

Надежда МАРКАРЬЯН

ДИРИЖЕР В РЕЖИССЕРСКОМ ТЕАТРЕ

К ВОПРОСУ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ КООРДИНАЦИИ

До рубежа XIX–XX веков проблема взаимодействия музыки и драмы, безусловно, существовавшая в оперном жанре, театральной практикой игнорировалась. За музыку в постановках отвечал дирижер, за драму – никто. Только актерское дарование певца, если оно оказывалось дополнением к хорошему голосу, могло сделать оперный спектакль событием театральным. Если этого не происходило, музыкальные и вокальные достоинства спектакля вполне компенсировали театральную недостаточность.

Проблема обострилась с наступлением века режиссуры. Музыка и драма шагнули навстречу друг другу.

Драматический театр в лице режиссеров первого поколения ринулся в оперу, чтобы обогатить постановочные принципы драмы возможностями музыкальной формы, симфонического развития, темпоритма. Первым эти возможности почувствовал, описал в статьях и воплотил в спектаклях Всеволод Мейерхольд.

В свою очередь оперный театр обратился к режиссуре в поисках философской, социальной, публицистической концептуальности, которая усиливала его смысловую систему. Тут можно вспомнить не только Мейерхольда, но Гордона Крэга и Макса Рейнхардта.

Начавшееся вместе с XX веком взаимопроникновение музыки и драмы сегодня стало как никогда интенсивным. Театральные актеры поют песни, мюзиклы и даже оперные партии – как это происходит в «Волшебной флейте» Питера Брука. Драматические режиссеры повсеместно ставят музыкальные спектакли. А в самой опере возникла специфическая ситуация,

не имеющая аналогов в других видах театра, – ситуация двойного лидерства.

Двойное лидерство – явление не очень естественное, поэтому ситуация эта потенциально взрывчатая. И не только в силу «субъективных» причин – той же несхожести миров или разницы в масштабах дарования, но и из-за объективных факторов. Например, режиссер профессионально ориентирован на вербализацию смысла – только после этого можно «придумать» спектакль, визуализировать действие. А дирижер, как и музыкант любой другой специальности, меньше всего любит (и всегда этому сопротивляется) объяснять музыку словами или видеть за ней реальные картины: он воспринимает ее чувственно, ощущениями. Так что векторы этих профессий оказываются разнонаправленными. Да и путь, который проходят режиссер и дирижер в процессе постижения своей профессии, формирует у них разный менталитет. Режиссер учится в театральной труппе-мастерской, где совместно с множеством людей обсуждаются – обретают выговоренный смысл – пьесы, рассказы, романы: то, что имеет

сюжет. Дирижер начинает с игры на инструменте, поэтому с детства часами находится в одиночестве, а музыкальное содержание реализует, минуя сюжеты и словесные формулировки.

Режиссер Джордж Стрелер, почти профессиональный дирижер (о себе он написал так: «Я занимался музыкой недостаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы остаться простым дилетантом»¹), в своих статьях о музыкальном театре говорит: «Идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, являющийся одновременно режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть»². И далее: «Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает»³. Со Стрелером нельзя не согласиться. Хотя история знает режиссерские работы великих дирижеров – Густава Малера, Герберта фон Караяна – в своих музыкальных решениях они были неизмеримо выше, чем в решениях постановочных. При этом история не знает ни одного дирижирующего режиссера. Так что идеальная ситуация, когда дирижер и режиссер выступают в одном лице, не кажется реалистичной в прогнозируемом будущем.

Что же остается? Стрелер отвечает: «Либо чудо счастливого исхода, либо встречи-неудачи, случайности, кажущиеся или действительные совпадения»⁴. Чудеса не поддаются научному изучению. Встречи-неудачи не дают материала для осмысления работающих моделей. А вот анализ кажущихся



или действительных совпадений может выявить точки соприкосновения двух миров – режиссуры и дирижирования – и подсказать дорогу к художественному единству.

Трудности начинаются с самого начала – на этапе обдумывания спектакля и выработки совместного замысла. О каком совместном замысле может идти речь, если один «говорит» (и читает) на языке партитуры как на родном, а другой этого языка вовсе не знает? В лучшем случае режиссер может прочесть клавиш, но и это умение сегодня – совершенно раритетное. Резонный вопрос: можно ли быть автором спектакля, не зная первоисточника, по которому он создается? Представьте: режиссер не читал «Гамлета», но приступил к репетициям этой пьесы. Нонсенс! Ну, ладно, «Гамлета» читали все – пусть это будет непереведенная пьеса китайского автора. Прочитать ее невозможно, так можно ли поставить по ней спектакль? Оказывается, да – по пересказу. В интервью перед премьерой «Бориса Годунова» в Мариинском театре постановщик Виктор Крамер говорит: «Партитуру я не читаю и на роле

Д. Стрелер

¹ Стрелер Д. *Театр для людей*. М.: Прогресс, 1984. С. 157.

