.

На рубеже XX–XXI веков в критических и научных работах, в том числе в диссертационных исследованиях, усиливается интерес к типологизации оперной режиссуры. Он обусловлен как практикой, предлагающей для осмысления самые разнообразные подходы к сценической интерпретации оперы, так и уровнем накопленных наблюдений. Попытки предложить собственные варианты типологий предпринимаются театроведами и музыковедами, оперными критиками и режиссерами.

Есть сугубо эмпирические попытки типологизации, опирающиеся на констатацию очевидных внешних признаков, есть теоретические, ко-

которые обращаются к вопросам художественного мышления, к структурным и эстетическим принципам спектакля, к представлениям о тексте и интерпретации в современных гуманитарных науках. В первых может подчеркиваться, например, приход в оперу драматических режиссеров и кинорежиссеров. Во вторых под разницей режиссерских подходов к опере авторы ищут более глубинные художественно-эстетические, научные и мировоззренческие основания.

Обоснуем необходимость применения к оперной режиссуре именно типологического подхода.

Проблемы типологии возникают во всех науках, которые решают задачу упорядоченного описания и объяснения множеств объектов. Будучи одной из наиболее универсальных процедур научного мышления, типология опирается на выявление сходства и различия изучаемых объектов, на поиск надежных способов их идентификации¹.

В основе типологического метода лежит расчленение и последующая группировка объектов с помощью обобщенной модели или типа. Идеальная типология видится как место встречи теории и эмпирики. К явлению оперной режиссуры целесообразно применить понимание типологизации в методологическом ключе, сложившееся в науке XX века: «Переход к истолкованию типа как методологического средства способствовал отказу от трактовки типологии как полного и однозначного отображения системы»². Теперь типологизация может «осмысливаться как результат сложной и многоуровневой реконструкции исследуемого множества элементов (объектов), возможной одновременно по разным критериям типологии. Таким образом, одной предметной области может быть поставлено в соответствие множество типологий — интерпретаций»³.

Применительно к такому явлению, как оперная режиссура, естественно предположить возможность различных систематизаций в зависимости от выдвигаемого основания. Задача нашей статьи — обозначить, на какой стадии сегодня находится разработка указанной типологии, и попытаться определить принципы, которые кладутся тем или иным автором в основу выдвигаемого им варианта.

¹ Типология // Философский энциклопедический словарь / Редкол.: Л. Ф. Ильичев (гл. ред.) [и др.]. М., 1983. С. 685.

² Там же.

³ Типологизация // Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Ю. Солодовников. Минск, 2002. С. 832.

Характеристики оперной режиссуры, применяемые в научных и критических статьях, в сумме дают картину крайне разнородную. Зачастую сложно определить границы действия того или иного термина и соотношение одного явления с другим. Среди понятий, требующих ясной дефиниции и четких границ, назовем, например, «режиссерский театр» и «театр-музей». Применимо ли первое к любому спектаклю, где властно проявляется режиссерская воля? Применимо ли второе к случаям реконструкции декораций вековой давности, представленных в сочетании с обновленной режиссурой? Как соотносятся между собой типы, выделенные на основании различных критериев: например, повествовательный и поэтический режиссерские методы, зафиксированные театроведением, с одной стороны, и постановочные стили, связанные с доминирующей эстетикой эпохи (например, советский «большой стиль»), — с другой? Как соотносятся «поэтический», «условно-метафорический» и «концептуальный»? Могут ли иметь отношение к опере определения «театр переживания» и «театр представления», которыми оперировал К. Станиславский? Какими терминами обозначать приоритет сценографии, музыкального решения или режиссерского сюжета в том или ином спектакле — театр художника, дирижерский театр, режиссерский театр? Правомерно ли по отношению к оперному театру говорить об «актерской режиссуре»? Применимы ли к современному театру деления национального характера (например, немецкая, английская режиссура)?

Вопросов пока больше, чем ответов. Возможно, типы режиссуры (в типологической схеме) должны складываться на стыке нескольких факторов. Представим некоторые авторские систематизации: от тех, что пока намечены лишь схематично, до более развернутых.

Эскизные систематизации: поиск критериев

Логическое размежевание противоположностей естественно для любой мыслительной операции, где необходимо произвести дифференциацию явлений. Так, при анализе репертуара Мариинского театра в рамках круглого стола в 2000 году критики выделили две тенденции — условно «охранительную» и «экспериментаторскую» (Г. Садых-заде), сосуществование рядом спектаклей «ретро» и «ультрасовременного» стилей (Е. Третьякова). При этом непредсказуемость устремлений художественного руковод-

ства порождала и другие варианты: «спектакль получится „модерновым“ или ударится в „музей“, или в неоклассику, или куда-нибудь еще»⁴.

