

Музыкальный театр

Александр Матусевич

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА ОПЕРЫ: ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ОПЕРНЫХ ТЕКСТОВ

Оперное искусство развивается уже более четырех столетий. На его пути не раз возникали различные сложности как объективного, так и субъективного характера. Менялись эпохи, эстетические установки, вкусы, вместе с ними менялась и опера. Каждая эпоха выдвигала своих реформаторов жанра — в истории остались такие имена, как Глюк, Вагнер или Берг, коренным образом повлиявшие на дальнейшее развитие оперного жанра, а первые два еще и сформулировали теоретические принципы, которые считали важнейшими для дальнейшего поступательного развития оперы. Но, на наш взгляд, текущее бытование оперы как феномена культуры представляет собой особый период, радикально отличный от всего, что было с жанром ранее.

Целью статьи является рассмотрение современного оперного жанра в условиях доминирования интерпретационной модели, где главную роль играют режиссеры, а также восприятия этих интерпретаций публикой. В этой связи ставятся задачи показать истоки режиссерского доминирования, его идейные основы и провозглашаемые концепции, а также результаты этой деятельности как в плане воздействия на жанр как таковой, так и в плане влияния на вкусы публики.

Последние сто лет можно смело охарактеризовать как драматический период в развитии жанра. Некоторые исследователи, например, Владимир Мартынов [5], Евгений Цодоков [9], [10], видят в этом драматизме не только упадок, но и исчерпанность оперной формы как таковой. Первый это связывает с так называемым «концом времени композиторов», с тем, что европейская музыкальная традиция испытывает значительные сложности с развитием в целом, что вся музыка, по выражению Мартынова, «уже написана» и принципиально нового изобрести уже невозможно, современным композиторам остается лишь стилизация и разного рода рецепции [5]. Вто-

рой полагает конечность именно самого оперного жанра, который, как любое явление, однажды родившись, пройдя интересный и внушительный путь развития, в конечном итоге достигает своего логического завершения, своего финала. Этот финал исследователь усматривает в глобальных социальных сдвигах, произошедших в европейском социуме начиная с середины XIX века, а более узко, сугубо музыкально — в оперной реформе Вагнера, который, по его мнению, фактически начал разрушать онтологические основы оперного жанра: стремление композитора к драматизации и господству вербального над музыкальным привело к деконструкции сущностного начала в опере, основанного на пении и музыкальном, а не вербально-драматическом развитии [10]. Впрочем, не все согласны с такой постановкой вопроса. Исследователь А. Новикова усматривает в реформаторских опусах Вагнера как раз не кризис, не разрушение, а вершину развития жанра, но при этом приходит к тому же выводу — после достижения максимума наступил период опустошенности, истощенности и деградации [6].

Деградация оперного жанра на протяжении XX века проявилась прежде всего в количественном сокращении новинок: композиторы стали гораздо меньше писать опер, жанр перестал быть мейнстримным в европейской музыке, каковым оставался на протяжении XVII–XIX веков. Если раньше именно новинки составляли львиную долю репертуара оперных театров, то в XX веке подавляющее большинство названий в афише любого оперного театра мира — это оперы прошлых веков, преимущественно XIX века, то есть эпохи романтизма. Такая же тенденция сохранилась и в XXI веке, разница лишь в том, что репертуар стал расширяться за счет активного освоения барочного репертуара, опер XVIII и даже XVII веков. Здесь можно согласиться с теми (и прежде всего с Мартыновым, а также с композитором К. Штокхаузенем, философом Е. Капичиной и другими), кто утверждает, что усложнение музыкального языка, приобретшее изощренные формы в XX веке вследствие все большей истощенности потенциала новизны музыкальных средств выразительности, особенно отразилось в негативном плане на музыкальных жанрах, связанных с вокалом, с пением, поскольку последние в большей степени зависят от связной мелодии — и эстетически, и технологически. *«В музыкальном формообразовании периода второй половины Авангарда, около середины XX века, происходит важнейшее событие: практически полное вытеснение из структуры произведения песенной формы с ее “природным” антропосообразным кристаллом ритма строк и каденций, т.е. формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии и танца. Во всех единично-индивидуальных замыслах текстов-произведений композиторов новой музыки устраняется красота слаженной песенной формы, что и знаменует собой коренную смену главнейшей музыкально-эстетической парадигмы музыки. В частности, устраняется “мусическая” песенная структура, как онтологический фундамент экзистенциально-антропологического начала музыки, основа классического музыкального мышления»* [4, 153]. К. Штокхаузен констатирует: *«Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со спо-*