² Там же. С. 156.

³ Там же. С. 167.

⁴ Там же.

Pro настоящее

не играю <...> Вот мы сейчас сидели с Валерием Гергиевым, и он мне рассказывал об этой музыке»⁵. Если продолжить аналогию, то нашелся человек, который в общих чертах пересказал китайскую пьесу. Но без многократного прочтения, без разбора деталей и нюансов спектакль окажется лишенным глубины. Надо ли удивляться исходу больших дирижеров из оперного театра?

Мне скажут: есть специально обученные оперные режиссеры, они разбираются в музыке, пусть они и ставят. Все так, только, во-первых, театры всего мира предпочитают приглашать режиссеров драматических, а, во-вторых, профессия оперного режиссера не очень-то и складывается, как показал минувший век. В западном мире этой профессии практически нет – Запад следует утверждению Лукино Висконти, высказанному им в книге «Мой театр»: «Кино, театр, опера... Я бы сказал, что и там, и там, и там работа одинаковая. Несмотря на огромное различие используемых средств. А задача – вдохнуть жизнь в художественное произведение – всегда одна»⁶. У нас в стране с середины XX столетия ежегодно около десятка молодых людей заканчивает факультет оперной режиссуры в Петербургской консерватории и факультет музыкального театра по специальности «оперная режиссура» в ГИТИСе. И где они? В «большой» опере – на профессиональных просторах – работают единицы.

Вопрос, почему за XX век так и не сложилась профессия оперного режиссера – очень сложный. Но одна причина ясна: заикленность на музыкальной специфике

ограничивает режиссерское мышление и ведет к «интеллектуальной недостаточности» оперного спектакля. А это неприемлемо, ибо тот же зритель, что вчера размышлял над судьбами людей в великих спектаклях драматических театров, сегодня приходит в оперу. И не хочет видеть бессмысленно двигающихся по сцене вокалистов с их спонтанными чувственными порывами. Директора оперных домов во всем мире знают, что делают, – им нужен современный театр. А он, опять же, берется из размышлений над литературой и публицистикой, над мироустройством, над временем. Так что оперный театр обречен на драматических режиссеров.

Вот и получается: основное в опере – это музыка, а с музыкой как раз отношения у современной оперы самые противоречивые.

Возникает непростой вопрос: кто в опере главный? Тот, кто способен прочесть партитуру, проанализировать ее и обрушить на нас лавину чувств, зашифрованных в нотах, лигах, точках и черточках нотного текста? Или тот, кто вносит в спектакль мысль, достойную человека XXI века?

Многие дирижеры понимают, что «обязаны принять общую идею, общий замысел, общую схему спектакля»⁷, потому что «визуализировать партитуру и сочинить действенный ряд при помощи системы мизансцен может только режиссер»⁸.

Подчиненное – в реалиях театрального процесса – положение музыкального руководителя и есть компромисс ради художественности. Почему идти на этот компромисс вынужден дирижер? Потому что, в отличие от режиссера, он имеет возможность

⁵ Крамер В. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена, 2002, 11 июня. С. 12.

⁶ Висконти Л. Мой театр // Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990. С. 384.

⁷ Альтшулер В. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005. С. 165. Автор этой диссертации – заслуженный артист России, дирижер Санкт-Петербургской филармонии.

⁸ Там же. С. 164.

В спорах о новом

«переинтонировать» партитуру и (без специальных материальных затрат) адаптировать музыку к условиям спектакля: концептуальным, мизансценическим, сценографическим. Устоявшаяся практика мировых оперных театров, за редким исключением, такова, что в процесс работы над спектаклем дирижер включается последним – когда концертмейстеры уже разучили с певцами партии, когда готовы декорации и костюмы, когда певцы-актеры освоили рисунок ролей. Стрелер прав, говоря, что в современном оперном театре существуют «два мира, которые даже физически не сообщаются. Дирижер и режиссер никогда не работают вместе с самого начала. Они встречаются, когда все уже готово»⁹. И дирижеру с его музыкальным решением порой просто не встроиться в уже готовую постановку. Тут-то и востребуются адаптивные возможности дирижирования: оставаясь единственным действующим в момент спектакля лидером, дирижер темпоритмом, динамическими оттенками, фразировкой, характером артикуляции и еще множеством других средств музыкальной выразительности способен «сомкнуть структуру»¹⁰ спектакля. Режиссер же возможности подстроиться под концепцию дирижера не имеет – это влечет за собой слишком длинную цепь изменений в области сценографии, бутафории, костюма; да и мизансцены изменить сложнее, чем оркестровые темпы.

