

ПОСТАНОВОЧНА ПРАКТИКА РЕЖИСЕРА ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ (ДО ПИТАННЯ ПРО СТУДІЮВАННЯ МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ)

Розкриваються особливості постановочної практики режисера оперної вистави з точки зору музичної складової опери. Автором виділено сім принципів, які забезпечують системну цілісність роботи режисера над музичною основою оперної вистави.

Ключові слова: режисер, музика, оперна режисура, лібрето, сценічна дія.

Раскрываются особенности постановочной практики режиссера оперного спектакля с точки зрения музыкальной составляющей оперы. Автором выделены семь принципов, которые обеспечивают системную целостность работы режиссера над музыкальной основой оперного спектакля.

Ключевые слова: режиссер, музыка, оперная режиссура, либретто, сценическое действие.

The article describes the features of the practice of staging an opera director in terms of the musical component of the opera. The author identified seven principles that ensure system integrity of the director of the musical basis for an opera.

Key words: director, music, opera directing, libretto, stage action.

Робота режисера над оперною виставою є складним творчим процесом, який має колективний характер. Саме тому обмежуватися усвідомленням того, що оперний режисер має керуватися у своїй роботі насамперед музичною основою вистави та бажанням утілити її в життя, недостатньо. Необхідність систематизації існуючих рекомендацій фахівців оперної режисури з метою на цій основі вироблення оптимальних художньо-технологічних прийомів залишається актуальною.

Аби ці художньо-технологічні прийоми у ціле, слід визначитись з підходом до розгляду таких рекомендацій. Найприйнятнішим є епістемолого-методологічний, який дозволяє розглядати системність як продукт, що визначає принципи організації знань та мислення. За такою методологією системного аналізу можна розглянути кожен з цих прийомів, не втрачаючи основи загальної стратегії, якої повинен дотримувати оперний режисер: пріоритет музичної складової вистави над іншими.

Відомо, що оперна режисура є однією з найскладніших форм діяльності у сфері музично-виконавського мистецтва. Її особливість полягає в тому, що постановник оперної вистави має однаково кваліфіковано й ретельно аналізувати не тільки сюжетну канву, фабулу, лібрето опери та авторські ремарки, а й саму оперну партитуру.

Отже, глибоке вивчення режисером музичної основи твору разом із диригентом та виконавцями (співаками, оркестром та іншими

артистами) — необхідна запорука адекватного відтворення не лише сюжету опери, а й особливостей жанру загалом, індивідуального композиторського стилю та історичних умов, у яких писалася опера.

Так, у праці В. Ванслова [1] наведено особливості, ознаки, переваги й недоліки оперно-режисерської практики в контексті еволюції проблематики оперної драматургії впродовж її розвитку. Природно, основну увагу приділено російським та радянським майстрам оперної режисури. Дослідник розглядає оперу як специфічний жанр музичного театру, який характеризується разом з притаманними тільки йому стилістичними особливостями. У проекції на них режисер Б. Покровський вважає невдалими спроби кіноматографізації оперних постановок на шкоду музичної виразності. Він підкреслює, що авторський музичний текст — це підґрунтя режисерської концепції, і тільки в такий спосіб можна досягти переконливості вистави.

Музична партитура як першооснова сценічної дії — головна умова природного й невимушеного її розгортання, здатного привернути увагу глядачів до наскрізного потоку подій, що диктуються законами цілісного музичного розвитку. Крім того, без проникнення в авторську партитуру режисер не в змозі піднятися до справжнього синтезу мистецтв, якого і потребує в першу чергу специфіка оперної драматургії [2]. Відтак, спеціальний розгляд проблематики режисерської діяльності в опері подано в книжці М. Каплана [3], де однозначно вказується на пріоритет режисера оперного спектаклю в розробці шляхів сценічного втілення ідей, образів та змісту партитури. На рівні з диригентом режисер має брати участь у роботі над музичним компонентом вистави (який, з огляду на специфіку опери, є в ній головним), однак його обов'язок — узгоджувати в процесі сценічної реалізації змісту опери взаємодію також зорово-пластичних компонентів вистави загалом.

