

3•2011

ISSN 1998-8745



театр
живопись
кино
музыка

Учредитель
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА -
ГИТИС

*Альманах зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и
охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.*

Главный редактор
К. Л. Мелик-Пашаева

Редакционная коллегия
**В. А. Андреев, А. В. Бартошевич, Д. А. Бертман,
С. В. Женовач, Б. Н. Любимов,
В. М. Турчин (отв. секретарь)**

Перевод на английский
Ю. М. Авакова

На обложке:
С. М. Бархин. Эскиз к спектаклю «Чайка» А. Чехова. 1970 г.
Московский театр «Современник»

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным направлениям:
«Искусство», «Культура», «Эстетика»,
«Просвещение», «Образование», «Педагогика»

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

© Российский университет
театрального искусства -
ГИТИС, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР

Е. Ф. Гилёва ПРИНЦИП МОНТАЖА ЭПИЗОДОВ В «ПЬЕСАХ ПО МОТИВАМ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ	9
И. А. Автушенко ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА	19
А. Б. Фатьянова ИСКУССТВО ГЕНРИ ИРВИНГА. «КОЛОКОЛЬЧИКИ» — ДОЛГИЙ ПУТЬ К ПРИЗНАНИЮ	35
С. В. Аронин ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР КАК ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИЙНОСТИ	53
В. Н. Алесенкова РОЛЬ СИМВОЛИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В СПЕКТАКЛЕ	63

ЖИВОПИСЬ

В. А. Дубровина ОБРАЗ КЛЕОПАТРЫ В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ XVIII — НАЧАЛА XX в.	79
О. В. Черкас АНАЛИЗ ЭСТЕТИКИ АСКЕТИЗМА НА ПРИМЕРЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ	89

КИНО

- Т. Л. Овсянникова**
ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ
В СЮЖЕТАХ ИСТОРИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ
(на примере фильма П. Лунгина «Царь»)111

МУЗЫКА

- П. Е. Карпов**
ОПЕРА-КАНТАТА
«СКАЗАНИЕ О ГРАДЕ ВЕЛИКОМ КИТЕЖЕ
И ТИХОМ ОЗЕРЕ СВЕТОЯРЕ» С. Н. ВАСИЛЕНКО123
- Е. И. Александрова**
«ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР» ДЖОРДЖО СТРЕЛERA.....144
- И. А. Колобакина-Акриоти**
СТАНОВЛЕНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ГРЕЦИИ.....161

VARIA

- А. Е. Литварь**
ВЛАДИМИР НАБОКОВ И АНРИ БЕРГСОН:
РЕЗОНАНС СМЫСЛОВ И ОБРАЗОВ175
- Е. Я. Александрова**
СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ
ОБЪЕДИНЕНИЙ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX — НАЧАЛА XX в.187

Е. И. Александрова *

«ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕАТР» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

Рассматриваются: авторский режиссерский метод Дж. Стрелера, его работа на оперной сцене (в том числе в театре Ла Скала), в частности, работа с хором. Анализируются работы итальянских ученых, изучающих творчество великого режиссера.

Ключевые слова: Стрелер, Брехт, Станиславский, музыкальный театр, опера, перевод с итальянского, не изданное, работа с хором, Ла Скала, режиссерский метод, театральное искусство.

«Все искусства служат одному, самому трудному из искусств – искусству жить».

Бертольд Брехт

[6, С. 441. Искусство режиссуры, 2008]

В переводе с итальянского «опера» означает «дело», «труд», «работа», «итог», «сочинение». Но опера как музыкально-драматический жанр театрального представления, соединяющий инструментальную музыку с вокальным словом, для жителей Апеннинского полуострова звучит как «teatro lirico». Театральный жанр, возникновению которого мы обязаны Италии, имеет особую автономную среду – лирическую. Значение слова «лирический» происходит от греческого «lyrikos» (приносимый под звуки лиры, чувствительный), и зарождается от песенной основы поэзии, передающей состояние певца и его эмоциональное настроение, преобладающее над рассудочным. Режиссер Джорджо Стрелер (14.08.1921–25.12.1997), поставивший пять десятков «лирических» спектаклей, утверждал, что для оперы существуют свои законы, более того, в каждом отдельном случае они создаются заново...