собом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны»¹. С усложнением структуры современного музыкального языка, отягощенного сложной знаково-символической семантикой, «усложняется и музыкальное формообразование, а, следовательно, и сама сущность музыкального мышления. Оно получает мощный стимул для поиска и обновления способов собственного существования и развития» [4, 154]. Конечно, и в XX веке были композиторы, и таковые есть и сегодня (из советских — Дмитрий Кабалевский, Тихон Хренников, из современных российских — Владимир Дашкевич, Александр Журбин, Андрей Тихомиров и пр.), которые оставались и остаются верными мелодии и старым оперным формам. Однако, как писал Т. Адорно, анализируя воздействие на оперный жанр новаций нововенской школы, «все те, кто продолжает творить оперы, словно ничего не случилось, да еще, быть может, гордятся своей наивностью, заранее обрекают себя на неполноценность; а если их создания пользуются успехом, то успех этот — внутренне ничтожен, эфемерен» [1, 71]. «Композиторы-немелодисты», представители различных направлений музыкального авангарда, редко обращаются к оперному жанру, но если и обращаются, из под их пера, как правило, выходят сочинения, которые не способны удержаться в репертуаре оперных театров и удержать сколько бы то ни было продолжительное внимание публики. Такие оперы слишком сложны для восприятия, а их постановки носят разовый (проектный) характер: то, что хорошо на фестивале современной музыки, в камерных залах, в рамках разовых исполнений, оказывается совершенно невозможным в условиях репертуарного оперного театра, две тысячи мест которого нужно ежевечерне заполнять публикой.

Репертуарная бедность, отсутствие новинок, необходимость постоянно обращаться к проверенным оперным хитам, стали одной из причин постепенного усиления роли и значения эксперимента в оперном театре касательно форм представления оперы/спектакля — режиссуры и сценографии. Интерпретационные виды художественной деятельности выдвинулись на первый план, постепенно заменяя собой, если не подменяя, основную художественную деятельность в опере — композиторскую.

Вторая причина — активные режиссерские «поиски правды» в оперном театре, стремление приблизить его к драматическому театру, усилить реалистическое начало. Это во многом связано с приходом в оперный театр новой публики, разночинной, как принято говорить было в дореволюционной России, с сокращением аристократических слоев слушателей, привыкших к условностям и традициям оперного спектакля. Эти поиски начали вестись с конца XIX века как в Европе, так и в России, у нас в стране особенно известна в этой связи деятельность в музыкальном театре таких режиссеров, как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Лапицкий и другие.

Таким образом, в бытовании современного оперного театра на первый план выходит проблема интерпретации оперных текстов, а не их создания. Принципы интерпретации, в том числе художественного произведения, были сформулированы в середине прошлого века итальянским философом Эмилио