Дещо інший аспект поглядів майстра розкрив М. Чудновський у праці [4], присвяченій творчому шляху та методам роботи над оперною виставою Б. Покровського. У студії акцентовано увагу на найхарактерніших особливостях творчого методу відомого режисера, проаналізовано його підходи в пошуках творчої рівноваги між баченням майбутньої вистави постановником спектаклю та об'єктивними чинниками розвитку, закладеними в авторській музичній партитурі й тексті лібрето. У досягненні гармонії між режисерською ідеєю та художньою специфікою оперного твору Б. Покровський надає перевагу останньому [5]. Як зазначав К. Станіславський, аналізуючи мету і завдання оперної режисури, «завданням оперного режисера є почути в звуковій картині дію, яка полягає в музиці, і перетворити цю звукову картину в драматичну, тобто в зорову. Іншими словами: дія повинна визначатися не тільки текстом, але здебільшого і партитурою. Завдання режисера — з'ясувати, що саме хотів сказати композитор кожною музичною фігурою своєї партитури, яку драматичну дію мав на увазі, навіть якщо він не усвідомлював її» [6, с. 320].

Крім цих загальних рекомендацій, на нашу думку, не варто ігнорувати наявності певних постановочних традицій у кожному театрі, їх спадкоємності як школи, незважаючи на варіативність окремих сценічно-режисерських рішень. Так, однією з особливостей українського оперного постановочного досвіду є настанова на музичну драму, яка простежується на всіх етапах існування українського оперного театру, незважаючи на наявність як авангардних течій, так і поміркованих, представлених іменами В. Блаватського, В. Манзія, М. Смолича, М. Степановича й інших режисерів. Специфічність режисерських рішень в інтерпретаціях оперних творів на українській сцені зумовлює також практика літературних перекладів оперних лібрето, авторами яких є видатні майстри слова.

Спробуємо визначити принципи, які забезпечують системну цілісність роботи режисера над музичною основою оперної вистави.

Перше, на що потрібно зважати, це характеристики драматичного наповнення звичайного тексту і тексту, покладеного на музику, котрі різняться настільки ж суттєво, наскільки спів у супроводі оркестру відрізняється від звичайної театральної сцени або простого читання тексту твору. Саме тому існують особливі вимоги до тексту лібрето, який має бути придатний до вокального відтворення. Крім того, оперний текст, на відміну від театрального, повинен бути зорієнтований на музику як чинник розвитку сценічної дії.

Організуючи сценічну дію за допомогою засобів музичної виразності, режисер має зорієнтуватися в питаннях спеціальної підготовки: оперного вокалу, оркестрового супроводу і без, знань специфіки різних форм хорового співу та його сценічної інтерпретації в різних мізансценних рішеннях тощо. Режисерські устремління, якими б активними вони не були, залишатимуться непоміченими, якщо не відбиватимуться в діях акторів-співаків. Їх функція у музичній драмі є надзвичайно важливою, оскільки якість виконання оперного твору передусім залежить від майстерності вокального виконання.

По-друге, ідейно-образний зміст оперного твору передається різними звуковими засобами, не тільки за допомогою співу (зі словами чи без слів, сольного, ансамблевого, хорового), але й інструментального супроводу, що забезпечується оркестром. Цей супровід є могутнім засобом не лише посилення емоційного впливу, а й, так би мовити, кінематографізації, тобто надання особливій «видовищності» окремим елементам дії. Це передусім звукообразність (гомін струмка, шелест лісу, гроза, калатання дзвонів) явищ, для передавання відчуття чи опису яких у літературі застосовується текст, а в драматичному театрі — відтворення за допомогою механічних пристроїв.