Во второй половине XX века откристаллизовались два противоположных подхода, которые получили названия «театра исторической достоверности» и «режиссерского театра» (Regietheater). Разницу между ними обозначает в своей статье Л. Мельник:

Те, кто исповедовал «историческую достоверность», требовали неукоснительно придерживаться авторской идеи, а также общепринятых законов жанра. Но поскольку сами творцы уже давно не могли дать никаких рекомендаций по поводу спектакля, «историческая достоверность» ограничивалась декорациями и костюмами соответствующей опере эпохи. Что и дало оппонентам повод окрестить такой тип постановок «плюшевыми» («нафталиновыми»)...

Для репрезентантов «режиссерского театра» важным являлось не само прошлое, а его отражения в современном обществе... Именно поэтому аналогии с современностью в такого рода оперных постановках подчеркнута визуализированы, само же прочтение превращается в авторскую интерпретацию режиссера, приобретает, как отмечают исследователи, целый ряд «субтекстов»⁵.

Границей между старой, «нафталиновой» оперой, оперой примадонн — и театром с активной и провокационной режиссурой считается «Кольцо нибелунга» в постановке Патриса Шеро в Байройте (1976). Таким образом, первый шаг дифференциации оперной режиссуры приводит к простейшему размежеванию на «старое» и «новое», «консервативное» и «прогрессивное».

Попытки систематизации режиссуры влекут за собой оценку баланса сил в триаде «дирижер — режиссер — сценограф». М. Бялик в 2010 году высказал следующее мнение:

Все сильные театры — либо режиссерские, либо дирижерские, в зависимости от того, кто реально в них лидирует. <...> ...существование режиссерского и дирижерского театров оказывается не столь уж абсурдным и вовсе не фатальным, поскольку происходит не подавление, не вытеснение одного из главных

⁴ Мариинский театр. Круглый стол оперных критиков // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 [23]. С. 102, 103.

⁵ Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-teatr и его отражения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 78–79.

компонентов оперы другим компонентом, а лишь преобладание одного над другим ⁶.

Мариинский театр эпохи Валерия Гергиева, по поводу которого размышляет М. Бялик, несомненно, предстает театром дирижерским (хотя автор оговаривает, что дирижер-лидер все же нуждается в поддержке одаренного постановщика).

Бялик предлагает выделить три группы в репертуаре современной Мариинки:

Одна — традиционные постановки. Другая — «осовремененные» сценические прочтения. Третья — решения, целью коих является не столько интерпретация авторского замысла, сколько режиссерское самовыражение... назовем эту разновидность сценического представления «режиссерскими вариациями по поводу той или иной оперы» ⁷.

В дальнейшем мы увидим, что у других авторов эти три варианта представлены под названиями «исторического реализма», «актуализации» и «постмодернистской режиссуры» (или «метатеатра»). Критериями для Бялика, как мы видим, выступают соотношение традиции и новаторства, а также степень отдаленности постановки от текста произведения.

К традиционным постановкам Бялик относит многочисленные образцы классики, давно устоявшиеся в репертуаре театра, а также возобновления старых спектаклей (например, «Князя Игоря» и «Псковитянки» 1950-х годов). Также в эту группу входят недавние спектакли, решенные «в добротного-реалистическом стиле, с почтением к сценическим ремаркам авторов» ⁸. При этом Бялик не оценивает качество и успех постановки. Он подчеркивает:

Верность традициям или отход от них сами по себе еще не определяют художественной ценности спектакля. <...> По глубине, яркости, разработанности, сбалансированности слагаемых спектакли этой категории (как, впрочем, и остальных) на редкость разнообразны — иногда у одного и того же режиссера ⁹.

⁶ Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 7.

⁷ Там же. С. 8.

⁸ Там же. С. 9.

⁹ Там же.

Отмечая, что слово «осовремененность» дискредитировано многочисленными примерами механического переодевания исторических персонажей в современные костюмы, Бялик не сомневается в том, что в принципе «современное прочтение является сущностью искусства интерпретации»¹⁰.

В группу «осовремененных» попадают работы крупных режиссеров, зарубежных и отечественных (Д. Паунтни, И. Шаафа, Д. Кента, Д. Фримана, Ю. Александрова), в том числе драматических (А. Галибина, К. Седебренникова).

В оценке, которую Бялик выносит группе спектаклей, где режиссерский сюжет выходит на первый план («позитив в данной группе спектаклей большей частью пасует перед негативом»), важно расслышать не столько позицию почтенного критика «старой школы», сколько общий контекст довольно косных российских традиций и проблемного восприятия нового мышления в оперной режиссуре:

Что касается третьей группы спектаклей, режиссура коих в большей мере озабочена самовыражением, нежели желанием расслышать авторское послание, то отношение к ней, казалось бы, должно быть заведомо отрицательным. Однако порой какие-то вещи в этих спектаклях волнуют, заставляют сопереживать. Значит, нужно и теоретически признать за жанром «вариаций по поводу» право на существование. <...> Если иметь в виду отечественную оперную режиссуру, то Черняков явно лидирует среди тех своих коллег, что ставят «по поводу»¹¹.

