

Опыт классификации оперных спектаклей

Существующие авторитетные концепции описания оперного спектакля имеют лишь ограниченное применение. В данной статье предлагается многофакторная классификация эмпирического материала для создания универсальной структуры описания оперного спектакля. Автором выявлены основные параметры, существенные для анализа спектакля, и предложены два способа описания. Несмотря на невозможность классифицировать все спектакли по единому основанию, предложенные критерии позволяют продуктивно описать оперный спектакль как в научных, так и в критических целях.

Ключевые слова: опера, методология, режиссерский театр, режиссерская опера, театр, режиссура, классификация.

Введение

Приступая к любой классификационной работе, необходимо ответить на вопрос, зачем эта классификация нужна, в чем она может помочь. Выбор единого основания для классификации всегда будет зависеть от цели классифицирования и методологических установок.

За таким вступлением должно следовать изложение этих установок, а также отчетливо сформулированных целей, однако, увы, здесь мы сталкиваемся с отсутствием сколько-нибудь внятного подхода, на который можно было бы опереться. Э. Фишер-Лихте пишет:

Наука о театре с самого начала подразумевалась как искусствоведение, задача которого состояла в анализе и интерпретации произведения искусства, а в нашем случае — спектакля. В качестве искусствоведения науке о театре приходится бороться с больши-

ми трудностями, так как, в отличие от других наук об искусстве, она не может свободно располагать своим предметом, а именно спектаклем, ибо он реально существует только в момент своего осуществления. Для анализа спектакля приходится сталкиваться с совсем иными проблемами, по сравнению с анализом произведения поэтического жанра, картины или фильма: артефакт здесь не может находиться в чем-либо распоряжении. Так как эти проблемы долгое время считались почти неразрешимыми, наука о театре, не оставляя своих притязаний на роль искусствоведения, уступила это поле прекраснотушного обсуждения постановок критике¹.

Таким образом, на настоящий момент придется ограничиться эмпирической классификацией, точнее — классифицирующими категориями, и попытаться выявить набор полезных подходов на основании изученного материала.

Неизбежным следствием такой попытки отвлечения категорий от эмпирики является небольшое количество чистых случаев и обилие переходных или смешанных. Мне представляется, что ведущим классификатором следует считать тот, который для данной ситуации дает наибольшее количество чистых случаев, и, как следствие, позволяет увидеть набор рассматриваемых спектаклей как наиболее понятную систему.

Отметим, что невозможность классификации по единому основанию, применимой для всех спектаклей вообще, связана также с существованием различных режиссерских систем. Очевидно, что категории, подходящие для шекспировского театра², театра актера, не могут и не должны быть релевантны для театра марионеток Гордона Крэга³, «театра жестокости» Антонена Арто⁴ и тем более неприменимы к постдраматическому театру Ханс-Тиса Лемана⁵. Работать с единым основанием — означало бы

¹ Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат. СПб., 2004. С. 66.

² О шекспировском театре см. напр.: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира [Электронный ресурс] // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/index.htm> (дата обращения: 01.05.2016); Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-angliya-xx-vek.html> (дата обращения: 01.05.2016)

³ Подробнее см. напр.: Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М., 1988. С. 212–232.

⁴ См. напр.: Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М., 2000.

⁵ Подробнее см. напр.: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013; Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. М., 2015.

рассматривать все вообще театральные постановки в рамках некоей единой концепции театра ⁶.

Описательность. Как было сказано выше, мы преследуем задачу классификации эмпирического материала, к которому пока что, с нашей точки зрения, не выработан даже последовательный описательный подход. Это значит, что перед нами встает не одна, а сразу две задачи: собственно классификационная, что позволит нам различать спектакли по существенным признакам, и описательная.

При решении второй задачи, описательной, мы выделяем несущественные признаки, необходимые для того, чтобы «рассказать о спектакле»; зачастую они влияют и на критическое суждение. Такие пункты отмечены звездочкой (*).

Субъективность. Говоря о произведениях искусства, мы с неизбежностью попадаем в сферу субъективного. Избежать субъективных суждений невозможно, хотя, несомненно, можно в их отношении создать достаточно убедительную критико-аналитическую аргументацию.

В нашей классификации, соответственно, появляются пункты, которые дают основания скорее для оценочных/критических суждений, чем для собственно классификационных (поэтому мы приводим субъективные примеры). Такие пункты отмечены двойной звездочкой (**).

Хронология. На вопрос о том, когда же хронологически точно в опере появился режиссер, нет однозначного ответа. Мы можем выбрать одну из ве-

⁶ Заметим, что такие попытки многократно были предприняты и являются в большой мере успешными. Традиционно анализ спектакля базируется на соотношении театра с узнаваемой реальностью и состоит в оценке режиссерских приемов в первую очередь по шкале достоверность / абстрактность — оппозиции, маркированной соответственно именами Станиславского и Мейерхольда (см. напр. *Алперс Б. В. Театральные очерки*: В 2 т. М., 1977. Т.2. С.463). Так, Ю. Барбой пишет: «В первом случае зрительный зал приглашают к душевной работе сочувствия, во втором — к интеллектуальной работе со-поставления. <...> И в такой констатации сегодня нет ничего не только экстраординарного, но и нового: идея „двух театров“, параллельно идее двух кино, двух литератур и т. д., в театроведении существует так давно, что порой кажется, вопрос лишь в терминах: в искусствоведческой литературе на самом деле есть несколько пар понятий, каждую из которых и можно использовать и используют для называния таких художественных „пар“: например, поэтическое — прозаическое, синтетическое — аналитическое или условный театр — театр жизненных соответствий» (*Барбой Ю. М. К теории театра: Учебное пособие*. СПб., 2008. 123–124). Однако при таком подходе мы неизбежно столкнемся с довольно большим количеством спектаклей, частично попадающих в обе оппозиционные группы. Так, проблемными окажутся работы режиссера Мартина Кушея: при внимательном взгляде видно, что они существуют одновременно на обоих полюсах; точнее, «условное» и «жизненное» оказываются неразделимыми элементами единого целого.

- вторжение драматических режиссеров в оперный театр как таковое (начало XX века);
- работа определенных режиссеров (Франко Дзеффирелли, Лукино Висконти, Герберт Граф, Всеволод Мейерхольд...);
- превращение режиссерского театра в мейнстрим, т. е. появление на ведущих сценах немаргинальных постановок, с очевидностью содержащих режиссерский текст, выраженный в том числе в очевидном нарушении ремарок и конвенций (перенос событий во времени и пространстве).

Началом эпохи режиссерского театра в опере традиционно считается начало XX века, когда в оперный театр вторгаются драматические режиссеры.

Радикальный интерпретативный театр с акцентом на режиссуру формируется в немецкоязычном мире на фоне глобальных социальных потрясений начала XX века (так, Эрвин Пискатор пишет: «Мое летоисчисление начинается с 4 августа 1914 года»⁷) и устанавливается окончательно в 1920–1930-е годы. Режиссерский театр формируется именно как социальный в полемике с экспрессионизмом, но при этом пользуется экспрессионистской эстетикой; режиссеры нового типа начинают работу с современными им авторскими пьесами, неавторскими текстами, коллажами, затем переносят свою постановочную эстетику на работу с классическими текстами и оперой. Театр становится именно режиссерским — интерпретационным, а не авторским. Открытость для интерпретаций является принципиальной чертой нового оперного театра. Бертольт Брехт пишет:

Развитие театра и оперы должно стать открытым для внешних влияний; оно должно утратить свою предсказуемость, чтобы зритель не мог сказать «Так и должно было быть», а говорил скорее «Это так, но могло быть и иначе»⁸.

Собственно режиссура в понимании «искусство создать образ спектакля, подчиненный единому замыслу» зарождается именно в драматическом

⁷ Пискатор Э. От искусства к политике [Электронный ресурс] // Agitclub.RU. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm> (дата обращения: 01.05.2016).

⁸ Цит. по.: Музыкальный театр в меняющемся обществе: материалы заседаний Круглого стола в Зальцбурге в августе 1965 под эгидой ЮНЕСКО, Международного Музыкального Совета и Международного Дома музыки [Электронный ресурс] / Под ред. Джека Борноффа, перев. с англ. Екатерины Приходовской // Проза.ру: литературный портал. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854> (дата публикации: 27.08.2011; дата обращения: 01.05.2016)

театре — в работах Людвиг Кронек в Мейнингене в 1860-е годы, а затем, после успешных гастролей мейнингенцев по Европе, распространяется в театрах других стран. Основной задачей режиссера в создании спектакля нового типа было уничтожить главенство примадонн и премьеров, которое на драматической сцене в XIX веке процветало так же, как и на оперной. На оперной — в силу иерархичной структуры самих музыкальных произведений — оно продержалось дольше, и для того, чтобы оперный спектакль стал восприниматься как единое целое, лишь одной из частей которого являются вокальные работы солистов первого ряда, понадобилось изменение отношения к театральному зрелищу, пришедшее именно из драматического театра⁹.

Драматические режиссеры привносят на существовавшую до этого времени изолированно оперную сцену те же принципы работы, которые они используют в драматическом спектакле¹⁰. Задача оперного режиссера становится задачей не оформителя, но аналитика:

Современному оперному режиссеру полагается, детально проанализировав партитуру, найти тонкие переплетения систем музыкальных образов, интонаций, гармоний, мелодий, особенностей драматургических приемов композитора, соотношения эмоциональных акцентов в связи с событиями, развитием действия. И, как результат, следует найти логику действий персонажей и образ всего события, ставшего центром эмоциональной разработки композитора¹¹.