Слід підкреслити, що взаємодія музичного і драматичного компонентів перебуває від постановника необхідності розуміння абсолютно всіх нюансів, деталей настрою, що містяться як у музичному тексті, так і літературному. І не тільки розуміння, але й адаптації кожного

з них до виконавських можливостей тих, хто бере участь в оперному спектаклі. Аби сценічне життя персонажів відповідало музичному та лібретному, потрібні знання законів музично-сценічної поведінки. Увага режисера має спрямовуватися на те, яким чином відтворюються в сценічному контексті ті чи інші повороти сюжету, в яких беруть участь герої опери. Слід зважати на: акторський грим, освітлення, акустичні особливості залу, відстань до глядачів, умови дотримання звукового балансу в ансамблі з оркестром. Водночас, візуальні компоненти, її пластично-кolorистичне вирішення, загальна композиція оперної дії — усе це має підпорядкуватися завданням музичної виразності. Жоден фрагмент вистави не існує без музичного супроводу. Звучання музики в опері є безперервним, тому вся драматична дія, рухи, переміщення, мізансцени акторського складу повинні чітко підпорядковуватися музиці, її ритму, тональності, стилю, настрою.

По-третє, слід зважати на національні особливості вокального стилю та традиції його виконавської інтерпретації, які склалися в різних оперно-театральних школах. Наприклад, італійське бельканто характеризується досконалою технікою, блискучим голосоведенням, близьким до інструментального. Але в процесі розвитку використання віртуозної техніки в операх Моцарта, Россіні, Доніцетті набуло принципово іншої художньої якості, характерності, а згодом в операх Верді, та композиторів-веристів — Пуччіні, Леонкавалло, драматичної виразності. Є свої особливості і в російській вокальній школи, яка вирізняється наголосом на мелодійності народнопісенного типу та мовності інтонування. Найяскравіші її зразки являють собою вокальні номери в операх російських композиторів Глинки, Чайковського, Бородіна, Римського-Корсакова. Інші національні школи — французька, німецька тощо — теж мають специфічні виконавські особливості і нюанси звукодобування. Хоча пріоритет італійської школи є безсумнівний: вона виробила, власне, той еталон класичного звучання голосу, якого дотримують практично всі інші школи.

По-четверте, домінування вокального компонента в опері не потребує уваги режисера до інших проблем постановки, зокрема сценічного оформлення, включаючи візуальний ряд аж до костюмів виконавців і гриму. Сценографія є тим елементом задуму автора опери, на який слід зважати під час її втілення на сцені, особливо якщо опера написана за мотивами відомих літературних творів. Тому вона не може бути об'єктом уваги тільки художника-сценографа. Ця частина оперної постановки є найуразливішою щодо історичної об'єктивності та художньої правди. До того ж забезпечення такої «правди» потребує значних коштів та підтримки реквізитів у належному стані. Часто, особливо за недостатнім фінансуванням, художники змушені використовувати ті декорації та елементи оформлення сцени, які вже були у вжитку використовуються в інших виставах. За таких умов режисерське втручання щодо того, як можна урізноманітнити оформлення

вистави одними й тими самими засобами, комбінувати їх у неочікуваних сполученнях, є просто необхідним. Так само, як пошук світлового та інших ракурсів сценічної об'єктивізації авторського задуму музичного твору. Всі ці компоненти режисерської праці надто важливі. Але найголовнішим є забезпечення адекватності сценічного рішення музичного твору його ідейно-образному змісту.