В наши дни изучение творчества Стрелера доступно – множество теоретических трудов этого режиссера находятся в сети. На сайте www.strehler.org хранится множество архивных режиссерских рукописей. Часть знакома русскому читателю по переводам. Все опубликованные на сайте тексты охватывают период с 1947 по 1997 годы. Среди так называемых «appunti di regia» – режиссерских заметок (всего их насчитывается – 51), лишь единицы посвящены оперным

* *Александрова Елена Ивановна*, аспирант Российского университета театрального искусства — ГИТИС, выпускница Санкт-Петербургской консерватории 1996 года. E-mail: aleksandr.elena@gmail.com

постановкам. Одна из последних заметок – о спектакле «Так поступают все женщины» В. Моцарта. Эта опера увидела свет рампы уже после смерти режиссера в 1998 году. О работе Стрелера в оперном жанре приходится собирать материалы буквально по крупицам. Популярный в сети iNet сайт wikipedia в русской версии называет 14 работ Стрелера в музыкальном театре; 18 опер упоминаются на аналогичной итальянской странице, посвященной этому выдающемуся постановщику XX века. Но эти сведения не корректны. Можно с точностью указать на факт, о котором упоминает сам режиссер в книге «Театр для людей», называя, сколько именно работ на оперной сцене им было осуществлено вплоть до начала 70-х годов. В статье «Я люблю музыку» (год написания 1971-й), режиссер отмечает, что поставил «около двадцати пяти опер». К концу 90-х годов список увеличится вдвое.

В общей сложности Стрелер создал более четырех десятков спектаклей на оперной сцене, большинство из которых были осуществлены на сцене La Scala. Театровед и ученый М. Г. Скорнякова называет пятьдесят оперных постановок. Ниже представлен датированный список*, который удалось составить на данный момент [по изданиям: *David L. Hirst*, 1993; *Giorgio Strehler alla Scala*, 1998]:

1. «Жанна д'Арк на костре». А. Онеггер. (19.03.1946, Милан)
2. «Травиата». Дж. Верди. (6.03.1947, Милан)
3. «Любовь к трем апельсинам». С. Прокофьев. (30.12.1947, Милан)
4. «Тайный брак». Д. Чимароза. (22.03.1949, Милан)
5. «Пеллеас и Мелизанда». К. Дебюсси. (7.04.1949, Милан)
6. «Сафьяновая кожа»**. Г. Петрасси. (12.05.1949, Милан)
7. «Лулу». А. Берг. (4.09.1949, Венеция)
8. «Веселая компания»***. Дж. Ф. Малипьеро. (4.05.1950, Милан)
9. «Дон Паскуале». Г. Доницетти. (20.05.1950, Милан)
10. «Ариадна на Наксосе». Р. Штраус. (27.05.1950, Милан)
11. «Назаретянин». Л. Перози. (15.06.1950, Милан)
12. «Чеккина, или Хорошая дочка». Н. Пиччинни. (24.02.1951, Милан)

* В список, кроме прочих, включены работы, осуществленные в театре Ла Скала. [По изданию: «Giorgio Strehler alla Scala», 1998, с. 204–227]

** Перевод дан по книге «Театр для людей». С. 477. Ит.: «Il cordovano». Опера в одном акте, текст Мигеля Де Сервантеса. Автор статьи в музыкальной энциклопедии Римский Л. Б. переводит название оперы как «Кордовано».