В немецкоязычной традиции режиссерский театр связан прежде всего с такими именами, как Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор; в ранние послевоенные годы — с именем Рут Бергхаус, а с нею, в свою очередь, связана одна из важнейших черт режиссерского оперного театра — радикальность.

⁹ См. напр.: *Бобылева А. Л.* Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. М., 2000. С. 168.

¹⁰ К 1970–1980 годам это приводит к тому, что западный театр привыкает не делать сущностного различия между оперой и драмой. Так, Патрис Шеро говорит: «Нет, конечно, опера — это совсем другой мир. В опере мне просто помогало то, что я занимался театром. Но, знаете, у меня в какой-то момент наступило такое состояние, что я перестал делать различие между разными видами своей творческой деятельности. Мне кажется, что я одним и тем же занимаюсь. Когда работаю над спектаклем, над фильмом, над оперой, когда просто читку делаю — это все просто грани одной и той же работы» (*Шеро П.* Одинокий голос из подполья [Электронный ресурс] / Беседовала М. Давыдова // Известия. URL: <http://izvestia.ru/news/301945> (дата публикации: 22.04.2005; дата обращения: 01.05.2016).

¹¹ *Покровский Б. А.* Режиссура оперного спектакля. М., 2016. С. 146.

[Радикальность] значит — перед нами нет ничего, кроме оперного текста, и мы обязаны вчитаться в него так глубоко, как только можем. Нет никакой традиции, ничего — только партитура. И мы, как археологи, должны добраться до самых корней. <...> Ты должен соотноситься с партитурой, а не заниматься орнаментировкой. Мы воссоздаем опус на сцене, находясь в определенном времени и месте, и видим его в соответствующей временной перспективе. Таков был подход Рут Бергхаус¹².

Это обращение к тексту, однако, не является таким однозначным, как можно предположить. С одной стороны, «творчество оперного режиссера — это конкретное продолжение, разработка театрального мышления композитора»¹³. Или, как пишет дирижер Е. Акулов:

В музыкальном театре материалом для создания спектакля служит не только текст, но прежде всего точные музыкальные интонации, зафиксированные композитором в определенном темпе и ритме, отражающие последовательность психологических¹⁴ состояний действующих лиц. Задача режиссера и актера состоит в первую очередь в том, чтобы через зафиксированные в партитуре темп и ритм, повышение и понижение интонаций, через сопровождение оркестра и общий характер музыки осмыслить психологические состояния, вызвавшие их к жизни. Только тогда можно строить линию сценического действия, которая должна вскрыть логику этих состояний. Тогда музыка, созданная композитором, будет наполнена естественным драматическим содержанием, станет живой и органично сольется с действием¹⁵.

¹² Целяйн К. Штутгарт — Тель-Авив / Беседовал М. Рейдер [Электронный ресурс] // Московский Музыкальный вестник. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm (дата публикации: 09.05.2000; дата обращения: 01.05.2016).

¹³ Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля. С. 141.

¹⁴ Разумеется, Акулов прежде всего говорит о классико-романтическом репертуаре; мы помним, что в опере-seria, к примеру, «ни о какой индивидуальной психологической проработке характеров в опере-серия речи не было; такими категориями создатели жанра вообще не мыслили, поскольку представляли себе характер как нечто однажды и навсегда данное и внутренне непротиворечивое. Образ героя возникал в воображении слушателя из вереницы разнообразных, но притом вполне типовых аффектов, выраженных в ряде арий» (Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М., 2006. С. 18). Однако очевидно, что и в этом случае мы можем говорить о передаче состояния героя в рамках другой модели психики.

¹⁵ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 21.

Эта позиция не нова для режиссерского театра в опере: вспомним, например, замечание Сергея Лемешева, работавшего и со Станиславским: «образ в опере диктуется несколько иными факторами, чем в драме, что верные психологические нюансы, интонации, акценты уже заложены в самой музыке»¹⁶. Такого рода наблюдения кажутся трюизмами, однако следует отметить, что существует мощная оппозиция, декларирующая, например:

Музыкальной интонации нет в музыкальном театре. Есть бессмысленность и смысл. Бывает бессмысленная фразировка — когда концертмейстер работает с певцом, не зная ни общей концепции роли, ни общей концепции спектакля. Он может предложить артисту: «Давайте на одном дыхании споем всю эту фразу». Будет побит рекорд по держанию звука или по наполнению живота воздухом, но к искусству это не будет иметь никакого отношения. К сожалению, этим часто грешат дирижеры, которые учатся не в тех институтах, где получают образование люди театра¹⁷.

Понятно, что *de facto* Дмитрий Бертман (как представитель режиссерской позиции) здесь декларирует вовсе не безразличие к партитуре, но лишь смещает акценты и еще сильнее расширяет границы интерпретации.

Важную роль в описываемом нами типе театра играет свободное отношение к антуражу, то есть такого рода рассуждение:

Театр как художественная форма имеет свою историю. Следовательно, композиторы мыслят не только идеями, реалиями их времени, но они сочиняют музыку для театра их времени. Так зачем же мы переносим к сегодняшним зрителям театральные средства прошлого, ведь именно средства стареют быстрее, чем музыка и содержание?¹⁸

Такое свойство часто воспринимают как карт-бланш на «осовременивание» или даже требование «осовременивания» спектакля, однако по сути

¹⁶ Цит. по: *Грошева Е. А.* Послесловие // С. Я. Лемешев. Путь к искусству. М., 1974. С. 371.

¹⁷ *Бертман Д. А.* Искусству правда противопоставлена / Беседовал В. Выжувович [Электронный ресурс] // RG.ru: интернет-портал «Российской газеты». 2016. № 6925 (57). URL: <http://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html> (дата публикации: 17.03.2016; дата обращения: 01.05.2016).

¹⁸ *Херц И.* Оперная режиссура в перекрестном огне // Границы спектакля: Сборник статей и материалов. СПб., 1999. С. 167.

оно означает отношение не к бутафории, но к проблематике как к актуальной и злободневной. Ср. постулат Круглого стола, организованного в Зальцбурге в августе 1965 года силами ЮНЕСКО, Международного Музыкального Совета и Международного Дома музыки:

Современный музыкальный театр всё чаще и чаще оглядывается в прошлое, к истокам жанра; это касается и собственно музыкальной формы, и постановки. Нет сейчас более актуального, более «современного» произведения, чем, например, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) Клаудио Монтеверди, с его драматической историей, представленной в танце и пантомиме и рассказанной в песнях¹⁹.

Нельзя не отметить, что режиссерский театр в опере оказывается несовместимым с диктатурой и тоталитарным государством; его гуманистический пафос, опасность для режима, направленность против любых форм подавления личности становятся его базовыми характеристиками.

После Второй мировой войны в обществе снова возникает потребность в режиссерском театре, а к 1960-м годам оперный театр снова осознается не только как нуждающийся в актуализации, но и как актуальный. Так, в 1965 году проводится colloquium Международного института театра по вопросам оперы в Лейпциге. Вальтер Фельзенштейн цитирует приглашение на colloquium:

...предлагается выработать определение понятия «опера», которое «в качестве предпосылки современной интерпретации признает необходимость сделать музицирование и пение на сцене убедительным, правдивым и незаменимым человеческим высказыванием»²⁰.

Сам Фельзенштейн действует вполне в русле этой проблематизации оперного жанра. Брехт пишет:

Фельзенштейн показал, как можно очистить оперу от традиции там, где она связана с леностью мысли, и от рутины там, где она связана с леностью чувств. Фельзенштейн не хочет «идти на уступки» неестественности «во имя музыки», что столь же

¹⁹ Музыкальный театр в меняющемся обществе.

²⁰ *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. М., 1984. С. 98.

распространенно, сколь и скверно. Он знает, что музыка на сцене не может существовать без правды. Именно поэтому он сохраняет жанр музыкального театра как особый жанр²¹.

Таким образом, послевоенный оперный театр снова оказывается театром свободы — свободы интерпретации так же, как и свободы идей; он также оказывается свободным от поглощения другими жанрами.

Необходимо заметить однако, что политический пафос режиссерского театра — частный случай. Еще Макс Герман, основоположник немецкого театроведения, декларирует взгляд на театр с позиций степени преобразования реальности:

Это действенное пространство никогда или почти никогда не бывает идентично реальному пространству сцены, так же, как реальное *время* спектакля лишь изредка совпадает со временем, пережитым в театральном произведении. <...> Пространство, подразумеваемое в театре, — это художественное пространство, которое создается через более или менее сильное внутреннее *преобразование* (*Verwandlung*) *действительного пространства*, это событие (*Erlebnis*), в котором пространство сцены трансформируется в пространство иного рода» (курсив наш. — А. М.)²².

Еще одной существенной вехой является работа Жерара Мортье — вектор развития, заданный на протяжении его работы интендантом на Зальцбургском фестивале (1991–2001), в Парижской опере (2004–2009) и в других театрах. Благодаря Мортье оперный театр en masse разворачивается в сторону радикального, интерпретативного, режиссерского прочтения; отказа от принятых трактовок и клише ради оригинального и свежего понимания оперной драматургии:

В основе каждого оперного спектакля лежит партитура, которую необходимо проанализировать. Партитура в свою очередь состоит из трех элементов: музыкального текста, литературного текста (либретто) и сценических ремарок. По поводу интерпретации этих трех составляющих всегда разгораются жаркие дебаты.