По-п'яте, у постановці оперної вистави важливу роль відіграє так звана композиторська режисура (зазвичай під цим формулюванням розуміють сукупність авторських ремарок, виписаних у партитурі й лібрето опери). Ці вказівки є смисловими орієнтирами для постановника, до яких потрібно прислухатися. Широковідомий вислів Б. Покровського з цього приводу — «Режисер — раб композитора». Майже всі відомі оперні режисери світу дотримують цього принципу і не вважають його обмеженням для творчої фантазії. Партитура оперного твору завдяки музиці дозволяє простежити сюжетні повороти лінії психологічного розвитку, виокремити драматургічні нюанси. Дороговказом для режисера є всі сюжетні повороти, лінії психологічного розвитку образів героїв, драматургічні нюанси та форми. Класичні форми оперно-театрального розвитку — дія, арія, дует, речитатив, хор та інші — мають розкривати взаємодію персонажів, динаміку зміни їх характерів. Тому композиторські ремарки зазвичай містять найзручніші для режисерського застосування характеристики оперного персонажа, які тільки підказують режисерові шлях, як і в яких саме формах виконавці здатні втілити авторський задум. Проте іноді практика доводить, що існує спокуса виходити за його межі. Абсолютизація авторського підходу, хоча й має до постановки оперного твору право на існування, однак лише в тому разі, коли режисерська інтерпретація не суперечить основній художній ідеї першоджерела. «Модернізація заради модернізації», особливо класики, як в окремих образах, та й цілих сюжетних лініях, руйнує стильову цілісність оперного тексту.

По-шосте, іноді режисери — не лише початківці, а й професіонали, — ніби зумисне відсторонюються від власного бачення твору або, навпаки, прагнуть приховати його відсутність, «прикриваючись» ідеєю умовності. Звідси захоплення зайвим академізмом, відмова від власного бачення, від режисерської ініціативи. Справді, художню умовність є особливістю оперної драматургії, вона — не просто формально детермінована необхідність, а органічна властивість, що зумовлена специфікою театралізованої музичної драми. Завдяки їй можливостям віддалятися від «побутовізованого» натуралізму режисер має чудову можливість допомогти артистові розкрити внутрішнє життя особистості персонажа, а через поєднання їх характерів — художній образ людини в історичному контексті. І посилює цінність цієї можливості музика.

По-сьоме, загальновідомо, що поєднання мистецтв як елементів оперної вистави не може бути штучним. Воно має бути органічним,

при цьому провідна роль у спектаклі традиційно належить музиці. Однак це не означає, що всі інші компоненти цілковито другорядні, допоміжні. Безперечно, драматургія фактично рівноправна музиці, оскільки саме драматургічні закони позиціюють музику в дії, що, власне, є головною передумовою створення музичної вистави. Головна особливість музичної драматургії в оперному жанрі — не стільки сюжетні перипетії і конфлікти, а емоційно-образна розробка характерів персонажів. Заради цього спрощується сюжетний ряд, скорочується кількість дійових осіб, наприклад, у «Кармен» Бізе. Через пріоритет музики тривалість опери звичайно суттєво більша, принаймні вдвічі, ніж тривалість драматичного спектаклю. При цьому в лібрето опери кожна дійова особа має властивий, тільки їй притаманний. Одна музична тема, викладена в різних епізодах вистави по-різному, може мати зовсім інший психологічний вплив на глядача. Як приклад можна навести оперу Верді «Дон Карлос», де триумфальна мелодія дуету дона Карлоса та маркіза ді Поза звучить і в другій картині четвертої дії вистави, під час сцени смерті ді Поза.

Відтак можна підсумувати, що музика і драматургія в опері взаємозбагачуються, надаючи одна одній нових ознак: музика набуває дієвості, дія — музичності. Головне завдання режисера — виявити головний стрижень музичної драматургії і забезпечити його розвиток у контексті оперного сюжету. Для цього режисер має справді «вжитися» в музику опери, вона має супроводжувати його постійно, буквально «вдень і вночі». Лише в такому разі може відбутися прорив у власному розумінні режисером цієї музики та її образних характеристик.