Дифференциация постановок может производиться по такому историко-эстетическому параметру, как *стиль*. В ряде исследований категория постановочного стиля соотносится с факторами эпохи, официальной идеологии, развития театральной эстетики и используется, по сути, в качестве типологической характеристики. Например, в диссертации И. Коткиной «Становление нового оперного стиля Большого театра в 1960–1980-е гг.» к оперному спектаклю впервые применяется понятие стиля, рассматриваемое автором в контексте исторических и социокультурных изменений.

Под концептом «большого стиля» понимается исторически обусловленный феномен искусства, в котором вся полнота творческих сил человека подчинена единому мировоззренческому проекту. Выделяя в постановках 1960–1980-х гг. черты романтизма (влияние эстетики театра «Ла Скала»), И. Коткина приходит к следующему выводу:

¹⁰ Там же. С. 10.

¹¹ Там же. С. 10–11.

...Можно утверждать, что в 1960–1980-х гг. в Большом театре произошло частичное восстановление так называемого «большого стиля» [1930–1950-х гг.], отличающегося своей идеологической подоплекой... традицией психологического театра и синтетического искусства с богатством игры смыслов и подтекстов в условиях цензуры сталинского времени. Существенная особенность «большого стиля» заключается в его значительном логоцентризме, рационализме, которые свойственны классицистской модели культуры¹².

Историко-стилевая координата оказывается значимой и в диссертации Т. Плахотиной «„Фальстаф“ Джузеппе Верди на русской сцене», где на примере сценических интерпретаций одного произведения выявляются постановочные тенденции разных исторических этапов: периода до-режиссерского театра 1890-х, авангардных поисков 1920-х, соцреализма 1940-х, театральной оттепели 1960-х и постмодернизма 2000-х¹³.

Типологическим фактором может также выступать выделение различных школ в режиссуре. Например, немецкая режиссура конца XX века обрела статус устоявшегося художественного явления со своими характерными чертами (актуализацией сюжета, современными героями). Именно о типологическом, на наш взгляд (сущностном, заключающемся в разнице двух типов мышления) различии высказывается А. Соловьяненко, констатируя разную специфику двух отечественных школ:

...ленинградская школа оперной режиссуры с самого начала существования фактически провозгласила курс в поддержку и дальнейшее развитие принципов В. Мейерхольда. Музыка как основа оперной режиссуры 20–30-х годов XX века — тезис, который не подвергался сомнению ее последователями. Однако московская школа, которая сформировалась под сильным влиянием системы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, в ее [оперной режиссуры] содержании расставляла немного другие акценты. Опера — это, прежде всего, музыкальная драма, поэтому и сценическая интерпретация должна исходить именно из этого определения. И задача режиссера — увидеть глубинную сущность тех драматических коллизий, которые включает в себя

¹² Коткина И. А. Становление нового оперного стиля Большого театра в 1960–1980-е гг.: на примере классических опер XIX века: дис. ... канд. культурологии. М., 2006. С. 147.

¹³ Плахотина Т. Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. СПб., 2013. С. 3.

оперный текст. Наиболее полно подход к опере как к драме иллюстрирует творчество Б. Покровского...¹⁴.

Осмысляя собственно театральные принципы, по которым различаются эти две системы (условный театр и метод действенного анализа), Е. Третьякова выделяет два главных элемента: ритмическую организацию спектакля (в соотношении с композиционным ритмом партитуры) и способ существования актера на сцене. Для Мейерхольда сценический ритм противоположен ритму повседневной жизни, но и с ритмом партитуры образует контрапунктическое сочетание. Для Станиславского, напротив, крайне важна гармония звучащего и зримого на ритмической основе. «Приведение действия, музыки, пения, речи и самого переживания к одному ритму является главной силой спектакля»¹⁵, — писал он по поводу своего «Онегина».

Что касается актера музыкального театра, то по Мейерхольду он должен существовать не в модусе естественности и реализма, а в модусе условности (согласно условной природе оперного искусства), в силу чего значимую роль в этом подходе приобретают пластика актера (пантомима) и принцип экономии жеста, призванного взаимодействовать с музыкой по принципу дополнительности. Станиславскому же, старавшемуся воспитывать певцов-актеров, принадлежит идея «создания роли с учетом заложенного в ней действия — действенного пения — в соответствии с системой психологического театра. <...> Ведущая роль в реализации этой идеи принадлежала слову — поэтому такое значение придавалось дикции как важному носителю информации»¹⁶.