*** Ит.: «L'allegria brigata».

13. «Любовный напиток». Г. Доницетти (09.03.1951, Милан)
14. «Вертер». Ж. Массне. (18.04.1951, Милан)
15. «Холм»*. М. Перагалло. (12.05.1951, Милан)
16. «Юдифь». А. Оннегер. (14.06.1951, Милан)
17. «Легковерный». Д. Чимароза. (26.12.1951, Милан)
18. «Легенда о подменном сыне»**. Дж. Ф. Малипьеро. (1952, Венеция)
19. «Прозерпина и чужестранец». Х. Х. Кастро. (15.03.1952, Милан)
20. «Огненный ангел». С. Прокофьев. (14.09.1955, Венеция)
21. «Тайный брак». Д. Чимароза. (26.12.1955, Милан)
22. «Огненный ангел». С. Прокофьев. (22.12.1956, Милан)
23. «Луиза». Г. Шарпантье. (16.05.1957, Милан)
24. «История солдата»***. И. Стравинский. (2.05.1956/22.05.1957, Милан)
25. «Соломенная шляпка из Флоренции». Н. Рота. (2.06.1958, Милан)
26. «История солдата». И. Стравинский. (06.11.1959, Рим)
27. «Петя и Волк» С. Прокофьева (19.06.1963, Милан)
28. «Возвышение и падение города Махагонни». К. Вайль. (29.02.1964, Милан)
29. «Похищение из сераля». В. Моцарт. (28.06.1965, Зальцбург)
30. «Сельская честь». П. Масканьи. (12.05.1966, Милан)
31. «Похищение из Сераля». В. Моцарт. (23.05.1969, Флоренция)
32. «Фиделио». Л. Бетховен. (3.06.1969, Флоренция)
33. «Симон Бокканегра». Дж. Верди. (7.12.1971, Милан)
34. «Похищение из Сераля». В. Моцарт. (15.05.1972, Милан)
35. «Осуждение Лукулла». П. Дессау. (19.05.1973, Милан)
36. «Свадьба Фигаро». В. Моцарт. (13.03.1973)
37. «Любовь к трем апельсинам». С. Прокофьев. (19.12.1974, Милан)
38. «Волшебная флейта». В. Моцарт. (26.07.1974, Зальцбург)
39. «Макбет». Дж. Верди. (7.12.1975, Милан)
40. «Царь Эдип». И. Стравинский. (9.04.1980, Милан)
41. «Фальстаф». Дж. Верди. (7.12.1980, Милан)
42. «Свадьба Фигаро». В. Моцарт. (19.05.1981, Милан)
43. «Лоэнгрин». Р. Вагнер. (7.12.1981, Милан)
44. «Похищение из Сераля». В. Моцарт. (21.01.1984, Париж)
45. «Дон Жуан». В. Моцарт. (7.11.1987, Милан)
46. «Фиделио». Л. Бетховен. (10.11.1989, Париж)
47. «Фиделио». Л. Бетховен. (27.01.1990, Милан)

* Ит.: «La collina».

** Ит.: «La favola del figlio cambiato». Автор либретто — Луиджи Пиранделло.

*** Здесь Стрелер исполнил роль Рассказчика (speaker).

48. «Фальстаф». Дж. Верди. (21.06.1993, Милан)
49. «Похищение из Сераля». В. Моцарт. (27.06.1994, Милан)

Отдельно следует указать на постановку оперы В. Моцарта «Так поступают все женщины», которая стала последней незавершенной работой мастера. Премьера состоялась в 1998, посмертно*.

Кроме миланского театра Ла Скала были в разное время театры Венеции, Флоренции, Парижа, знаменитый Зальцбургский фестиваль. Называя музыку «главной стихией» своей жизни, режиссер признает, что вовсе «не любит как-то особенно музыкальный театр», ибо он требует от режиссера больших компромиссов, чем театр драматический. Известно мнение Стрелера, что идеальным оперным режиссером мог бы стать именно дирижер, но автор тут же отмечает, что «в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой воображают себя режиссерами или хотят ими быть» [8, с. 476. Стрелер Дж., 2008].

В книге «Театр для людей» Джорджо Стрелер уделяет немало внимания жанру оперы, «лирическому театру». Среди режиссерских заметок о музыкальном театре находим: «Я люблю музыку» – здесь дана общая характеристика творчества режиссера на оперной сцене. «Что значит для меня Моцарт» – свидетельствует о работе над «Похищением из сераля», «Дон Жуаном», «Свадьбой Фигаро», «Волшебной флейтой» и может многое прояснить при анализе последней работы Стрелера – «Так поступают все женщины». Статья «Проблемы оперы» посвящена диалектике соотношения музыки и слова. Здесь поднимается вопрос о необходимости теснейшего сотрудничества дирижера и режиссера, что, по мнению Стрелера, случается исключительно редко: «Дирижеров, которые имели бы законное право и данные быть также и оперными режиссерами, практически нет. Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает» [8, с. 488, Стрелер, 2008]. В заметках к постановке оперы «Волшебная флейта» режиссер отмечает удивительное чувство гармонии и взаимопроникновения музыки и слова: «Моцарт своей музыкой не спорил с либретто, потому что оно отвечало всем его возможностям и убеждениям. <...> Чудо Моцарта – это чудо равновесия, достигнутого во всех планах – от чисто звукового и стилистического до равновесия между музыкальной формой и содержанием» [8, с. 491, Стрелер, 2008].