Бетти в его работе «Общая теория интерпретации» (Betti E. Teoria generale della interpretazione. Milano, 1955). Согласно его теории, интерпретация — это процесс, в котором задействованы три стороны: субъективная авторская, субъективная интерпретаторская и репрезентативная, выполняющая функцию посредника, через которого осуществляется сообщение двух первых. Каноны интерпретации Бетти должны гарантировать объективность прочтения. Канон автономии интерпретируемого объекта подразумевает, что интерпретатор должен уйти от собственной субъективности, которая может исказить корректность интерпретации, иными словами, смысл должен не привноситься в первоисточник, а считываться с него. Канон целостности, или смысловой связанности, требует от интерпретатора соотнесения части и целого для прояснения смысла толкуемого объекта. Канон актуальности понимания требует от интерпретатора способности перенесения чужой мысли в актуальность исторического контекста. Канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания, подразумевает открытость интерпретатора духу, создавшему произведение, настроенность на созвучие с мыслью автора, что предполагает *«широту горизонта интерпретатора, которая порождает родственное, конгениальное с объектом интерпретации состояние духа»*². Как нетрудно заметить, все четыре канона весьма легко нарушаются современными интерпретаторами оперных текстов.

В театре, в том числе и в оперном, согласно Бетти, применима так называемая «репродуктивная» (или «репрезентативная») интерпретация, цель которой — передача смысла, заложенного в произведении, адресату (зрителям, слушателям). Однако современная оперная режиссура зачастую подменяет изначальный авторский смысл произведения своими собственными идеями. Такой подход подвергался неоднократно критике и ранее. Так, Сьюзен Зонтаг в своем эссе «Против интерпретации» писала: *«Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь»* [3, 14].

Если первоначально активное режиссерское вторжение в оперу приносило скорее позитивные результаты, делая оперный спектакль более убедительным и менее условным (хотя оценки и здесь неоднозначны), то во второй половине XX века ситуация начала меняться коренным образом. Особенно ярко эти процессы проявились на примере Байройтского фестиваля, возрождение которого в 1951 году в условиях денацификации Германии и немецкого искусства заставило искать новые формы воплощения вагнеровских музыкальных драм, отличные от вульгарно-реалистических постановок гитлеровского периода. Именно тогда появился своего рода новый стандарт постановки вагнеровских опер — сегодня, за редчайшими исключениями (наподобие «Лоэнгрин» в Мариинском театре в постановке К. Плушников и сценографии Е. Лысика 1999 г.), невозможно найти во всем мире реалистических постановок опер тевтонского гения, трактующих их в эпическо-сказочном преломлении — повсеместно распространены ницшеанско-фрейдистские

психоаналитические квазиисследования взаимоотношений героев его опер, визуально облеченные в далекие от изначальных вагнеровских миров антуражи и одежды.

Однако вскоре «новый стандарт» коснулся не только Вагнера: сегодня практически любая опера (как правило, за исключением современной, которую театральные менеджмент опасается сразу представлять публике в актуализированном виде) претерпевает серьезные метаморфозы. Под актуализацией, как правило, понимается перемещение действия во времени, в эпоху, более близкую современности и кардинально отличную от предписанной либретто, зачастую перемещение и географическое (например, действие «Севильского цирюльника» разворачивается не в Испании, а в Италии — как в спектакле А. Тителя в московском театре Станиславского), но самое главное — искажение сюжета, придание поведению героев несвойственных им изначально мотивов, психических реакций, неоднозначной, а иногда и абсурдной логики поведения. Фактически, таким образом, на либретто классической оперы накладывается новая история, параллельный сюжет, придуманная авторами спектакля реальность, не согласующаяся не только с волей авторов опуса, логикой произведения, но и, самое главное, с эмоциональным строем музыкального материала.

Сторонники такого подхода уверяют, что только актуализация, под которой они понимают, прежде всего, внедрение в классическую пьесу современных реалий, способна привлечь в оперный театр, да и в театр вообще, современного зрителя. Они настаивают на том, что иначе театр становится лишь музеем, который неинтересен современникам. Впрочем, опровергнуть эти сентенции не сложно, исходя из элементарной логики. Да, есть публика, которая, фигурально выражаясь, ждет Джульетту в джинсах, иначе она не в состоянии поверить в чувства 14-летней героини; но есть и другая публика, и ее немало, которой эти джинсы претят. Сколько публики первого рода подобные интерпретации привлекли в оперный театр, столько же, а возможно и больше, публики второго рода они от него и отторгли.