²¹ Брехт Б. Современники: друзья и враги // Chertovy Kulichki [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulichki.com/moshkow/INPROZ/BREHT/breht5_1_6.txt (дата обращения: 01.05.2016).

²² Германн М. Театральное пространство-событие (1930) // Театроведение Германии: Система координат. СПб., 2004. С. 32.

Если внутри одной религии на основе одной книги формируются многочисленные конфессии и секты, то чему же удивляться, если интерпретации музыкального или литературного текста вызывают такую яростную реакцию. Игнорируя необходимость и неизбежность интерпретации, зрители говорят о «защите традиции», «верности духу произведения» и об «исторической достоверности». Многие считают, что театр должен быть «ближе к народу», а также, что публика на спектакле должна расслабляться и погружаться в мечты ²³.

Театр Мортье ориентирован прежде всего на социально-политическую актуальность. Вот как сам Мортье описывает «свой» театр: «Театр — всегда отражение условий жизни человека, особенно когда его поддерживают общественные фонды, и потому он должен служить защите ценностей демократической конституции» ²⁴. Однако сюжет театра Мортье оказывается политическим не потому, что театр, а в особенности оперный, был, по утверждению Мортье ²⁵, придуман как политический: если внимательно проследить его рассуждения, видно, что этот тезис используется им как аргумент для доказательства идеи:

Театр должен постоянно находиться в движении, так же, как и мир. Ведь театр есть и картина, и рупор мира. <...> Театр не должен шокировать, но должен расшатывать наши ежедневные привычки, наш конформизм. Театр не должен сводить наши чувства к сентиментальности. Только такой театр потрясает нас, будит эмоции и творческую энергию. А они суть экзистенциальная сила человечества ²⁶.

Однако для поворота, совершенного Мортье, была подготовлена почва: идея режиссерского оперного театра уже не была к этому моменту маргинальной. В этом случае должны отметить «Кольцо нибелунга» Патриса Шеро. Мы обращаем особое внимание именно на фигуру Шеро, потому что его работа в опере связана с редким прецедентом, когда откровенно режиссерское, интерпретационное сценическое воплощение оперной партитуры, существенно отходящее от традиции постановок

²³ Мортье Ж. *Драматургия страсти*. СПб., 2016. С. 63.

²⁴ Мортье Ж. Театр делает нас свободными // *Возвышение и падение города Махагони*. Буклет к гастролям театра Реал в Большом театре, сентябрь 2011. М., 2011. С. 12.

²⁵ Мортье Ж. *Драматургия страсти*. С. 38.

²⁶ Там же. С. 105.

и ремарок либретто, начинает восприниматься массовой культурой как классическое²⁷.

Постановка вагнеровской тетралогии, осуществленная Шеро к 100-летию «Кольца нибелунга» в 1976 году и не где-нибудь, а в самой вотчине Вагнера — Байройтском театре, продержалась на сцене четыре года. Хотя сначала спектакли вызвали множество нареканий²⁸, последнее представление в 1980 году уже воспринималось как заслуживающая долгих оваций классика²⁹. Цикл дважды был снят на видео пленку и демонстрировался по телевидению³⁰, выходил на видеокассетах и был перевыпущен на DVD³¹. Сейчас едва ли можно назвать другую постановку тетралогии, которая могла бы соперничать с этой по популярности. Разумеется, нельзя сбрасывать со счетов то, что за пультом стоял сам Пьер Булез; однако в чем бы ни была причина, «Кольцо» Патриса Шеро оказалось спектаклем, мимо которого не проходит ни один любитель оперы.

Причины такого успеха можно искать в воздействии Духа времени, в особенностях вагнеровского материала или в работе Пьера Булеза — непроверяемого ответа найти нельзя. Однако для нас существенна вежа как таковая: успех Шеро изменяет подход к режиссерскому театру. Более того: с этого же момента режиссерский театр становится доступным для тех, кто не приходит собственно в театр — телетрансляции и видеозаписи все больше входят в обиход.

Именно 1976 год мы примем за точку отсчета в истории современно-го режиссерского театра. В классификации же мы будем рассматривать спектакли последних шестидесяти лет, а в некоторых случаях обратимся к более ранним примерам.

²⁷ См. напр.: *Büning E.* Erschütterer der Opernwelt: Nachruf auf Patrice Chéreau [Электронный ресурс] // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/nachruf-auf-patrice-cherreau-erschuetterer-der-opernwelt-12609594.html> (дата публикации: 08.10.2013; дата обращения: 01.05.2016)

²⁸ См. напр.: *Der «Ring» — Kampf von Bayreuth* [Электронный ресурс] // *Der Spiegel*: официальный сайт. 1976. № 32. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41210807.html> (дата публикации: 02.08.1976; дата обращения: 01.05.2016)

²⁹ *Millington B.* Patrice Chéreau and the bringing of dramatic conviction to the opera house [Электронный ресурс] // *The Guardian*: официальный сайт. URL: <http://www.theguardian.com/music/2013/oct/08/patrice-cherreau-by-barry-millington> (дата публикации: 08.10.2013; дата обращения: 01.05.2016).

³⁰ *Ein Maskenball zum Tod in Venedig* [Электронный ресурс] // *Der Spiegel*: официальный сайт. 1983. № 6. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14020277.html> (дата публикации: 07.02.1983; дата обращения: 01.05.2016).

³¹ *One of the most important opera productions ever. Der Ring des Nibelungen (DVD): Patrice Chéreau, Pierre Boulez, Donald McIntyre, Gwyneth Jones* [Электронный ресурс] // *Wagneropera.net*. URL: <http://www.wagneropera.net/DVD/RingDesNibelungen/DVD-Ring-Chereau.htm> (дата обращения: 01.05.2016).

Аксиоматика. Примем за данность, что в любом спектакле присутствует режиссерский текст³² — постольку, поскольку мы можем эти спектакли обсуждать как спектакли (будем считать, что сам факт возможности разговора о режиссерской интерпретации означает ее наличие). Примем также за данность, что режиссер является именно интерпретатором (создает режиссерский текст), т. е. является автором спектакля, но не «исходной» оперы. Иначе говоря, примем презумпцию существования предмета классификации.

Ограничения. Как ясно из предыдущего раздела, мы исключаем из рассмотрения постановки опер, написанных при участии режиссеров и ими же в дальнейшем поставленных (сотрудничество Уилсона с Андрессоном [32] и Глассом [64]³³). В эту категорию попадут редкие случаи, когда постановкой занимался сам либреттист или композитор (напр. сотрудничество Селларса с Адамсом в качестве режиссера и либреттиста [7, 35]). При этом мы не исключаем постановки новых опер («Дети Розенталя» Десятникова [6]) или опер, не имеющих новейшей истории сценической интерпретации («Паладины» Рамо [37]), поскольку в этом случае зазор между авторами и режиссером сохраняется.

Наглядность. Предлагаемые ниже критерии классификации позволяют довольно хорошо понять место рассматриваемого спектакля среди остальных и решить задачу сравнительной работы, однако недостаточно наглядны для описания отдельного спектакля вне сравнения. Так, неэффективно было бы делить оперные спектакли по типу работы режиссера с пространством («фронтальность» спектакля или расчет на то, что он будет увиден сверху, представляется техническим приемом, не отражающим существенных свойств спектакля), однако при описании режиссерской работы такого рода характеристика может стать для читателя информативной, а для автора — отдельной темой для анализа. Для решения такой задачи мы предлагаем воспользоваться несложной таблицей, которая содержит основные необходимые для такого описания параметры.

³² При этом словом «текст» мы пользуемся не как герменевтическим или семиотическим термином: оно может быть заменено словом «рисунок», «построение», «конструкция» и т. д. Иными словами, мы не постулируем, что спектакль как таковой должен быть филологизирован, или что такая филологизация возможна (напротив, вероятнее всего, она неэвристична даже если возможна).

³³ Выходные данные спектаклей указаны в списке в конце статьи. Цифры в квадратных скобках указывают номер спектакля или записи спектакля в этом списке.

Параметр	Возможное описание
Работа с партитурой	Редакция, купюры, дополнения
Работа с музыкальным временем	Выдержана или не выдержана длительность музыкальных номеров, понадобилось ли режиссеру сделать купюры (например, повторов), есть ли вкрапления в музыкальное действие (остановки, разговорные диалоги)
Работа со сценическим ритмом	Совпадает /не совпадает с музыкальным, важен /не важен, какими средствами проявлен
Работа со сценическим пространством	«Ориентация» спектакля (на оркестровую яму, на партер, на галерку), использование территории сцены, геометрия
Работа с артистами	Тип актерской школы, тип требований к актеру, важность актерской задачи, важность состава
Работа с динамикой	Насколько спектакль статичен / динамичен, важно ли движение на сцене, важно ли развитие событий
Работа со словом	Важно / не важно, насколько определяет действие
Работа с нарративом	Рассказывает ли спектакль историю, важна ли она, какие поставлены проблемы, развязаны ли сюжетные завязки

Табл. 1. Параметры описания оперного спектакля

Разумеется, таблица может быть дополнена в зависимости от описываемого материала и более узко поставленной задачи.

Классификация

Выделим теперь возможные классификационные основания и рассмотрим примеры.

Эти основания составляют три основные группы: по наличию, характеру и степени изменений в партитуре и либретто (редакция); по типу театра/режиссерскому языку; по хронотопу.