Можно ли охарактеризовать стиль Стрелера как режиссера вообще и стиль его оперных работ в частности? В Шестом выпуске «Тетрадей

* Последняя репетиция была проведена Стрелером 23 декабря 1997 года, 25 декабря великого режиссера не стало. Премьера прошла в январе 1998 года.

Гарньяно» [3, с. 126, Giorgio Strehler e il suo teatro, 1998] опубликован ряд монографических очерков, посвященных исследованию творчества Стрелера, ниже перечислены некоторые из них. Автор Паоло Босизио представил сразу две работы: «Жизнь ради театра» и «Дж. Стрелер и новая сценическая жизнь театра Гольдони». Среди других: «От Горького и Маяковского к Чехову: Стрелер и русский репертуар», автор – Фаусто Малковати; «Стрелер и Франция», автор – Марианжела Маццоки Долио; «“Фауст” Стрелера», автор – Стефано Зекки; «Стрелер, Брехт и драматургия реальности», автор – Катерина дель Аньола; «Просперо Стрелера: Буря», автор – Анна Анци. Наибольший интерес для изучающих музыкальный театр представила работа ученого из Милана Альберто Бентолио «Стрелер в опере», в которой производится попытка «критически расшифровать» режиссерские тексты Стрелера, характеризуя его работу в опере с помощью «нескольких констант». Главный вывод статьи в неоднозначности отношения Стрелера к музыкальным текстам. По мнению исследователя, для постановщика не существует универсального оперного режиссерского языка: «Лоэнгрин» Вагнера, «Сельская Честь» Масканьи, «Похищение из Сераля» Моцарта, вердиевские «Симоне Бокканегра» и «Фальстаф» – все это совершенно разные источники, где каждый раз по-новому выстраиваются взаимоотношения слова и музыки. В некоторых случаях эти два компонента неразрывны, они взаимопроникают, как это происходит в моцартовских сочинениях, или в «Фиделио» Бетховена, где «музыка есть та чудесная отмычка, универсальный ключ, что позволяет приблизиться к пониманию текста». Бентолио утверждает, вновь и вновь цитируя Стрелера, что оперный театр не есть нечто цельное: «В реальности формы музыкального театра разнообразны и невозможно получить точный отчет по оперному театру, когда ставится итальянская мелодрама XIX века, опера-буфф XVIII века и современная опера Прокофьева или Стравинского, которые сами по себе есть вещи чрезвычайно разные». Миланский исследователь неоднократно прибегает к цитированию нескольких фундаментальных режиссерских заметок Стрелера, составленных в марте 1966 по случаю постановки на сцене Ла Скала оперы «Сельская честь» Пьетро Масканьи (художественный руководитель и дирижер постановки – Герберт фон Караян). Удалось найти и опубликованный в Италии оригинал этой рукописи Стрелера*, срав-

* А. Бентолио пишет о 10 рукописных страницах, хранящихся в архиве театра «Пикколо ди Милано». Позже текст этой рукописи был издан под названием «*Die studi sull'interpretazione scenica*» в книге «*Giorgio Strehler alla Scala*».– Milano, 1998.

нить точку зрения исследователя из Милана и позицию великого режиссера. Ученый достоверно передает взгляд Стрелера на вопрос интерпретации оперного материала, но есть и небольшое расхождение: Бентолио указывает на существование четырех принципиальных видов интерпретации музыкальной драматургии по Стрелеру, тогда как сам Стрелер выделяет в отдельные стилистики только три – одно направление режиссер как бы и не учитывает, хотя и характеризует его достаточно узнаваемо и подробно. Хотелось бы привести несколько цитат полностью. Согласно Стрелеру существуют три пути сценической интерпретации в опере, первый:

«а). Около-традиционная интерпретация. То есть почти традиционная и историческая, основу которой, в идеале, составляет первая постановка оперы в свое время; лишь слегка адаптированная к изменившемуся вкусу сегодняшней публики (например: вместо живописно расписанного задника – используется синтетический пластик; вместо абсолютно условного – относительно условное)» [1, с. 21, *Strehler G. Due studi*, 1998].