Взгляды Станиславского развивал в своих книгах Б. Покровский, обобщая свой богатый режиссерский и педагогический опыт. Воздействие опыта Мейерхольда можно увидеть, в частности, в творчестве Э. Каплана как представителя ленинградской школы и условной театральной эстетики. Согласно концепции Н. Селиверстовой, вслед за Мейерхольдом Каплан «утверждал художественное право режиссера на авторство в создании спектакля, на создание рожденных музыкальной партитурой сценических метафор, на стилистические цитаты, которые... дают возможность интерпретатору вступить в диалог с ушедшими эпохами»¹⁷.

¹⁴ Соловьяненко А. А. Оперная режиссура в современных научных исследованиях // Российский Академический журнал. 2014. Т. 27 (январь — март). С. 82.

¹⁵ Станиславский — реформатор оперного искусства: материалы и документы. М., 1983. С. 83.

¹⁶ Третьякова Е. В. Оперный театр // Введение в театроведение: учебное пособие. СПб., 2011. С. 329.

¹⁷ Селиверстова Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. С. 22.

В постановках Каплана, по мысли Селиверстовой, сформировались принципы оперного спектакля, являющиеся характерными, прежде всего, для условного (поэтического) театра Петербурга и ставшие важным звеном в «преемственной линии от учителя к ученику: Всеволod Мейерхольд — Эммануил Каплан — Эмиль Пасынков (главный режиссер МАЛЕГОТа в период 1969–1981 гг.) — Александр Петров (создатель и главный режиссер театра „Зазеркалье“ с 1987 года) и Юрий Александров (создатель и главный режиссер театра „Санктъ-Петербургъ Опера“ с 1987)»¹⁸. Таким образом, о реализации оперно-постановочных принципов московской и петербургской (ленинградской) школ можно говорить в перспективе всего XX в.

Обратимся к зарубежному оперному театру. В изучении режиссерских тенденций, проявившихся на Зальцбургском фестивале эпохи руководства Жерара Мортье, В. Журавлев не ставил своей целью обозначить какую-либо типологию, однако разнообразие постановок фестиваля создало благодатную почву для подобных обобщений. Поэтому некоторые разделы исследования Журавлева¹⁹ построены по принципу «эстетических конфликтов-диалогов», предложенному Мортье в качестве художественной стратегии фестиваля на рубеже XX и XXI веков.

Так, например, постановки П. Селларса Журавлев определяет как «театр ритуала» в отличие от «театра ощущений» Л. Бонди, а поэтику П. Штайна, близкую «новой драме» начала XX в., противопоставляет поэтике «театра художника» А. Фрайера. Работы К. Марталера характеризуются как «медленный театр», а Й. Вилер и Х. Нойенфельс представляют русло театрального деконструктивизма. За режиссерскими индивидуальностями и метафоричностью определений диссертанта стоят различные режиссерские подходы к оперному произведению.

Спектр зафиксированных Журавлевым подходов наводит на мысль о необходимости разновекторной системы критериев для типологии: здесь и мера условности («ритуал»), и степень доминирования визуального языка («театр художника»), и новаторство в работе со сценическим временем, и влияние на театр эстетики постмодернизма. В сходном ключе художественных «оппозиций» рассматривает зарубежную режиссуру А. Парин, выделяя по признаку образной системы «символистов» (П. Селларс, Х. Нойенфельс) и «реалистов» (тандем Й. Вилера и С. Морабито, Ф. Хильбрих), по наличию изобразительной доминанты — «театр худож-

¹⁸ Там же. С. 6.

¹⁹ Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля: на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. М., 2003. 28 с.

ника» (Р. Уилсон, Х. Ловелли), по наличию хореографической — «театр танца» (Р. Бергхаус, С. Вальц)²⁰.

От эскизных способов систематизации, опирающихся на конкретный опыт (режиссера, театра, фестиваля, эпохи, профессиональной школы), перейдем теперь к более объемным концепциям, претендующим на абстрагирование и теоретическую универсальность. Одна из точек расхождения в оценке современного оперного театра — ответ на вопрос: опера это театр или прежде всего музыка? Одни считают, что опера должна идти в ногу с современным театром как таковым, ведь задачи театра отнюдь не музейные. Другие — что в оперном спектакле музыка главенствует, а театр — лишь «рамка» для нее. На такой позиции стоит, например, Евгений Цодоков — создатель энциклопедического словаря «Опера» (1999) и портала OperaNews.ru.

Типология Е. Цодокова

Е. Цодоков предлагает для предварительного рассмотрения четыре «теоретически возможных способа (или типа) режиссерского „прочтения“ оперы»²¹. Основанием для дифференциации становится ответ на вопрос, на что ориентирована та или иная постановка: на условия создания и первого исполнения оперы; на перенос времени и места действия оперы; на усиление вневременного, условного начала.