Редакция

I. Редакция нотного текста

1. Существующая (авторская или традиционная неавторская);
2. Новая, специально для этой постановки («Дон Карлос» Антонио Паппано — Люка Бонди [20])

- а) Небольшие купюры и изменения (в музыке и тексте), как бы не меняющие редакцию оперы, но при этом существенно влияющие на интерпретацию (в «Аиде» Дмитрия Чернякова [1] отсутствует Амнерис в финале). Например, *переадресация реплик (реплику говорит не тот персонаж, для которого она была написана (пастораль в «Пиковой даме» Льва Додина [40]³⁴; говорит тот, но не тому, кому она изначально адресована³⁵; несколько персонажей объединены в одного³⁶;
 - б) Обширные купюры и перестановки с соответствующими изменениями либретто («Пиковая дама» Дмитрия Бертмана [39]);
 - с) Новое произведение («Трагедия Кармен» Питера Брука [56])
3. ** Дирижерская редакция (независимая от режиссерской)³⁷

II. Редакция либретто

1. оригинальный текст либретто;
2. перевод (влияют ли различия между текстом оригинала и текстом перевода на сценический ряд, как в «Фиделио» Бориса Покровского [63], или нет);
3. измененный текст («Пиковая дама» Льва Додина [40])

³⁴ Пастораль разыгрывают Герман (Прилепа), Лиза (Миловзор) и Графиня (Златогор). Соответственно, все реплики перераспределены (и в некоторых случаях изменен род персонажей, например, «скажи, из нас кого, меня или ее»). Изменение носит сущностный характер: меняется не только сцена, меняется тип раскрытия отношений между героями.

³⁵ В «Сельской чести» Филиппа Штгельця [47] Туридду в сцене после куплетов Лолы уводит не Лолу, а Сантуццу и, соответственно, говорит «Andiamo, andiamo! // Qui non abbiám che fare» (Идем, идем! // Здесь нам нечего делать. — *ит.*) Сантуцце.

³⁶ Падре Гуардиано и маркиз Калатрава в спектакле Мартина Кушея «Сила судьбы» [48] не просто исполняются одним певцом, но являются одним персонажем; в «Паяцах» Юрия Александрова [38] Сильвио и Беппо — одно лицо.

³⁷ Здесь мы почти не получим примеров из числа современных спектаклей, потому что в редких случаях тезис о рассогласовании режиссера и дирижера будет доказуем. Так, нам известны критики, убежденные в том, что никакого тандема «Даниэль Баренбойм — Дмитрий Черняков» не существует, дирижирование Баренбойма и спектакли Чернякова друг другу не соответствуют; можно обильно аргументировать несовпадение и порой возникающее противоречие визуального и музыкального рядов в «Фиделио» Юргена Флимма (дирижер Николаус Арнонкур [60]); однако эти оценки связаны с субъективным восприятием спектакля. Точно так же недоказуемо участие или неучастие режиссера в создании дирижерской редакции — если не полагаться на внешние обстоятельства вроде биографий, интервью или наблюдений за репетиционным процессом. Однако есть случаи, когда создание дирижерской редакции независимо от режиссерской несомненно, и мы можем говорить о том, что режиссер работал с полученным им переработанным музыкальным материалом. Это связано с традициями определенного времени и театра. Например, в Метрополитен-опера в 1930-е годы шла версия «Фиделио», подготовленная дирижером Артуром Боданцки [62] — с речитативами, а не с диалогами.

Мы предлагаем рассматривать редакцию как первый критерий, поскольку он определяет превращение партитуры в спектакль. Для зрителя этот критерий будет самым весомым только в редких случаях: заметить, что спектакль относится к категории II.3, вовсе не сложно (вспомним превращение «Тоски» Пуччини в оперу «В борьбе за коммуну» [3] в СССР³⁸), в то время как отличить дирижерскую редакцию, не сверяясь с партитурой или/и не зная все авторские версии наизусть, гораздо труднее.

Различия, возникающие при переводе либретто (II.2), также часто незаметны, прежде всего из-за привычности текста и традиции игнорировать подробности (кто, в самом деле, обращает внимание, что в «Фаусте» Гуно «пылинки веселой толпой вслед летают за ногой»). Случаи удачных переводов заметны еще менее: если текст согласуется со звучанием, то изменения в нем редко могут обратить на себя внимание³⁹.

Отметим отдельно, что при переводе, в том числе и удачном, могут возникать пусть незначительные, однако влияющие на восприятие изменения в музыкальной ткани. Сравните, например, перевод французского либретто «Дона Карлоса» на итальянский — с изменением ударных слогов и иным заполнением затактов.

Часто можно наблюдать смещение смыслов, что является отдельной проблемой для анализа интерпретации. Достаточно вспомнить русский перевод «Богемы», где в финале третьего акта Мими и Рудольф говорят «мы расстанемся до весны», вместо того, чтобы вместе дожидаться весны и только тогда расстаться (именно так дословно переводятся реплики героев: «Soli d'inverno è cosa da morire! // Soli! Mentre a primavera // c'è compagno il sol!»⁴⁰) Излишне пояснять, что это меняет понимание истории.

³⁸ Этот пример, как легко заметить, не относится к выбранному нами временному периоду. Здесь также можно говорить о духе времени: в начале XX века было множество подобных прецедентов, от спектакля «Король забавляется» [27] в ГАБТе до превращения «Гугенотов» Мейербера в «Декабристов» [5]; сейчас же подобные случаи являются скорее исключением.

³⁹ См. рассказ Ю. Димитрина: «Так вот, когда вышел этот спектакль [«Мнимая садовница»] <...> к главному режиссеру театра Льву Дмитриевичу Михайлову подошла некая дама и, рассыпаясь в комплиментах спектаклю — он того заслуживал, — обронила такую фразу: „Все же, какие увлекательные пьесы выбирал Моцарт для своих опер“. На что Лев Дмитриевич простодушно возразил: „А это либретто как раз Моцарт не выбирал“. „А кто же тогда?“ — забеспокоилась дама. „А вот он стоит, соавтор Моцарта“, — ответил Михайлов, отсылая ее ко мне. Дама была в полной растерянности. Что же это такое? Налицо святотатственное посягательство на авторскую волю Моцарта, а театр этому потворствует...» (Третьякова Е. Либретто во сне и наяву // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21).

⁴⁰ Расстаться зимой — это смерть! // Расстаться! А весной // нам другом станет солнце! (ит.)

В последние годы, когда традиция исполнения адаптированных для национальной сцены переводных либретто отстывает (поэтому в качестве характерного примера мы и приводим спектакль Покровского), а театры вроде Английской национальной оперы активно участвуют в совместных постановках, такое влияние текста либретто на спектакль можно проследить все меньше и меньше.

Для простоты мы исключим здесь из рассмотрения случаи постановок одной и той же оперы с разными либретто (например, пятиактные редакции «Дона Карлоса» Верди по-французски и по-итальянски) и отнесем их к случаю *I.1 + II.1 (II.2)* (хотя очевидно, что Верди не знал полного перевода французского либретто на итальянский).

Пункт *I.2.a* требует пояснения на примере. В спектакле Клауса Гута «Свадьба Фигаро» [46] реплика Сюзанны «Scusatemi se mento, voi che intendete amor»⁴¹ в дуэтино с Графом «Crudel! Perché finora»⁴² адресована Графине. Таким образом не только разрушается конвенция, позволяющая героям отпускать реплики *a parte* (в частности, мы больше не ждем, что Фигаро получит возможность спеть «Aprite un po' quegl'occhi»⁴³ в зал), т. е. меняется предлагаемый нам тип театра, но и Графиня наделяется качеством «понимать любовь/амура», т. е. персонифицированного в спектакле Амура (мимический персонаж, согласно списку ролей, называется Херувимом и является сверхъестественным двойником Керубино; его роль в сюжете в самых общих чертах сводится к плетению любовных интриг).

Другой пример — купюра в финале «Аиды» Чернякова [1]: в финале спектакля Амнерис не появляется; никто не произносит ее реплику «Raset'imploro, salma adorata... Isi placata ti schiuda il ciel!»⁴⁴. Вся выстроенная Черняковым конструкция завершается радостным утверждением «...volano al raggio dell'eterno di»⁴⁵, и идиллическая картина, созданная дуэтом Аиды и Радамеса, ничем не разрушается.

Отдельного разговора применительно к музыкальным редакциям требуют зингшпили. Почти во всех современных постановках «Фиделио» текст диалогов переписан (Йохан Симмонс [59]; Мартин Кушей [61];

⁴¹ Вы — те, кто понимает любовь (amor), — извините, если я лгу (*im.*)

⁴² Жестокая! Почему до сих пор... (*im.*) — первая строка дуэта. В переводе Чайковского «Скажи, зачем так долго томила ты меня».

⁴³ Откройте-ка глаза (*im.*) — первая строка арии. В переводе Чайковского — «Мужья, откройте очи».

⁴⁴ О мире для тебя молю, возлюбленная тень... Пусть умиротворенная Изида откроет тебе Небеса! (*im.*)

⁴⁵ ... летят к вечному свету (*im.*)

Каликсто Бьейто [58]). В связи с этим мы предлагаем говорить о создании отдельной редакции оперы под нужды спектакля, несмотря на то, что музыкальный текст, равно как и текст арий, остается без изменений.

Так происходит в спектакле Адольфа Дрезена [57]: музыкальная структура «Фиделио» не тронута (увертюра «Фиделио»), сначала дуэт Марцелины и Жакино, затем ария Марцелины; никакие номера из более ранних редакций не добавлены), но диалоги написаны заново и повествуют о тяготах службы Рокко, о честолюбивых замыслах Пизарро и, не изменяя общую канву истории, расставляют иные акценты в отношениях действующих лиц.