Итак, под литерой «а» значит идея верности постановочным традициям, своего рода «поклонение» ранее найденному режиссерскому решению, но с маленькой оговоркой – вкус современной публики изменился. Должны, следовательно, быть изменения и в постановочной стилистике. Но изменения эти не концептуального плана, они носят исключительно изобразительный характер – живопись заменена печатью на пластике... Это весьма популярный, часто встречающийся стиль в современном музыкальном театре.

Второй путь:

«б). Интерпретация, исходящая из принципов историзма, “реконструкция” <...> первоначальных декораций согласно оригинальному оборудованию сцены для оперы, исторический ремейк прежней постановки. (Например: для оперы XVIII века – центральная перспектива в росписи декораций, кулис и т.д.)».

Если в первом случае мы находим «частичную верность традициям», то во втором – полную и безоговорочную. Театр как музей. Театр как машина времени. Театр как энциклопедия. У спектаклей такого стиля есть немало страстных поклонников: исторически достоверное представление по-своему зрелищно, оно притягивает внимание уже постольку, поскольку «антикварно». Антиквариат, как

известно, вещь дорогая, потому престижная. Но Стрелера такой театр не слишком привлекает. Нужно ли обладать режиссерским мышлением, чтобы воссоздавать, реконструировать, проводить, пусть и дорогостоящую, но всё же реставрацию?

Должны существовать и другие способы увидеть, прочувствовать, прочесть для себя и пересказать для других уникальную историю. Именно такой вид интерпретации музыкального материала для сцены притягивает Стрелера больше всего, видится ему самым плодотворным. Возникает вопрос: почему такой вид режиссерского мышления стоит не на первом месте? Думается потому, что к театру индивидуального стиля нужно прийти, до него нужно «дорости». Подход «с», этот «третий» номер обладает наибольшей ценностью для великого итальянца:

«с). Интерпретация духа, из которого и рождён определённый акт творчества, пересмотренный, пережитый, любимый и критикуемый современным взглядом. Не около-традиционная интерпретация, не реконструкция (более или менее верная), а заново предложенная истинная суть произведения в наше время, для сегодняшней публики с современными ценностями, которые, однако, считаются с ценностями и смыслами прошлого. Интерпретация, которая внимательна и уважительна по отношению к сделанному ранее, и в тоже время, смело модифицирует, толкует, собственно меняет, отменяет или интегрирует взгляд на произведение, сложившийся в своё время и с тех пор в неизменном виде охраняемый» [1, с. 21, *Strehler G. Due studi*, 1998].

Как удивительно близко подходит режиссер итальянской театральной школы (Стрелер, кроме прочего, ставил перед собой задачу возродить почти утерянное к XX веку искусство театра комедии масок) к основам системы К.С. Станиславского. Многократно измерить ценность театрального произведения любого направления, любого стиля удивительной формулой на «верность» и «ложность» – вот задача для художника, и мерилom служит «жизнь духа». Прочитируем для сравнения Станиславского: «Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична, – не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т. е. правдива или правдоподобна, красива, т. е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства. Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью» [7, с. 324, Станиславский, 1983].

Существует для Стрелера и еще один способ прочтения музыкальной драматургии, об этом пути режиссер говорит как о явлении, не заслуживающем особого внимания, но, тем не менее, обозначает его присутствие. Именно этот способ Бентолио ставит в общий список наравне с другими, что, на наш взгляд, не совсем отражает точку зрения Стрелера на проблему. Режиссер четко отделяет этот «крайний» стиль. Он выносит его «за скобки» трех основных направлений, тогда как ученый из Милана редактирует авторскую последовательность и этот «последний» в прямом и переносном смысле способ интерпретации помещает внутрь списка, где присваивает ему третье место, без какого бы то ни было убедительного оправдания.