Как утверждает известный пианист и дирижер Б. Э. Блох, *«театр представляет собой тот другой мир, где мы ищем защиту от внешнего мира, который в разные времена истории может быть и угрожающим, представлять опасность. В какой-то степени этот “другой мир” становится нашим прибежищем и убежищем. Так было, и об этом тоже очень красноречиво говорил немецкий искусствовед Марсель Райх-Раницкий, и во время гитлеровского террора в Германии, так было во времена любой диктатуры. Но даже и в хорошие, мирные времена мы ищем в театре, может быть подсознательно, “другой мир”»* [2].

Театр должен дарить зрителю иные ощущения и переживания, которых он, возможно, лишен в реальной жизни, то есть то, о чем говорит в том числе Райх-Раницкий, — обыденность ему во вред. Современные режиссеры, напротив, сознательно конструируют свою собственную реальность. Исходная пьеса (опера — ее либретто и партитура), по сути, не представляющая для них интереса, — лишь повод, творческий импульс. Замысел композитора

(а вместе с ним и либреттиста) современных режиссеров нисколько не заботит. Более того, кажется, они всеми силами стараются этот замысел разрушить. Причем настолько радикально, насколько возможно, ибо их цель — и многие это декларируют весьма открыто — состоит в том, чтобы стать автором художественной реальности: ни интерпретатором, ни сотворцом, но автором. Как образно замечает Е. Цодоков, *«режиссеры желают тем самым войти в вечность»* [10]. Они стараются заполнить собой буквально каждый миллиметр сценического пространства и сценического времени. В этом случае музыкальное звучание оказывается вторичным: своего рода саундтреком к картинке, который режиссеру порой откровенно мешает, который бы он предпочел или сократить, или заменить. Создатели некоторых современных оперных спектаклей не только сокращают партитуру, меняют порядок изложения музыкального материала, включают фрагменты других сочинений (как, например, в постановке К. Богомоловым оратории Генделя «Триумф времени и бесчувствия» в театре Станиславского использована песня Е. Крылатова «Крылатые качели»), так и вовсе «прерывают» музыкальную ткань искусственно привносимыми паузами.

Собственно, режиссер и есть подлинный герой современного оперного спектакля — не певец, и не дирижер, а именно режиссер. Ибо он теперь задает тон опере, определяет концепцию постановки (что есть его прямая обязанность), нередко и сценографии (что, в общем-то, не противоречит идее ансамблевого театра), распределяет голоса (не только артистов на конкретные роли, но даже и типы голосов в сочинениях композиторов). Так, например, режиссер Д. Черняков настаивает на участии контратеноров в его постановках, которым он поручает партии, написанные для контральто в русских классических операх XIX века.

Похоже, что противостоять этой тенденции невозможно: рынок диктует свои правила. Неравнодушные к оперному театру, например, Е. Цодоков, видит в постмодернистских экспериментах отражение глобальных социальных и цивилизационных сдвигов, которые происходили и происходят с обществом в целом [9]. Вряд ли виновниками сложившейся ситуации можно назвать режиссеров, они — лишь выразители духа времени.

Подобные постановки, в которых режиссерское волюнтаристское начало искажает смысл оперного произведения, сегодня заполонили оперные сцены всего мира, особенно в странах Европы, безусловный лидер среди которых Германия. В большей степени взвешенный традиционный подход продолжает господствовать в театрах США, которые, в отличие от европейских, как известно, содержатся не за государственный счет, а на средства частных жертвователей и, стало быть, более зависимы от их консервативных вкусов. Относительный консерватизм сохраняют и театры России и государств СНГ, хотя на столичных сценах все чаще и чаще появляются радикальные режиссерские интерпретации оперной классики.