Первый тип исследователь условно называет «Натурализм, или тотальный аутентизм»: это попытка поставить оперу так, как это было на мировой премьере (другие авторы, возможно, применили бы здесь понятия «реставрации», «театра-музея» или «ретро-спектакля»). Впрочем, Цодоков сразу оговаривает, что полностью реализовать это намерение невозможно (по сравнению с прошлым изменились условия постановок, театральная машинерия, музыкальные инструменты). Кроме того, это не имеет смысла:

... нет той публики... которая жила в той (уже не существующей) системе координат (культурной парадигме) ...Таким образом, такой постановочный тип можно считать нереализуемым. Он приводится здесь только для системной полноты картины.

²⁰ Парин А. Прощание с Оперой Ивановой // Театр. 2012. № 6–7. С. 70–85.

²¹ Цодоков Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. 08 нояб. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>. (дата обращения: 08.10.2016). Дальнейшие цитаты из статьи Цодокова приводятся по этому источнику.

Второй способ, вызывающий симпатии и уважение Е. Цодокова, — «Исторический реализм» (у других исследователей — «традиционный» театр). Суть этого подхода заключается в «бережном сохранении традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий». Режиссер в таком случае придерживается принятых в современном обществе представлений о прошлой эпохе и ее эстетических ценностях, при этом «учитывая, по возможности, достижения современных историков и авторские ремарки к сочинениям».

Примерами такого подхода для Е. Цодокова служат спектакли В. Фельзенштейна, Ф. Дзеффирелли, Ж.-П. Поннеля, отчасти П.-Л. Пицци, а также постановочная практика советской школы в ее лучших образцах. Такой подход, на наш взгляд, представляется актуальным прежде всего для произведений, в которых отчетливо задан «дух эпохи», либо для исторической оперы, где верная передача реалий прошлого существенна для понимания смысла произведения. Цодоков признает, что данный подход таит опасность: «необходим большой талант постановщика, способного вдохнуть „жизнь“ в такую постановку, дабы не превратить представление в рутину».

Третий режиссерский метод, по поводу которого Е. Цодоков едва может скрыть свое раздражение, обозначается им как «постмодернистская „современная режиссура“». По мнению Цодокова, результатом этого подхода становится «полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями»:

Среди его основных методов — т. н. актуализация сюжета (механический перенос действия в другую эпоху со ссылками на «вечные темы» и нарративы, с декларируемой целью усиления смысловых аллюзий), господство т. н. «перпендикуляров» (выражение Б. Покровского) и вытекающая из всего этого повышенная метафоричность без границ, доходящая до абсурда.

Крайности этого подхода, как считает Е. Цодоков, приводят к выходу за пределы произведения как «законченного артефакта»; к «отсебятине» и к чрезмерной свободе режиссера, уводящей в «крайний субъективизм».

Особенности четвертого типа — «Музыкально-поэтического символизма» — заключаются в «максимальном использовании основных свойств музыки, как определяющей субстанции оперы, и в первую очередь ее непонятийной основы». В этом случае:

...можно отходить от конкретики авторского замысла, но обязательно с сохранением духа сочинения, осторожно и исключительно в направлении усиления условности, а не при помощи механической замены одной смысловой конкретики другой (как, например, при актуализации), или приема «снижения» (термин М. Бахтина). <...> Именно здесь происходит тончайшее соприкосновение оперы с театральным искусством, но только лишь соприкосновение, при котором театральные средства применяются «хирургически» точно и как вспомогательные. Использование метафор возможно (и нужно), но они должны носить преимущественно поэтически-музыкальный, а не конкретно-литературный вербальный смысл. Среди арсенала таких театально-постановочных средств — использование ритмопластики, адекватной темпоритму музыки, и язык жестов; цветосветовые эффекты сценографии, включая «игру» сценических объемов (идеи восходят к экспериментам Ж. Далькроза и А. Аппиа); символика мизансценирования.

По мнению автора рассматриваемой типологии, эффективно сочетание четвертого принципа со вторым, так как оно «оживит и лишит рутинности постановку второго типа, придав ей необходимую поэтичность, лиричность и меру условности, столь свойственную жанру оперы».

Таким образом, в качестве самостоятельных типологических единиц Цодоковым предъявлены «аутентичная», «историко-реалистическая», «постмодернистская» и «музыкально-поэтическая» модели режиссерской работы с оперой. Можно утверждать, что данная типология обладает определенной полнотой, представив в эстетическом плане почти весь спектр подходов к постановке оперы, а также теоретической обобщенностью, позволяющей в идеализированных моделях видеть отражения конкретного материала, рассматриваемого предыдущими авторами.

Очевидно также соответствие некоторых «типов» Цодокова театральным образным системам («реалистической» и «условной») и пересечение с размышлениями Бялика о разной степени отдаленности спектакля от произведения и о доминировании в постановке музыки или внемузыкальных факторов. Негативное отношение Цодокова к третьему типу режиссуры, классифицируемому как «современная», отчасти связано, на наш взгляд, с недостаточной теоретической разработанностью понятий «режиссерского» и «постмодернистского» театра, давно заслуживающих равноправного статуса наряду с другими подходами к постановке оперы.