Іноді для досягнення враження цілісності та посилення сценічної експресії постановники оперних творів вдаються до купюр — вилучення тих фрагментів опери, які є менш вдалимими, а то й зайвими. Однак така практика є наскрізь хибною. Справді професійний, кваліфікований режисер здатен подолати музичні «недоліки», надавши їх інтерпретації нових барв. Яскравий приклад такої ситуації — опера Вагнера «Летючий голландець» у постановці режисера Т. Чхеїдзе на сцені Маріїнського театру (диригент В. Гергієв). Відомо, що музика цієї фактично першої «самостійної» опери Вагнера неоднорідна за якістю: поряд з геніальними одкровеннями в ній є цілком традиційні епізоди. Проте в постановці Чхеїдзе вагнерівська опера постає як могутнє, цілісне драматургічне полотно з музикою, геніальною від першого до останнього такту. Саме в такому баченні — згідно з уявленням композитора — має полягати основа будь-якої насправді глибокої постановки. Ця постановка може трактуватися як взірцева не тільки в аспекті режисерського проникнення в музику. Адже вона виконувалася, як і мріяв сам Вагнер, без перерви — в одному акті, що тривав дві з половиною години. Таке вирішення опери можна назвати кінематографічним, наскрізним, однак формальне визначення не змінить суті музики, яка саме в такому безперервному звучанні

найкраще відтворює той стан постійного душевного напруження, в якому перебуває головний герой протягом практично всієї дії.

Музично-драматичні полотна Вагнера становлять своєрідну сторінку у світовій оперній літературі. У його партитурах марно шукати авторських ремарок, указівок для режисера тощо. Очевидно, композитор вважав, що музика «скаже про все сама». І хоча сценічність оперної музики Вагнера доказів не потребує, проте її вирішення засобами звичайної режисури достатньо часто виявляється проблематичним. Адже властиве композитору відчуття сцени передбачає повне підпорядкування режисера стихії музики, його максимально глибоке перейняття специфічною вагнерівською образністю, до краю міфологізованою, афектованою і водночас вражаюче загальною.

Про підвищення ваги режисерської майстерності в сценічних постановках оперних творів свідчить також тенденція, спрямована на спрощення інтерпретації в напрямі забезпечення більшої доступності для публіки (концертне виконання). Незважаючи на так звані професійні «ревності» диригентів, які нерідко вбачають у театральній дії щось на зразок вторинного додатка до музики та співу, тільки сценічні рішення, які виносить режисер, дозволяють зробити так, щоб зміст музики став справжньою сутністю драматичного дійства, «а сцена — розкриттям видимих форм» [5]. Лише за таких умов опера може бути справжнім театральним дійством, що органічно поєднує музику і драму. Цей чинник має бути основним у роботі будь-якого постановника, який починає розробляти власну концепцію постановки опери. Увага до найменших деталей нотного тексту, до оркестровки тих чи інших епізодів, особливостей вирішення тих чи інших номерів, ансамблів, пантомім, вступів до актів, увертюри тощо має постійно супроводжувати режисера. Лише в такому разі він зможе виробити адекватні підходи до втілення образного й ідейного змісту опери, крім того, знайти спільну мову з виконавським складом, включаючи співаків, диригента оркестру, хормейстера та ін.

Список літератури

1. Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение / В. Ванслов. — М. : Всесоюз. театр. о-во, 1963. — 255 с.
2. Покровский Б. Размышления об опере / Б. Покровский. — М. : Искусство, 1979. — 288 с.
3. Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре / Э. Каплан. — Л. : Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1969. — 220 с.
4. Чудновский М. Режиссер ставит оперу / М. Чудновский. — М. : Искусство, 1984. — 276 с.
5. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. Шестьдесят коротких бесед об искусстве оперы / Б. Покровский. — М. : Дет. л-ра, 1985. — 368 с.
6. Станиславский К. Законы оперного спектакля / К. Станиславский // Станиславский К. Собр. соч. : В 8 т. — М. : Искусство, 1959. — Т. 6. — С. 320.
7. Пазовский А. Записки дирижера / А. Пазовский. — М. : Музыка, 1966. — С. 475.

Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.