Как уже было отмечено выше, просветительские, культуртрегерские мотивы режиссерских новаций с трудом выдерживают критику. Редкие социо-

логические обследования театральной аудитории большинства стран Европы неумолимо свидетельствуют, что массово новая публика в оперный театр не пришла, и большую часть завсегдатаев оперных театров по-прежнему составляют так называемые «седые головы», то есть люди среднего и преимущественно старшего возрастов. Впрочем, для установления этого факта исследования и не нужны — это видно невооруженным глазом: достаточно посетить европейские оперные театры. Сходная картина в театрах США и России, хотя их аудитория в среднем может быть сочтена даже более молодежной. Молодежь в своей массе не увлеклась эстетическими новациями новых творцов оперного театра — ими интересуется лишь узкий слой культурно и интеллектуально продвинутых представителей молодого поколения. Кроме того, молодежная аудитория четко делится на две группы, одна из которых однозначно высказывается за традиционный оперный театр, за нещадно критикуемый прогрессистами оперный музей.

Не стоит забывать, что в целом в оперный театр ходит лишь незначительная часть молодежи (вне зависимости от того, предпочитает она новаторские или традиционные постановки). Как известно, доля посетителей оперных театров стран с развитой оперной культурой и инфраструктурой составляет менее одного процента от населения — с уверенностью можно сказать, что в этой ничтожной доле молодежь не доминирует. Психологически для молодого поколения опера по-прежнему ассоциируется с чем-то слишком элитарным, сложным или, наоборот, слишком старомодным. 50–70 лет культуртрегерских усилий сторонников радикальной режиссуры, актуализации и всевозможных обновлений оперного жанра тут ничего принципиально не изменили. Осмелимся предположить, что без обновления оперного репертуара, без появления новых опер, но таких, которые способна воспринимать публика, невозможен массовый приток молодежи в оперные театры. Другое дело, возможно ли появление таких опер в принципе — если верить В. Мартынову, Е. Цодокову и другим, то вряд ли.

Ярким контрастом к ситуации в мировой опере служит практика современного мюзикла — родственного опере жанра, где не испытывают проблем как с новым репертуаром, так и с новой публикой. При этом в индустрии мюзикла никто и не слышал о «конце времени композиторов»: весь мелодизм, объявленный исчерпанным в академических жанрах, благополучно переключался в этот динамично развивающийся жанр, и, как ни странно, там рождаются и новые мелодии, и новые гармонические решения, творчески преломляется композиторский багаж прошлых эпох, что не мешает создавать принципиально новое, а порой и очень интересное; активно задействуется современная бытовая звуковая среда — мюзикл не чурается современных музыкальных тенденций и стилей, ничто высокомерно не объявляется второсортным и низким.

Таким образом, можно констатировать, что безраздельное господство режиссерского начала в современном оперном театре, означающее доминирование сугубо интерпретационного начала в этом виде искусства, ведет

к дальнейшему углублению кризисных явлений в его существовании и развитии. Истоки режиссерского доминирования лежат как в кризисе композиторской мысли, так и в развитии самого режиссерского искусства, его активной экспансии в музыкальный театр. Концептуальная идея этого доминирования — претензии современных режиссеров на авторство в оперном спектакле, как продукте собственной деятельности, где роль композитора, а тем более либреттиста существенно затенена. Влияние радикальных режиссерских спектаклей на публику двояко: с одной стороны, оно лишает ее возможности видеть оригиналы оперных произведений, их исходные смыслы, с другой, не достигает провозглашаемых культуртрегерских целей — привлечения большего количества зрителей в оперные театры и новой публики (прежде всего в плане возрастного ценза), по большей части остающейся невосприимчивой к новациям или даже испытывающей к ним настороженность и неприязнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Избранное: социология музыки. — Москва — СПб.: Университетская книга, 2018. — 445 с.
2. *Блох Б.Э.* Долой нонсенс с оперных подмостков! // Новости классической музыки, 21 мая 2020 г. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/>
3. *Зонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 352 с.
4. *Капичина Е.А.* Философия музыки: от языка к восприятию. — Луганск: Изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.
5. *Мартынов В.И.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. — Москва: Классика-XXI, 2008. — 288 с.
6. *Новикова А.К.* От сакральной музыки до оперы: язык молчания или молчание языка? // *Studia Culturae*: Вып. 2 (36): VULNUS. — С. 153–168.
7. *Просняков М.Т.* Изменение принципа композиции в современной Новой музыке // *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*. — Vilnius, 2001. — С. 75–83.
8. *Россиус Ю.Г.* Учение о ценностях в теории интерпретации Эмилио Бетти // *История философии*. — 2015. — Т. 20. — 302 с.
9. *Цодоков Е.С.* «Три в одном», или Смерть оперы // *Новости классической музыки*, 18 июля 2018 г. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-death/>
10. *Шапинская Е.Н., Цодоков Е.С.* Парадокс об опере: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба // *Культура культуры*. — 2015. — № 2. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>