«Тектонические» сдвиги в художественном мышлении конца XX века, подкрепленные философскими и искусствоведческими концепциями,

заставляют воспринимать историко-эстетическое русло, представленное типологией Цодокова и перечисленными атрибуциями режиссерских подходов, как недостаточное для многовекторного научного взгляда на изучаемую проблему.

Взгляд сквозь призму философии постмодернизма

Современная гуманитаристика открывает новые возможности в обосновании различных режиссерских подходов. Одну из таких возможностей мы видим в обращении к философии постмодернизма и теории текста, в русле которых представления о понятиях «автор», «текст», «интерпретация» подверглись значительному переосмыслению. Говоря коротко, суть этих изменений состоит в наделении текста презумпцией семантической открытости и способностью бесконечно продуцировать новые значения благодаря своей цитатной природе и фокусировке смыслов в сознании читателя. «Фигура Автора в статусе „владыки“ „Означаемого/Истины“ расщепляется. Автор, равный, согласно Барту, „Богу-Семиургу“, исчезает»²². Интерпретация же как реконструкция исходного «замысла Автора» уступает место свободной процессуальности «означивания», подразумевающей «децентрацию» текста с последующими произвольными версиями его прочтения.

Применительно к театру это новое понимание «границ» интерпретации отразил в своем «Словаре театра» французский театровед-семиотик Патрис Пави. Для него диалектические отношения между текстом и сценой представляются абсолютно правомерными: «или сцена стремится передать и пересказать текст; или же она углубляет разрыв с ним, критикует его и делает относительным путем создания образности, которая его не удваивает»²³.

Первый путь Пави называет «Сценическая потенциальность текста»:

...постановка ограничивается поиском сценических знаков, иллюстрирующих референт текста... <...> Эта теория текста... исходит из того, что текст уже содержит хорошую постановку, кото-

²² Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск, 2007. С. 616.

²³ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Э. Разлогова. М., 1991. С. 371.

рую надо только обнаружить, и что представление и сценическая работа не конфликтуют со смыслом текста, но служат ему²⁴.

Второй путь Пави обозначает как «Неумолимый герменевтический разрыв»:

...разрыв между текстом и постановкой. Едва последняя освобождается от роли служанки текста, возникает значительная дистанция между двумя компонентами и нарушение равновесия между визуальным и текстуальным. Это порождает новый взгляд на текст и новую манеру показа реальности, внушенной текстом. <...> [Бернар Дор пишет:] «Спектакль не реализует так или иначе текст, но критикует его, форсирует, вопрошает. <...> Спектакль — это не согласие, но борьба»²⁵.

Два изложенных Пави подхода диктуют две противоположные позиции относительно функции сценических указаний:

...[ремарки] превращаются в метатекст, определяющий для диалогов и имеющий над ними приоритет. В таком случае проявляется «верность» автору... интерпретация пьесы им подчиняется... <...> Напротив, когда первостепенность и метатекстуальный характер сценических указаний оспариваются... новое прочтение текста легко компенсирует кажущуюся «измену» автору и театральной традиции. <...> Постановка полностью берет на себя процесс высказывания, то есть способ прочтения текста. Она лишь между прочим использует акт высказывания, который имел в виду драматург... В таком случае режиссер... является единственным носителем критического метаязыка произведения²⁶.

Остановливаясь на аспекте «авторства» режиссера, нужно вспомнить, что В. Мейерхольд в статье «К истории и технике Театра» (1907) впервые выдвинул «структурную классификацию режиссуры по способу донесения режиссером образа спектакля до зрителя»:

Эти типы театра Мейерхольд определял как «театр прямой» и «театр-треугольник». Последующая история театра заострила это различие: в первом случае режиссер является автором спек-

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 371–372.

²⁶ Там же. С. 394–395.

такля, то есть именно он средствами своего искусства создает воспринимаемую зрителем композицию действия; во втором случае роль режиссера транслирующая: он воплощает структуру, созданную драматургом²⁷.

Постановка Мейерхольдом «Тристана и Изольды» в 1909 г. позволяет говорить о «рождении в оперном театре авторской режиссуры в современном значении»²⁸. В зарубежном оперном контексте таким этапом обновления явилась реформаторская деятельность в послевоенном Байройте режиссера-сценографа Виланда Вагнера, которая побудила М. Мугинштейна ввести понятие «автора сцены»: «Разработкой всего сценического пространства, обнаружением его дальних и скрытых смыслов он [Вагнер] утверждает современный тип постановщика — автора сцены»²⁹. Мугинштейн применяет это определение только к нескольким режиссерам-сценографам: Ж.-П. Поннелю, А. Фрайеру, Р. Уилсону.