Так что следует признать, что главным в современном оперном театре является режиссер – при всех оговоренных «издержках» во владении музыкальным материалом. Драматизма эта ситуация

достигает тогда, когда масштаб дирижерской индивидуальности оказывается несоизмеримо больше режиссерской. Тогда дирижер вынужден, лишая дирижерскую трактовку ее высоты, оправдывать посредственное постановочное решение, либо рваться вперед, заведомо разрушая целостность постановки, автономизируя собственный дирижерский «сюжет».

Сложность музыки как эстетического феномена заключается в ее изначальной двойственности. Наряду со способностью имитировать душевный, психологический процесс (что в музыкознании называется развитием), музыка, не обладая ситуативной конкретикой при конкретике чувственной, уводит в сферу эмоционального укрупнения, поэтического обобщения, и в процессе музыкального развития утверждается обобщенная эмоция. Вопрос о том, за каким из свойств музыки пойти режиссеру – за психологическим или обобщенно-сущностным, – и есть вопрос выбора концепции спектакля. В идеале в этом пункте позиции режиссера и дирижера должны сходиться. На практике же выбор режиссером повествования (как основы сценического языка) и психологии означает превращение оркестра в еще одного психологического «персонажа» спектакля. Выход к эмоциональным укрупнениям, как и возможность построения поэтического перпендикуляра к смысловому ряду, делается для музыкального решения такого спектакля проблематичным. А это принижает и постановку в целом и музыкальную трактовку партитуры в частности.

«Никогда музыка не воспроизводит его (художника. – **Н. М.**) “личный дневник” в деталях. Всегда

⁹ Стрелер Д. Указ. соч. С. 166–167.

¹⁰ Термин Сергея Эйзенштейна.

Pro настоящее


<...> в его общечеловеческой сущности.<...> Он всегда поднят до уровня дневника всех»¹¹, – считает Джордж Стрелер. Способность возвысить конкретный факт до всеобщей универсальной модели, из сочетаний настроений создать «дневник всех» – эти качества обнаруживают сходство музыки с поэзией и объясняют факт большей «продуктивности» дирижирования в спектаклях поэтической эстетики (Юрий Лотман характеризует поэтическую режиссерскую эстетику как «ориентацию на условность с известной долей метафоризма»¹²).

Бесспорно право на существование прозаического, повествовательного оперного театра – среди лучших спектаклей этого типа находим постановки Станиславского, Фельзенштейна, Покровского, Херца. Однако не только режиссеры первого ряда вовлечены в театральный процесс. И если музыка поднимает сюжет до вечного и всемирного факта, а режиссура опускает его до факта частного – возникает диссонанс. Когда средства сценической интерпретации музыкальной драматургии оказываются ниже обобщающей способности музыки, никакого нового духовного смысла в сравнении с партитурой спектакль не несет. И дирижер в такой постановке не может найти себе достойного места, не может во всей полноте проявить свои интерпретаторские возможности.

Перспектива разумных отношений между режиссером и дирижером, путь к адекватности их замыслов вырисовывается именно в пространстве поэтических постановок. Но вот беда – дирижеры ничего не знают о постановочных методологиях: ни о сценической прозе, ни о сценической поэзии.

А режиссерам неведом интерпретаторский потенциал дирижирования. Учебные курсы консерваторий и театральных институтов не соотнесены между собой.

Назовем все же относительно недавние постановки, в которых есть «кажущиеся или действительные совпадения»: «Билли Бад» Бриттена (Михайловский театр, 2013 г.; режиссер Вилли Декер, дирижер Михаил Татарников); «Евгений Онегин» (театр Сан-Карло, 2014 г.; режиссер Михал Знанецки, дирижер Джон Аксельрод); «Пиковая дама» (Мариинский театр, 2015 г.; режиссер Алексей Степанюк, дирижер Валерий Гергиев). Если добавить сюда спектакли конца XX века, то нельзя не вспомнить «Музыку для живых» Гии Канчели в Тбилисском театре оперы и балета им. З. Палиашвили (режиссер Роберт Стуруа, дирижер Джансуг Кахидзе, 1984), «Капулетти и Монтеки» Винченцо Беллини в Ла Скала (режиссер Пьер-Луиджи Пицци, дирижер Риккардо Мути, 1984), «Солдата» Бернда Алоиса Циммермана в Штутгартской государственной опере (режиссер Гарри Купфер, дирижер Бернард Контарский, 1989), «Пиковую даму» в Мариинском театре (режиссер Александр Галибин, дирижер Валерий Гергиев, 1999).

Чаще всего такие спектакли происходят на «поле» постановочного метода, который современная наука о театре называет поэтическим. В нем, вероятно, и таится возможность «примирения» двух лицев оперного спектакля.

¹¹ Стрелер Д. Указ. соч. С. 161.

¹² Лотман Ю. Семioticsка сцены // Театр, 1980, № 1. С. 97.