Вот этот тип постановок: модный, современный, точнее, псевдо-современный, представляющий Моцарта в стиле кубизма, или с налетом «поп-арта»... Такая попытка «осовременить» – по мнению Стрелера является слишком поверхностной, если не оправдана глубинным *смыслом* и не находит себе *идейного* обоснования, она не заслуживает внимания и является ложной, менее стоящей даже в ряду с попыткой создать так называемый «исторический римейк». Сравним эти два списка:

<i>Список типов интерпретации по Стрелеру</i>	<i>Список типов интерпретации по Стрелеру (редакция Бентолио)</i>
а). Около-традиционная; б). Историческая реконструкция; в). Интерпретация духа произведения; <...> Здесь также присутствует и четвертый путь – модернистская, псевдо-современная интерпретация.	1). Около-традиционная; 2). Исторический ремейк; 3). Псевдо-современная; 4). Толкование духа произведения.

Режиссер призывает не изобретать способы модернизации, а избрать собственный режиссерский путь, пройдя через все возможные театральные теории и искания: «Нынешние новаторы не знают, что наше поколение вышло из Арто. <...> И хотя мы еще не знали

Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед» [8, с. 462, *Стрелер Дж.* Театр для людей, 2008].

Итак, Стрелер называет путь поиска духа произведения самым тяжёлым и серьёзным, но, в то же время, – это путь наиболее свободный, синтетический, не ограниченный никакими рамками. В его трудах разбросаны многочисленные призывы к молодым режиссерам: стремиться искать и находить «новую и вечную истину “классиков”, отбрасывая схемы, навязанными привычками, вкусами, культурой, или модой».

В конечном итоге приходится констатировать, что практически в каждой своей статье Стрелер особо отмечает, что художник с трудом может дать характеристику своему творчеству, потому что «человек искусства творит, а не объясняет». Творчество по сути своей интуитивно, но для Стрелера оно в первую очередь и всегда – двойственно, противоречиво, диалектично. С одной стороны обязательно присутствует то самое «свободное творчество», независимое, необъяснимое, не имеющее «сознательных» причин, с другой стороны, здесь не обойтись без критического, аналитического, исторического, философского, научного сознания, как в очередной раз отмечает Стрелер в статье «Быть Художником» [5, с. 71, *Non chiamatemi maestro*, 2007]. Эта двойственность подчеркивается везде и во всем. Вопрос об отношениях режиссера и автора произведения, которое мы должны предоставить на суд. Но кто является истинным судьёй спектакля? Является ли композитор-драматург истинным ценителем? Стрелер вопрошает в свою очередь: «Кому я обязан Бурей, Вишневым садом, Фаустом?» [5, с. 77, *Non chiamatemi maestro*, 2007]. Это не тот исторический и физический персонаж-автор, что жил в определенную эпоху в определенной точке земного шара, нет. Для Стрелера это автор, существующий лишь между строк, именно он – истинный арбитр, имеющий право судить работу режиссера, художника и актеров. И, по мнению Стрелера, только диалектика может вынести «оправдательное решение» перед этим строгим и взыскательным судьёй. Единственное верное решение можно найти, лишь применяя критико-диалектический метод: «Не столько напрасная и бесплодная деструктивная критика, направленная на уничтожение текста, сколько корректный критический подход». Так достигается основной и единственно верный для Стрелера результат – гармонизация

различных компонентов спектакля в единое целое. В этом состоит одна из главных задач не только актёра, но и постановщика, в этом их нравственный долг: не позволить «наложить на авторский текст нечто абсолютно чуждое исконному посылу»^{*}.

Об отступлении в сторону от «лирического» к «диалектическому» Стрелер пишет и в режиссерских заметках о музыкальном театре, и в своих размышлениях об опере. Видимо, обосновано это тем, что оперный жанр как никакой другой требует от постановщика не столько интуитивных прозрений, сколько вдумчивого анализа и конструктивной логической критики. Об этом Стрелер упоминает многократно в хорошо знакомой русской публике книге «Театр для людей». Каждый режиссер должен как умело находить совершенную форму для композиции каждого отдельного эпизода в решении оперных (лирических) мизансцен, так и наполнить их глубинным содержанием, потому что невозможно позволить себе «перестать мыслить, мыслить как человек, связанный с другими людьми». На страницах своих «*appunti di regia*» Стрелер повторяет: «В основе всякого серьезного театра, театра действительно художественного, всегда лежит страстная мысль о жизни, о смысле жизни – как бы ее не называли, эту “идею существования”. <..> Верю в то, о чем говорили Станиславский и Брехт, верю в “искренность”, “человеческое достоинство”, “нравственный смысл” нашей действительности. Верю даже в нравственный смысл развлечения» [8, с. 452-453, Стрелер Дж. Театр для людей, 2008]. Вспомним знаменитого соотечественника, кинорежиссера А.А. Тарковского, чей метод также был наполнен тончайшей диалектической смесью неуловимой атмосферы и четкой выразительной метафоры, психологией узнавания и мистикой бытовых деталей, символикой смыслов и выверенной композицией. По мнению Тарковского, все перечисленные компоненты должны служить высшей идее произведения, не довлея по отдельности. У мастера кино явно не присутствует ни поклонение форме, ни поклонение философствующей мысли. Здесь наличествует поклонение жизни: «Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно, убивать кинематограф. Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь» [9, с. 47, Тарковский А., 1993].