REFERENCES

1. *Adorno T.* Izbrannoe: sotsiologija muzyki [Favorites: sociology of music]. — Moscow — St. Petersburg: Universitetskaia kniga. 2018. — 445 p.
2. *Bloch B.E.* Doloi nonsens s opernykh podmostkov! [Down with nonsense from the opera stage!] // *Sayt Classicalmusicnews.ru «Novosti klassicheskoi muzyki» [Elektronnyy resurs] [electronic resource]*. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/bloch-matusevich-2020/> (data obrashcheniya: 21 maia 2020 goda) [accessed date: May 21, 2020].
3. *Sontag S.* Protiv interpretatsii i drugie esse [Against interpretation and other essays]. — Moscow: Ad Marginem Press. 2014. — 352 p.

4. *Kapichina E. A.* Filosofii muzyki: ot iazyka k vospriiatiiu [Philosophy of music: from language to perception]. — Lugansk: Izd-vo LGAKI im. M. Matusovskogo. 2018. — 360 p.
5. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoi real'nosti [Zone of opus posth or Birth of new reality]. — Moscow: Klassika-XXI. 2008. — 288 p.
6. *Novikova A. K.* Ot sakral'noi muzyki do opery: iazyk molchaniia ili molchanie iazyka? [From sacred music to opera: the language of silence or the silence of language?] *Studia Culturae: Vyp. 2 (36) [Iss. 2 (36)]: VULNUS.* — 153–168 p.
7. *Prosniakov M. T.* Izmenenie printsipa kompozitsii v sovremennoi Novoi muzyke [Change of principle of composition in modern New music]. *Muzikos komponavimo principai. Teorija ir praktika.* — Vilnius, 2001. — 75–83 p.
8. *Rossius Iu. G.* Uchenie o tsennostiakh v teorii interpretatsii Emilio Betti [The Doctrine of Values in the Theory of Interpretation by Emilio Betti]. *Istoriia filosofii [History of philosophy].* — 2015. — Vol. 20. — 302 p.
9. *Tsodokov E. S.* «Tri v odnom», ili Smert' opery [Three in one or the death of opera] // *Sayt Classicalmusicnews.ru «Novosti klassicheskoi muzyki» [Elektronnyy resurs] [electronic resource].* — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-death/> (data obrashcheniya: 18 iunia 2018 goda) [accessed date: June 18, 2018].
10. *Shapinskaia E. N., Tsodokov E. S.* Paradoks ob opere: kul'turnye smysly, esteticheskie tsennosti i istoricheskaia sud'ba [The Opera Paradox: Cultural Meanings, Aesthetic Values and Historical Destiny] // *Sayt Cult-cult.ru «Kultura kulury» [Elektronnyy resurs] [electronic resource].* — URL: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/> (data obrashcheniya: 28 fevralia 2015 goda) [accessed date: February 28, 2015].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по [7, 77].

² Цит. по [8, 147].