Типология М. Мугинштейна

Работа над тремя томами авторской энциклопедии «Хроника мировой оперы. 1600–2000» заняла у М. Мугинштейна почти двадцать лет (1996–2016). В сравнении первого и второго томов очевидна эволюция представлений об оперном театре в сознании ученого. В первом томе «Хроники» в характеристиках режиссерских фигур первой половины XX в. Мугинштейн ненавязчиво, без всякой схемы, намечает определенную дифференциацию. Перечислим лишь основные векторы, по которым группируются режиссерские фигуры.

Театр жизненных соответствий и правды переживания, утверждаемый К. Станиславским, находит продолжение в деятельности Б. Покровского, В. Фельзенштейна, Ф. Дзеффирелли. В качестве других подходов указываются: условное направление, выдвинутое В. Мейерхольдом и развитие Н. Смоличем (период работы в МАЛЕГОТе), В. Вагнером; принцип актуализации, предвосхищенный В. Немировичем-Данченко в постановках «Карменсита и солдат», «Травиата»; советская эстетика Большого театра (режиссеры В. Лосский, Л. Баратов, художники Ф. Федоровский, В. Дмитриев).

²⁷ Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. 2. СПб., 2010. С. 147.

²⁸ Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. [Т. 1]: 1600–1850. Екатеринбург, 2005. С. 497.

²⁹ Там же. С. 505.

В целом эта систематика находится в русле устоявшихся представлений, и это объясняется тем, что деятельность большинства упомянутых фигур уже получила осмысление в научной и мемуарной литературе.

Второй том «Хроники» обнаруживает кардинальный поворот, новый уровень обобщения театральных процессов в опере. Исследователем движет стремление найти философское и культурологическое обоснования процессам режиссерского авторского театра. В приложении автор размещает эссе «Режиссерский театр начала XXI века», где предлагает на суд читателя свою типологию современных оперных постановок. В ней Мугинштейн опирается на трактовку авторства в гуманитаристике рубежа XX–XXI веков, оперирует понятиями «текста — контекста — интертекста» и рассматривает соотношение фигур автора (композитора/либреттиста) и режиссера.

Критерием для дифференциации становятся ответы на вопросы: на какой текст более опирается постановщик — музыкальный или литературный? Чье авторство сильнее реализуется в постановке — композитора или режиссера? Что оказывается важнее — текст автора или интертекст, выстраиваемый режиссером? Мугинштейн не прибегает к художественно-эстетическим категориям, ему важнее обозначение смены культурных эпох (модернизм — постмодернизм) и изменений в художественном мышлении.

Принципиальное отличие позиции автора «Хроники» от позиции, например, Е. Цодоква заявлено уже в первом тезисе: начало XXI века характеризуется «утверждением авангардной концепции режиссерского театра... как закономерной стадии развития оперы»³⁰. В дальнейшем автором руководит ощущение коренных перемен в культурном мышлении: если «режиссер как явление XX века знаменовал рождение интеллектуального посредника вместо простого организатора», то в условиях новой информационной и визуальной эпохи начала XXI века «интеллектуализация, опосредованность искусства усиливаются все больше. <...> Отсюда усиление роли режиссера, стремящегося быть не просто толкователем-проводником, но уже и *соавтором* (здесь и далее курсив М. М. — Е. К.)»³¹.

С развитием нового культурного цикла, когда классика уже становится «матрицей культуры, образом, мифом», режиссер «претендует на роль *оператора* культуры (прежде — функция автора) и участвует в создании интертекста»:

³⁰ Мугинштейн М. Режиссерский театр начала XXI века // Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. [Т. 2]: 1851–1900. С. 608.

³¹ Там же.

Как же ведет себя современный режиссер с матрицей, с ДНК первоисточника? Он может идти вслед за автором или рядом с ним (так возникает диалог, некое сопряжение). Наконец, он может идти впереди, становясь соавтором или даже автором нового продукта... <...> Сегодня авторская тема и ее режиссерская вариация могут даже меняться местами. Актуальность послания автора в современном информационном поле — величина не абсолютная. В новой реальности режиссер может добывать новые смыслы как у автора, так и в другом информационном поле, перемещая туда интеллектуальную игру с автором³².

Предваряя свою типологию, Мугинштейн предлагает отличать интонационный сюжет (раскрывается прежде всего в музыке) от литературного (либретто), подразумевая способность музыки эмоционально укрупнять ситуацию, «возвышаясь» над фабульной конкретикой, и творить собственную драматургию, порой автономную от ситуаций, прописанных в либретто. Обозначая три типа театра: традиционный, актуализированный и метафизический, — автор подчеркивает, что «сам тип театра не может дать удачу или неудачу, но может раскрывать разные возможности в зависимости от индивидуальности режиссера, ведущих тенденций времени, менталитета страны...»³³. Остановимся подробнее на упомянутых трех типах. Вот как М. Мугинштейн раскрывает суть первого типа:

...реализация произведения композитора и либреттиста в соответствии с текстом. <...> Это перевод автора на сцену — традиционный театр, привязанный к тексту: музыкальному и литературному, особенно пьесе либреттиста. Здесь соблюдаются место, время действия и его детали. <...>. Такой театр чтит как верный традиции. Режиссер здесь растворяется в авторе. <...> В наиболее жестком варианте этот подход ведет к театру-музею. <...> Резюме: в любом случае это *театр представления автора*³⁴. Его представляет режиссер, не претендующий на авторство. Здесь текст всегда важнее интертекста. Такой театр долгое время считался единственно возможным³⁵.