Тип театра / режиссерский язык

Самым грубым образом мы можем разделить театр на два типа: психологический (Борис Покровский, Франко Дзеффирелли, Лукино Висконти) и лишенный психологически обоснованного нарратива (Эймунтас Някрошюс, Андрий Жолдак). Они отличаются прежде всего в отношении *storytelling*⁴⁶. В первом случае существует нарратив с психологически обоснованными импликациями, во втором — он не необходим.

Можно также разделять типы театра по типу отношения к «четвертой стене»; на «драматический» и «постдраматический»⁴⁷ и так далее, в соответствии с театроведческими классификациями.

Во введении мы уже говорили о том, почему такого рода дихотомические классификации представляются нам непродуктивными, когда речь идет о систематизации всех спектаклей вообще; однако как вспомогательное средство они могут быть вполне действенны.

Необходимо также заметить, что разные типы театра в постановках «классического оперного репертуара» все больше смешиваются (мета-театр Роберта Карсена, например «Сказки Гофмана» [49], «Тоска» [50]; конструирование реальностей Мартина Кушея, например «Милосердие

⁴⁶ Дословно: рассказывание истории (англ.)

⁴⁷ Слова даны в кавычках, поскольку мы говорим о театре оперном. Обратим внимание читателя на то, что в этом случае возможна не только опера без очевидных действующих лиц («Вождение» Беата Фуррера [4]) и опера, существующая только вместе с мультимедиа и невозможная без мультимедиа («Индекс металлов» Фаусто Ромителли [23]), но даже опера, в которой на сцене не будут находиться люди (Хайнер Гёббельс в «Материи» Андриссена [32] помещает на сцену овец). В данной статье основным предметом рассмотрения являются постановки опер, имеющих значительную сценическую историю, поэтому произведения второй половины XX и XXI века в основном находятся за рамками нашего внимания.

Тита» [34], «Фиделио» [61]; спектакли Кристофа Марталера и Роберта Уилсона).

I. Психологизм — его отсутствие

Театральные постановки, опирающиеся на непсихологический театр, представляют проблему для классификации по этому признаку, поскольку мы не можем говорить о выборе режиссера («Эйнштейн на пляже» Филипа Гласса едва ли вообще может быть поставлен в рамках психологического театра).

II. «История» (рассказывает ли ее режиссер) *⁴⁸.

1. Отказ рассказывать историю как историю (Ахим Фрайер, Роберт Уилсон);
2. Повторение и интерпретация истории либретто⁴⁹;
3. Нарратив либретто игнорируется или изменяется ради обобщенного выражения аффекта музыки («Аида» Дмитрия Чернякова⁵⁰ [1]);
4. «Параллельное либретто»⁵¹: история о реалиях⁵², которых не было и не могло быть в либретто («Русалка» Мартина Кушея

⁴⁸ Именно этим чаще всего интересуется оперный зритель.

⁴⁹ Это очень широкая категория, и во многом именно из-за ее существования мы не предлагаем использовать этот критерий для собственно классификации. Очевидно, что невозможно ухватить грань, отделяющую рассказ истории Виолетты в фильме Дзеффирелли «Травиата» [55] в квази-историческом антураже от рассказа той же истории в спектакле Андреа Брет [53] или Кристофа Марталера [54], где действие перенесено в наши дни, однако сохранены сюжетные и эмоциональные константы.

⁵⁰ «А в последней сцене Аида и Радамес приговорены к смерти и замурованы заживо. Но в музыке нет мученической физической смерти, а есть покой и некое новое измерение, выводящее за скобки всю ту несуразную жизнь с ее войнами, утратами, ревностью, карьерой, предательствами, несчастьями. Финал для них не смерть, а избавление, единственный момент счастья в нашем спектакле» (Дьякова Е. Опера уполномоченная [интервью с Дмитрием Черняковым] // Новая газета. 2004. 13 сентября).

⁵¹ Выражение, распространенное в русскоязычной критике, в том числе непрофессиональной. Однако, хотя эту задачу часто решает именно драматург, нам представляется, что речь идет скорее о параллельном нарративе или построении параллельного сюжета, а не об изменении именно драматургии: напротив, зачастую декларируется, что такие построения производятся для более эффективного выражения драматургии партитуры.

⁵² Говоря о спектакле «о реалиях», следует различать ситуацию, когда эти реалии (персонажи, технические достижения, а, возможно, и крой одежды или стиль речи) являются неотъемлемой частью спектакля и когда они являются средством выражения. В этом смысле «Свадьба Фигаро» Свен-Эрика Бехтольфа [45] является спектаклем «о реалиях» — антураж должен отсылать нас к 1920-м гг. и жизни Великобритании, и контекст характерного юмора (П. Г. Вудхауз, Ивлин Во), актуальных проблем, узнаваемых персонажей необходим для оправдания сценического действия; в «Фиделио» же Мартина Кушея [61] можно заменить фотообои тканым гобеленом, а консервные банки —

[43] о Наташе Кампуш, которую преступник в детстве похитил и удерживал у себя на протяжении многих лет⁵³) или «вообще совсем другая история» на ту же музыку**», часто при полном сохранении словесного текста («Тоска» Дмитрия Бертмана⁵⁴ [51], в которой барон Скарпиа — жертва карьериста-эгоцентрика Каварадосси, а третий акт является галлюцинациями сошедшей с ума после убийства Тоски, в прошлом жены барона).

В интересах описания полезно рассматривать также отношения спектакля со словесным текстом* вообще, поскольку в большинстве случаев рассказываемая в спектакле история передается прежде всего через слово — пусть даже его смысл определяется нотным текстом. Мы считаем, что обращать на это внимание важно только в том случае, если определенный тип отношений с текстом в спектакле — это принцип, а не частная погрешность (почти никакая Тоска не умоляет *le man giunte* (дословно: «с (молитвенно) сложенными руками», *ит.*); почти ни у одного короля Филиппа в кабинете не стоит *doppier* (двойной светильник, две свечи, *ит.*).

Здесь стоит также сделать оговорку об отношениях с паратекстом, прежде всего с ремарками. Мы не делаем это замечание частью основного хода наших рассуждений, поскольку до настоящего момента нам не известен ни один случай досконального соблюдения *всех* ремарок. Даже во времена «неинтерпретативной» режиссуры это едва ли было возможно, поскольку ремарки нужно было приспособлять к нуждам сцены. Возможно, исключения представляли собой какие-то из постановок опер Верди, для которых Ф. М. Пьяве был и либреттистом, и постановщиком — но эту гипотезу невозможно проверить.

фарфоровыми супницами. Точно так же неработающий телевизор и инвалидное кресло Макбета в «Макбете» Кшиштофа Варликовского [31] можно заменить предметами с приметами другого послевоенного времени. Такие реалии, разумеется, относятся только к новейшему времени, однако спектакль не о них. Здесь можно было бы вспомнить пассаж Димитрина о телекамере в «Руслане и Людмиле» Дмитрия Чернякова [44]: «Глинка почему-то не включил в партитуру музыку „явления народу телекамеры“» (Димитрин Ю. Опера на операционном столе. [Электронный ресурс] Портал OperaNews. URL: <http://www.operanews.ru/13092209.html>, дата обращения 21.05.2015) — но где же у Глинки в музыке синтетические кокошники? А еще страшнее — где электрический прожектор, освещающий сцену? Или, более того: где вообще в музыке Глинки кокошники?

⁵³ Такого рода спектакли можно классифицировать и иначе (см. «Хронотоп → Время»).

⁵⁴ Заметим, что сам Д. Бертман утверждает: «Я не менял сюжет! Если пересказывать, будет то же самое: Тоска любит художника, убивает барона, потом с собой кончает» (из личного разговора.)

Выше мы приравнивали игнорирование прямой речи персонажа (которую зритель слышит, если знает язык, или перевод которой видит в субтитрах, если они есть) и ремарок, которые не явлены ему непосредственно во время спектакля. Это, разумеется, неравнозначно, поскольку проигнорированные ремарки или серию ремарок проще не заметить; однако часто именно таким образом появляются самые сильные интерпретации. Так, в «Тоске» Люка Бонди [52] Тоска после убийства барона Скарпиа не бросает ему на труп крест и не ставит по сторонам свечи, как требует ремарка: она ложится на диван и обмахивается веером, пока в музыке звучат акценты, обычно трактуемые режиссерами и слушателями как сигналы к действиям Тоски (или «как сами эти действия»). Таким образом Люк Бонди переносит зрителя во внутренний мир Тоски, не давая внешнего воплощения ее поступкам и тем самым усиливая их. Нарастающее звучание оркестра соответствует не движениям ее тела, а ее переживаниям.

С другой стороны, неточно соблюденная ремарка часто создает ощущение невнимательности или даже глухоты режиссера. В «Доне Карлосе» Петера Штайна [21] проигнорированы все изменения характера музыки во время шествия перед аутодафе: разнородные персонажи равномерно выходят на сцену один за другим, а музыка Верди превращается в фон, который исполняет невидимый оркестр, как на танцах в городском парке.

III. Интерес к актуальным социально-политическим проблемам — интерес к вневременным проблемам.

Вот как Жерар Мортье описывает актуальный театр:

Самое удивительное в греческих трагедиях, с моей точки зрения, то, что афиняне впервые в истории человечества создали политический театр. Другими словами — театр, который рассказывал не столько о личных страстях, сколько о власти, о правах отверженных, о насилии и обо всем том, что происходило в полисе, в общественной жизни. <...> Эти трагедии ставились в потрясающем пространстве: позднее оно послужило базовой моделью для наших парламентов. В афинском театре соединились музыка, поэзия и танец.

Но театр они рассматривали с политической точки зрения: говоря об опасности империализма, когда Афины решили переместить сокровища Пелопонесской Лиги из Делоса в Афины («Персы» Эсхила); о праве на политическое убежище («Гераклиды» Еврипида); о необходимости Верховного суда («Орестея» Эсхила); о возможном противоречии естественных законов че-

ловеческого бытия и законов государства («Антигона» Софокла); о разрушительной силе бесконтрольных инстинктов («Вакханки» Еврипида); об обязанностях, которые каждый должен взять на себя в связи с собственной смертью («Алкест» Еврипида); о страданиях, которые терпят женщины от мужских войн («Просительницы» Эсхила).

Именно такой театр в счастливый для цивилизации момент стал образцом для Клаудио Монтеверди <...>. И все великие композиторы следовали ему, от Генделя до Глюка, Моцарта, Вагнера или Берга, от Верди до Даллапикколы <...>⁵⁵.

Отметим, что здесь мы признали за театром Мортье только одну его черту, проигнорировав внимание Мортье к театру как таковому, к театру как знаковой системе — таким образом, не любой театр, соответствующий описанным выше свойствам, может считаться театром Мортье.

IV. Последний вопрос, которым нужно здесь задаться — можем ли мы говорить о наличии у режиссера *собственного языка*** не в смысле конструирования языка с нуля, а в смысле использования собственного последовательного метода, а не набора клише. В категорию сценических текстов, не написанных при этом на собственном языке режиссера, попадут многие спектакли, относящиеся к самым разным типам театра (в этом смысле нет разницы между «Доном Карлосом» Джорджо Барбьеро Корсетти [17] и «Дон Жуаном» Каликсто Бьейто [8]).

Хронотоп⁵⁶

I. Время (датировка)⁵⁷ и его приметы (отношения «сейчас» оперы и «сейчас» спектакля; актуализация, приближение/отдаление, современность/несовременность).

⁵⁵ Мортье Ж. Театр делает нас свободными. С. 12.

⁵⁶ Соблазнительным представляется классифицирование спектаклей по работе со временем как временем музыкальным и сценическим. Однако в настоящее время нам представляется, что здесь мы попадем в область оценок (режиссер с музыкальным временем справился / не справился) и описания индивидуальных методов (работа с поворотным кругом; представление арий как статических / заполнение времени арий вспомогательным действием; и так далее).

⁵⁷ Отношения времени спектакля с исходным указанием на время может быть явным (события «Дон Жуана» Моцарта, если мы обладаем достаточной долей абстрактного

1. «Время действия оперы»
 - а) Историческое, представленное на сцене как попытка реконструкции «исторической достоверности» («Дон Карлос» реж. Хуго де Ана [18]);
 - б) Время жизни композитора («Милосердие Тита» Жан-Пьера Поннеля [33]) или время первой постановки («Орфей» Монтеверди Жан-Пьера Поннеля [36]);
 - в) Условная старина, понимаемая как бутафорские «старые времена» («Дон Карлос» Джона Декстера [19]);
2. «Перенос в другое прошлое» (здесь снова можно вспомнить «Русалку» Мартина Кушея [43], однако более уместно было бы упомянуть спектакли, в которых изначально фигурирующие исторические персонажи поданы как другие исторические же);
3. «Злободневный театр» («Борис Годунов» Юрия Александрова [2], где Борис — Ельцин);
4. «Условная современность», «пиджачный театр» («Аида» Дмитрия Чернякова [1], которая при этом в действительности не привязана ни к локации, ни ко времени);
5. «Условное время» — аллегорическое, мифологическое («Кольцо нибелунга» Ахима Фрайера [26], «Макбет» Эймунтаса Някрошуса [30], «Кольцо нибелунга» Георгия Цыпина [25]);
6. Будущее/время научной фантастики («Летучий голландец» Дэвида Паунтгни [28])

Отдельного комментария требует прежде всего пункт *I.1.a*. Нам представляется, что в некоторый момент своего развития режиссерскому театру понадобилось избавиться от антуража как такового, обнажить конструкцию — как в свое время в балете это сделал Баланчин, одев танцоров в купальники. Такое обнажение позволило увидеть режиссуру как работающий механизм, не отвлекаясь на дизайнерские элементы; видеть сквозь повседневную сегодняшнюю одежду и обыден-

мышления, происходят «когда угодно»; в то время как сюжетная интрига «Свадьбы Фигаро» вертится вокруг вполне определенной реалии — права первой ночи), и неявным (действие оперы «Дон Карлос» Верди происходит во времена Филиппа II, правившего с 1556 по 1598 г.). Здесь мы сразу сталкиваемся с довольно большим разнообразием таких указаний и возможного их понимания. Так, известно, что Верди пришлось отодвинуть действие «Травиаты» от современного ему момента; «Пиковая дама» Чайковского происходит в ошибочно-условном времени, хотя при этом в ней есть попытка реконструкции этого времени пасторалью именно как исторического, а не просто через указания на реалии; а «Макбет» Верди происходит «во времена Макбета», которые все никак не связаны с историческим XI веком.

ные интерьеры было проще, чем через парадные фраки и пышные дворцы⁵⁸.

Мы настаиваем на разделении пунктов *1.a*, *1.b* и *1.c* — по сущностному, а не внешнему признаку. Мы также хотели бы обратить внимание на то, что хотя тривиальной и самоочевидной представляется классификация спектаклей *по времени на основании декораций и костюмов*, это в действительности ложный путь — за редким исключением не режиссер, а художник и сценограф формируют внешний облик спектакля. То, что изменение этого облика может совершенно не влиять на сам спектакль, показывает, например, простое сравнение двух «Дон Жуанов» Йоханеса Шаафа — в Ковент-Гардене [9] и в Мариинском театре [10]: при абсолютно изоморфном сценическом перемещении, понимании персонажей и отношений между ними, работе с реквизитом (чемоданы донны Эльвиры, мытье пола на месте убийства Командора...) и мимическим ансамблем (обнаженная девушка на ужине), первый спектакль формально относится к условно-историческому времени, а второй — к условной современности. Словом: все, что изменено в спектакле, касается только его внешнего оформления.

Таким образом, не внешний вид, но поведение персонажей, не дизайн сценического пространства, но его использование должны быть определяющими при классификации спектаклей. Один из самых простых критериев: а сработает ли режиссерская конструкция, если мысленно переодеть всех в «баланчинские купальники»? Что изменится?⁵⁹

Именно эта классификация представляется нам наиболее интересной. Прежде всего она позволяет иначе посмотреть на пресловутый «перенос во времени» и его целесообразность. Например, «Травиата» Андреа Брет [53] происходит в наши дни и шокирует зрителя жизнью падшей женщины (для этого в спектакле множество эпатажных сцен, от копрофагии до педофилии); точно так же «Травиата» Верди должна была рассказывать о современном ему моменте и воспринималась как эпатаж. То есть «сейчас» оперы совпадает с «сейчас» спектакля.

Следует заметить, что только при такой классификации мы можем эффективно работать со случаями, когда действие оперы не привязано

⁵⁸ Остается только посетовать, что и нынешний, искушенный и опытный зритель, продолжает в первую очередь обращать внимание на костюмы, автоматически относя спектакли с насыщенным и «историзированным» видеорядом к «традиционным» и «нережиссерским» (ср. обилие именно такой критики, а равно и похвал, в адрес «Дона Карлоса» Эдриана Нобла [16] или «Свадьбы Фигаро» Свен-Эрика Бехтольфа [45]).

⁵⁹ Любопытно, что дословно такое превращение осуществил Михайловский театр с «Онегиным» Андрия Жолдака [22], переодев всех героев в настоящие купальники на фестивале в Савонлинне.

к даже условному историческому времени, например, с «Кольцом нибелунга», потому что только этот вариант позволяет учитывать «условное время» и соотносить анализ с ним; однако подпункты здесь приведены скорее для примера: едва ли их можно исчерпать поименованием очевидных групп.

II. Эстетические паттерны

Эстетические категории могут оказаться более существенными, чем временные: здесь мы говорим о случаях использования узнаваемых эстетических паттернов или средств («Роделинда» Жана-Мари Виллежье [42] в эстетике немого кино).

1. Понимание эстетики как фабулы, например, когда перенос в другую эпоху связан с изменением ментальности и ассоциативного ряда (чаще всего, по нашим наблюдениям, при этом задействуется ассоциативный ряд, связанный с кинематографом, как например в «Дон Жуане» Люка Бонди [11]).
2. Использование перемещения по историческим или культурным эпохам как основного повествовательного приема («Пиковая дама» Юрия Александрова [41] — первый случай, «Дон Жуан» Роберто де Симоне [14] — второй).

III. География

На сегодняшний день автору пока неизвестен ни один случай, где географическое перемещение действия являлось бы определяющим. Однако такой подход теоретически можно допустить (скажем, перенос действия «Воццека» в Россию того же времени и использование армейской атрибутики как центрального элемента сценического действия).

Заключение

Как можно видеть, классификация получается достаточно громоздкой. Это неизбежно из-за разнородности материала, однако мы настаиваем на необходимости применять все классификационные основания к каждому спектаклю: существенны те, которые позволяют наиболее эффективно его проанализировать или/и описать.