³² Там же.

³³ Там же. С. 608–609.

³⁴ Выражение «представление автора» у Мугинштейна означает «преподнесение авторского замысла». На наш взгляд, к этому типу могут примыкать так называемые «актерская» и «дирижерская» режиссура, нацеленные на «растворенность» интерпретации в произведении.

³⁵ Мугинштейн М. Режиссерский театр начала XXI века. С. 609.

Второй тип — «актуализация», которая может вырастать из первого подхода. Спрявленные виды актуализации подразумевают: изменение места и времени действия либо смещение времен (без нового алгоритма характеров и обстоятельств), стилизацию и остранение. Для Мугинштейна принципиально, что во всех этих случаях «история автора и его ДНК сохраняются».

Третий тип — «метафизический театр»:

Метафизический театр (определение Роберта Стурца) или, что более правильно, *метатеатр* — театр интертекста. Это радикальный тип современного театра (показательна немецкая режиссура). Включая в себя актуализацию, такой театр дает новую историю режиссера — «надстройку» над базисом автора. Режиссер ищет новые смыслы не только у автора, но и в других информационных полях: авторский текст по воле режиссера вступает в диалог с другими явлениями. В отличие от театра реализации здесь отношение «текст — контекст» меняются: образуется интертекст. Пересоздавая, переинтонируя текст в новой эпохе, режиссер переходит из интерпретатора в соавторы. При этом он может сохранять ядро, код, ДНК автора (это более плодотворный путь). Если нет — перед режиссером встает сложнейшая задача рождения собственного кода³⁶.

Пример — творчество классика современного режиссерского театра П. Конвичного, которому удастся построить интертекст, первоначально выявив точный смысл авторского послания в партитуре. В эпоху постмодерна радикальный вариант отношения автора и режиссера являет собой «театр представления режиссера, наблюдающего за автором»³⁷.

Нетрудно заметить соответствие между двумя типами интерпретации в изложении Пави и предложенным Мугинштейном соотношением «театра представления автора» и «театра представления режиссера». Аналогия возникает и в осознании определенной автономности текста произведения (автора) и сценического текста. Автору «Хроники» удастся обосновать принципы театра, не ставящего во главу угла «верность автору», и тем самым сделать шаг к раздвижению границ интерпретации и утверждению права на существование авторского режиссерского театра.

Для дальнейшей разработки многовекторной типологии оперной режиссуры, на наш взгляд, требуется дополнить критерии систематизации,

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

предъявленные в данной статье, новыми основаниями. На этом пути невозможно обойти вопрос соотношения оперной режиссуры с режиссурой в драматическом театре, имеющей разработанную театроведением типологию. Представляется важным также учесть типы художественного мышления режиссеров и их предрасположенность к работе с оперным материалом определенной жанровой природы и тематики.

Литература

1. Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 7–12.
2. Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля: на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 28 с.
3. Коткина И. А. Становление нового оперного стиля Большого театра в 1960–1980-е гг.: на примере классических опер XIX века: дис. ... канд. культурологии. М., 2006. 161 с.
4. Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 78–80.
5. Мугинштейн М. Режиссерский театр начала XXI века // Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. [Т. 2]: 1851–1900. Екатеринбург: Антеверта, 2012. С. 608–609.
6. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. [Т. 1]: 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 640 с., 947 ил.
7. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Э. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 483 с.
8. Парин А. Прощание с Оперой Ивановной // Театр. 2012. № 6–7. С. 70–85.
9. Плахотина Т. Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 18 с.
10. Селиверстова Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 26 с.
11. Соловьяненко А. А. Оперная режиссура в современных научных исследованиях // Российский Академический журнал. 2014. Т. 27. Янв. — март. С. 81–83.
12. Станиславский — реформатор оперного искусства: материалы, документы / Сост.: Г. Кристи, О. Соболевская. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1983. 384 с.
13. Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. 2. СПб.: РИИИ, 2010. 210 с.
14. Типологизация // Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Ю. Солодовников. Минск: МФЦП, 2002. С. 832–833.
15. Типология // Философский энциклопедический словарь / Редкол.: Л. Ф. Ильичев (гл. ред.) [и др.]. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 685–686.
16. Третьякова Е. В. Оперный театр // Введение в театроведение. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 315–331.
17. Цодиков Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. 08 нояб. 2009. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 08.10.2016)