Однако из этого не следует заключать, что сама необходимость классификации сомнительна: только сравнительный анализ позволяет выявить многие черты, необходимые для понимания оперного спектакля.

Перечень спектаклей, упомянутых в работе

1. «Аида», комп. Дж. Верди, реж. Дмитрий Черняков, дир. Теодор Курентзис. 30 марта 2004, НГАОиБ
2. «Борис Годунов», комп. М. Мусоргский, реж. Юрий Александров, дир. на премьерe Вадим Афанасьев, 30 мая 2007, театр «Санктъ-Петербургъ-Опера»
3. «В борьбе за коммуны» (музыка из «Тоски», комп. Дж. Пуччини), реж. Н. Г. Виноградов, 1924, Государственный академический театр комической оперы (ныне — Михайловский театр)
4. «Вождение», комп. и дир. Беат Фуррер (Beat Furrer), 2003, дата выхода на DVD: 10 февраля 2009
5. «Декабристы» (музыка из «Гугенотов» Дж. Мейербера), реж. Н. Г. Виноградов, 1924, Государственный академический театр оперы и балета (ныне — Мариинский театр)
6. «Дети Розенталя», комп. Леонид Десятников, реж. Эймунтас Някрошюс, дир. Александр Ведерников, мировая премьерa: 23 марта 2005, Большой театр
7. «Доктор Атомный», комп. Джон Адамс (John Adams), либретто и постановка: Питер Селларс (Peter Sellars), дир. на премьерe Доналд Ранниклс (Donald Runnicles), 1 октября 2005, Сан-Франциско Опера. (Запись: Метрополитен-опера, 2008, дир. Алан Гилберт (Alan Gilbert), дата выхода на DVD: 25 января 2011)
8. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Каликто Бьейто (Calixto Bieito), дир. Бертран де Бийи (Bertrand de Billy), 2002, Театр Лисеу, дата выхода на DVD: 21 марта 2006
9. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Йоханнес Шааф (Johannes Schaaf), дир. Бернард Хайтинк (Bernard Haitink), 5 февраля 1992, Королевский оперный театр Ковент-гарден
10. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Йоханнес Шааф, дир. Валерий Гергиев, 28 ноября 1999, Мариинский театр
11. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Люк Бонди (Luc Bondy), дир. Клаудио Аббадо (Claudio Abbado), 1990, Венская государственная опера
12. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Мартин Кушей (Martin Kušej), дир. Даниэль Хардинг (Daniel Harding), дирижер-постановщик — Николаус Арнонкур (Nikolaus Harnoncourt), 2002, 2003, 2006, Зальцбургский Летний фестиваль, дата выхода на DVD: 13 февраля 2007
13. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Питер Селларс, дир. Крейг Смит (Craig Smith), 1990, дата выхода на DVD: 14 июня 2005
14. «Дон Жуан», комп. В. А. Моцарт, реж. Роберто де Симоне (Roberto de Simone), дир. Риккардо Мути (Riccardo Muti), 1999, Венская государственная опера, дата выхода на DVD: 27 октября 2009
15. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, дир. и реж. Герберт фон Караян (Herbert von Karajan), 1986, Зальцбургский Летний фестиваль, дата выхода на DVD: 26 ноября 2002
16. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Эдриан Ноубл (Adrian Noble), дир. Роберто Тревиньо (Robert Treviño), 17 декабря 2013, Большой театр России
17. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Джорджо Барбьеро Корсетти (Giorgio Barberio Corsetti), дир. Валерий Гергиев, 29 ноября 2012, Мариинский театр
18. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Хуго де Ана (Hugo de Ana), дир. Джанандреа Нозеда (Gianandrea Noseda), апрель 2013, театр Реджо (Турин), дата выхода на DVD: 5 января 2015

19. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Джон Декстер (John Dexter), дир. Джеймс Ливайн (James Levine), 1983, Метрополитен-опера, дата выхода на DVD: 21 августа 2001
20. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Люк Бонди, дир. Антонио Паппано (Antonio Pappano), 01 марта 1996, Театр Шатле, дата выхода на DVD: 16 сентября 2003
21. «Дон Карлос», комп. Дж. Верди, реж. Петер Штайн (Peter Stein), дир. Антонио Паппано, 2013, Зальцбургский Летний фестиваль, дата выхода на DVD: 2 мая 2014
22. «Евгений Онегин», комп. П. Чайковский, реж. Андрей Жолдак, дир. Михаил Татарников, 26 октября 2012, Михайловский театр. 30 июля 2013 — показ на фестивале в Савонлинне
23. «Индекс металлов», комп. Фаусто Ромителли (Fausto Romitelli), дир. Жорж-Эли Октор (Georges-Élie Octors), 2006, дата выхода на CD и DVD: 5 мая 2008
24. «Кольцо нибелунга», комп. Р. Вагнер, реж. Патрис Шеро (Patrice Chéreau), дир. Пьер Булез (Pierre Boulez), 1976, Фестиваль в Байройте, дата выхода на DVD: 30 октября 2001
25. «Кольцо нибелунга», комп. Р. Вагнер, концепция постановки — Валерий Гергиев и Георгий Цыпин, премьера всей тетралогии: 13–18 июня 2003
26. «Кольцо нибелунга», комп. Р. Вагнер, реж. Ахим Фрайер (Achim Freyer), дир. Дэн Эттингер (Dan Ettinger), премьера первой части 28 октября 2011, Национальный театр Маннгейма
27. «Король забавляется» (музыка из «Риголетто», комп. Дж. Верди), реж. И. М. Лапичкий, дир. М. Штейман, 28 мая 1925, филиал Большого театра
28. «Летучий Голландец», комп. Р. Вагнер, реж. Дэвид Паунтни (David Pountney), дир. Карло Рицци (Carlo Rizzi), 2006, Национальная опера Уэльса
29. «Макбет», комп. Дж. Верди, реж. Андреа Брет (Andrea Breth), дир. Марк Альбрехт (Marc Albrecht), 3 апреля 2015, Национальная опера Нидерландов
30. «Макбет», комп. Дж. Верди, реж. Эймунтас Някрошюс, ноябрь 2002, театр Флорентийский музыкальный май
31. «Макбет», комп. Дж. Верди, реж. Кшиштоф Варликовский (Krzysztof Warlikowski), дир. Пол Дэниэл (Paul Daniel), 11 июня 2010, театр Ла Моннэ
32. «Материя», комп. Луи Андриссен (Louis Andriessen), реж. Роберт Уилсон (Robert Wilson), дир. Рейнберт де Леу (Reinbert de Leeuw), премьера 1 июля 1989, Музыкальный театр, Амстердам (ныне Национальная опера Нидерландов)
33. «Милосердие Тита», комп. В. А. Моцарт, реж. Жан-Пьер Поннель (Jean-Pierre Ponnelle), дир. Джеймс Ливайн, дата выхода на DVD: 11 апреля 2006 (фильм снят в 1980)
34. «Милосердие Тита», комп. В. А. Моцарт, реж. Мартин Кушей, дир. Николаус Арнонкур, 2003, Зальцбургский Летний фестиваль, дата выхода на DVD: 29 марта 2011
35. «Никсон в Китае», комп. Джон Адамс, реж. Питер Селларс, дир. Джон Демейн (John DeMain), 22 октября 1987, Гранд опера Хьюстона (запись: Метрополитен-опера, 2011, дир. Джон Адамс, дата выхода на DVD: 19 ноября 2012)
36. «Орфей», комп. К. Монтеверди, реж. Жан-Пьер Поннель, дир. Николаус Арнонкур, дата выхода на DVD 19 февраля 2007 (фильм снят студией «Юнитель» в 1978)
37. «Паладины» Ж. Ф. Рамо, реж. Жозе Монтальво (José Montalvo), дир. Уильям Кристи (William Christie), 14 мая 2004 Театр Шатле, дата выхода на DVD: 17 января 2006
38. «Паяцы», комп. Р. Леонкавалло, реж. Юрий Александров, дир. Александр Гойхман, 5 марта 2010, Театр «Санктъ-Петербургъ-Опера»

39. «Пиковая дама», комп. П. Чайковский, реж. Дмитрий Бергман, дир. Кирилл Тихонов, 28 января 1995, театр «Геликон-опера»
40. «Пиковая дама», комп. П. Чайковский, реж. Лев Додин, дир. Семен Бычков, 1998, Национальная опера Нидерландов; записано Парижской национальной оперой, театр Бастиль, май 2005, дир. Геннадий Рождественский, дата выхода на DVD: август 2011
41. «Пиковая дама», комп. П. Чайковский, реж. Юрий Александров, дир. Александр Самоилэ, 29 ноября 2013, театр «Новая опера»
42. «Роделинда», комп. Г. Ф. Гендель, реж. Жан-Мари Вилежье (Jean-Marie Villegier), дир. Уильям Кристи, Глайндборнский фестиваль, 1998
43. «Русалка», комп. А. Дворжак, реж. Мартин Кушей, дир. Томаш Ханус (Tomáš Hanus), 26 октября 2010, Баварская государственная опера, дата выхода на DVD: 27 июня 2011
44. «Руслан и Людмила», комп. М. Глинка, реж. Дмитрий Черняков, дир. Владимир Юровский, 2 ноября 2011, Большой театр России
45. «Свадьба Фигаро», комп. В. А. Моцарт, реж. Свен-Эрик Бехтольф (Sven-Eric Bechtolf), дир. Дэн Эттингер, 10 августа 2015, Зальцбургский Летний фестиваль
46. «Свадьба Фигаро», комп. В. А. Моцарт, реж. Клаус Гут (Claus Guth), дир. Николаус Арнонкур, 2006, Зальцбургский Летний фестиваль, дата выхода на DVD: 12 июня 2007
47. «Сельская честь», комп. П. Масканьи, реж. Филипп Штёлцль (Philipp Stölzl), дир. Кристиан Тилеман (Christian Thielemann), 2015, Зальцбургский Пасхальный фестиваль
48. «Сила судьбы», комп. Дж. Верди, реж. Мартин Кушей, дир. Ашер Фиш (Asher Fisch), 22 декабря 2013, Баварская государственная опера
49. «Сказки Гофмана», комп. Ж. Оффенбах, реж. Роберт Карсен (Robert Carsen), дир. Хесус Лопес-Кобос (Jesús López-Cobos), 2002, Парижская национальная опера, дата выхода на DVD: 2 марта 2009
50. «Тоска», комп. Дж. Пуччини, реж. Роберт Карсен, дир. Паоло Кариньяни (Paolo Cagnani), 2009, Цюрихская опера, дата выхода на DVD: 19 апреля 2011
51. «Тоска», комп. Дж. Пуччини, реж. Дмитрий Бергман, дир. Андрис Нельсонс (Andris Nelsons), 13 марта 2004, Латвийская национальная опера
52. «Тоска» Дж. Пуччини, реж. Люк Бонди, дир. Джозеф Коланери (Joseph Colaneri), 2009, Метрополитен-опера, дата выхода на DVD: 7 декабря 2010
53. «Травиата», комп. Дж. Верди, реж. Андреа Брет, дир. Адам Фишер (Ádám Fischer), 4 декабря 2012, театр Ла Моннэ
54. «Травиата», комп. Дж. Верди, реж. Кристоф Марталер (Christoph Marthaler), дир. Сильвэн Камбрелен (Sylvain Cambreling), 2007, Парижская национальная опера
55. «Травиата», комп. Дж. Верди, реж. Франко Зеффирелли (Franco Zeffirelli), дир. Джеймс Ливайн, дата выхода на DVD: 30 сентября 2008 (фильм студии «Акцент фильм Б.В.» и телекомпании РАИ снят в 1982)
56. «Трагедия Кармен» Питера Брука, мировая премьера: 1981, театр Буфф дю Нор (Париж)
57. «Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Адольф Дрезен (Adolf Dresen), дир. Кристоф фон Донаньи (Christoph von Dohnányi), 1991, Королевский оперный театр Ковент-гарден, дата выхода на DVD: 20 февраля 2001

- 58.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Каликто Бьейто, дир. Адам Фишер, 21 декабря 2010, Баварская государственная опера
- 59.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Йохан Симмонс (Johan Simmons), дир. Сильвэн Камбрелен, диалоги Мартин Мозбах (Martin Mosebach), 25 ноября 2008, Парижская национальная опера
- 60.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Юрген Флимм (Jürgen Flimm), дир. Николаус Арнонкур, 2004, Цюрихская опера, дата выхода на DVD: 29 марта 2010
- 61.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Мартин Кушей, дир. Михаэль Гилен (Michael Gielen), 15 марта 1998, Штутгартская государственная опера
- 62.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Вильгельм фон Выметал (Wilhelm von Wymetal), дир. Артур Боданзки (Artur Bodanzky), 22 января 1927, Метрополитен-опера
- 63.«Фиделио», комп. Л. ван Бетховен, реж. Б. А. Покровский, дир. А. Ш. Мелик-Пашаев, 12 июня 1954, Большой театр
- 64.«Эйнштейн на пляже», комп. Филип Гласс (Philip Glass), реж. Роберт Уилсон, 25 июля 1976, Авиньонский фестиваль

Литература

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 456 с.
2. Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т.2. 519 с.
3. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира [Электронный ресурс] // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epochi-shekspira/index.htm> (дата обращения: 01.05.2016).
4. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. В. И. Максимова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
5. Барбой Ю. М. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
6. Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-angliya-xx-vek.html> (дата обращения: 01.05.2016).
7. Бертман Д. А. Искусству правда противопоказана / Беседовал В. Выжувович [Электронный ресурс] // RG.ru: интернет-портал «Российской газеты». 2016. № 6925 (57). URL: <http://rg.ru/2016/03/17/dmitrij-bertman-svoboda-v-iskusstve-vazhnee-pravdy.html> (дата публикации: 17.03.2016; дата обращения: 01.05.2016).
8. Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 168 с.
9. Брехт Б. Современники: друзья и враги // Chertovy Kulichki [Электронный ресурс]. URL: http://www.kulichki.com/moshkow/INPROZ/BREHT/breht5_1_6.txt (дата обращения: 01.05.2016).
10. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. М.: Издательство Электротра «Станиславский», 2015. 272 с.
11. Германн М. Театральное пространство-событие (1930) // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31–40.
12. Димитрин Ю. Опера на операционном столе. [Электронный ресурс] Портал Opera-News. URL: <http://www.operanews.ru/13092209.html> (дата обращения 21.05.2015).

13. Дьякова Е. Опера уполномоченная [интервью с Дмитрием Черняковым] // Новая газета. 2004. 13 сентября. [Электронный ресурс] Новая газета. URL: <http://2004.povayagazeta.ru/nomer/2004/67n/n67n-s31.shtml> (дата обращения 25.05.2015).
14. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
15. Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. С. 212–232.
16. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
17. Грошева Е. А. Послесловие // С. Я. Лемешев. Путь к искусству. М.: Искусство, 1974. С. 359–372.
18. Мортве Ж. Драмагургия страсти. СПб.: Арка, 2016. 380 с.
19. Мортве Ж. Театр делает нас свободными // Возвышение и падение города Махагони. Буклет к гастролям театра Реал в Большом театре, сентябрь 2011. М.: Большой театр, 2011. 80 с.
20. Музыкальный театр в меняющемся обществе: материалы заседаний Круглого стола, организованного в Зальцбурге в августе 1965 года силами ЮНЕСКО, Международного Музыкального Совета и Международного Дома музыки [Электронный ресурс] / Под ред. Джека Борноффа, перев. с англ. Екатерины Приходовской // Проза. ру: литературный портал. URL: <https://www.proza.ru/2011/08/27/854> (дата публикации: 27.08.2011; дата обращения: 01.05.2016).
21. Пискатор Э. От искусства к политике [Электронный ресурс] // Agitclub.RU. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/heartf/piscator.htm> (дата обращения: 01.05.2016).
22. Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля. М.: РАТИ — ГИТИС, 2016., 354 с.
23. Третьякова Е. Либретто во сне и наяву // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21; [Электронный ресурс] Московский музыкальный вестник. URL: http://www.mmv.ru/interview/23-06-2000_dimitrin.htm (дата обращения 20.05.2015).
24. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 456 с.
25. Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319 с.
26. Херц И. Оперная режиссура в перекрестном огне // Границы спектакля: Сборник статей и материалов / Под ред. Ю. М. Барбоя, Л. И. Гительмана, Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкиной, Г. В. Титовой. СПб.: СПбГАТИ, 1999. 175 с.
27. Целяйн К. Штутгарт — Тель-Авив / Беседовал М. Рейдер [Электронный ресурс] // Московский Музыкальный вестник. URL: http://www.mmv.ru/interview/09-05-2000_reider.htm (дата публикации: 09.05.2000; дата обращения: 01.05.2016).
28. Шеро П. Одинокий голос из подполья [Электронный ресурс] / Беседовала М. Давыдова // Известия. URL: <http://izvestia.ru/news/301945> (дата публикации: 22.04.2005; дата обращения: 01.05.2016).
29. Braun W. R. Berg: Wozzeck [Электронный ресурс] // Opera News: официальный сайт. 2013. Vol. 78. № 3. URL: http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2013/9/Recordings/Berg_Wozzeck.html (дата обращения: 01.05.2016).
30. Büning E. Erschütterer der Opernwelt: Nachruf auf Patrice Chéreau [Электронный ресурс] // Frankfurter Allgemeine Zeitung: официальный сайт. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/nachruf-auf-patrice-cherreau-erschuetterer-der-opernwelt-12609594.html> (дата публикации: 08.10.2013; дата обращения: 01.05.2016).
31. Millington B. Patrice Chéreau and the bringing of dramatic conviction to the opera house [Электронный ресурс] // The Guardian: официальный сайт. URL: <http://www>

- theguardian.com/music/2013/oct/08/patrice-chereau-by-barry-millington (дата публикации: 08.10.2013; (дата обращения: 01.05.2016).
32. Der «Ring» — Kampf von Bayreuth [Электронный ресурс] // Der Spiegel: официальный сайт. 1976. № 32. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41210807.html> (дата публикации: 02.08.1976; дата обращения: 01.05.2016).
33. Ein Maskenball zum Tod in Venedig [Электронный ресурс] // Der Spiegel: официальный сайт. 1983. № 6. Электрон. версия печат. публ. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14020277.html> (дата публикации: 07.02.1983; (дата обращения: 01.05.2016).
34. One of the most important opera productions ever. Der Ring des Nibelungen (DVD): Patrice Chéreau, Pierre Boulez, Donald McIntyre, Gwyneth Jones [Электронный ресурс] // Wagneropera.net. URL: <http://www.wagneropera.net/DVD/RingDesNibelungen/DVD-Ring-Chereau.htm> (дата обращения: 01.05.2016).