^{*} Статья «Храм — театр муз или трибунал», Перевод с ит. по кн.: «*Non chiamatemi maestro*», Scira, Milano, 2008: www.on4a.narod.ru/Strehler_new_tradotto.pdf

Вернемся к вопросу о режиссерском замысле. Джорджо Стрелер всю свою творческую жизнь в «лирическом театре» посвятил оправданию оперы, которое сводилось в первую очередь к стремлению «найти в сюжете хоть какую-нибудь *логику*». К поиску логического решения стремится итальянец и в построении массовых сцен, которым уделяет особое внимание в этом смысле. В постановке «Сельской Чести» с Караяном режиссер заранее отмечает для себя всякое решение, которое выглядит нелепо, неправдоподобно. Он противится традиции располагать артистов хора лицом к дирижеру в момент Пасхальной церемонии, и ставить при этом людей спиной к самой церкви в день Пасхи. Такое решение представляется неправдоподобным даже для режиссера-атеиста. Стрелер находит логическое решение: он выносит церемонию Пасхальных торжеств на площадь перед церковью, что вполне соответствует сицилийским традициям. Хор внимательно следит за выносом трех статуй: Мадонны, Христа в белом облачении и Ангела. В момент ликования люди падают на колени с пением гимна, при этом каждый участник процессии остается там, где он в этот момент находился, и многие – спиной к публике. Тот же прием, а именно – разворот одной трети хора спиной к публике, режиссер использует неоднократно. Так, в сцене Карнавала на Монмартре (постановка оперы «Луиза» Шарпантье, 1956–1957, Ла Скала) мы видим вполне реалистичную картину городского праздника, где главным объектом внимания городской публики является вовсе не дирижер. Одна треть хора расположена спиной к зрителю. Чаще всего Стрелер использует такой прием в отношении женских голосов. Как правило, женская партия звучит намного выше и звонче, она слышна при любой расстановке. Кроме прочего, женский хор чаще всего объёмен по своему количественному составу, и всегда можно пожертвовать небольшой голосовой группой. Традиционно большинство академических оперных театров используют самое простое пространственное решение, цель которого: дать артистам хора увидеть дирижера и максимально «прозвучать».

Мы приблизились к наиболее объёмной и трудоёмкой части работы режиссера на оперной сцене – работе с хором. Проблематика хора в музыкальном театре рассматривается итальянским режиссером в отдельной статье, которая полностью переведена на данный момент и опубликована в iNET. Очертим вкратце суть заметки «Хор театра Ла Скала», (раздел «Единое пространство жизни и театра») из книги миланского издательства «Джорджо Стрелер в Ла Скала».

По мнению режиссера, загадка хора театра Ла Скала похожа на тайны всех других хоров мира. Являясь одним из фундаментальных инструментов оперы, хор всегда был и будет для постановщика оперы наиболее сложной составляющей в плане управления и реализации сценической логики и поэтики. Стрелер в первом же абзаце указывает на существование общей проблемы для всего «лирического театра»: «Ни один хор не смог избежать этой сложности, присущей его природе» [2, с. 177, Giorgio Strehler alla Scala, 1998]. Хор, в составе которого темпераментные итальянцы, конечно же, обладает способностью к экстраординарной отдаче. Но, с другой стороны, именно потому бывает непросто, как это бывает с итальянцами вообще, убедить хор поверить в истинность того, что он должен делать. Темперамент южанина сопротивляется насильственному «логическому» объяснению. Его можно только увлечь собственным темпераментом, что чаще всего и делает Стрелер. На одной из фотографий репетиции спектакля «Любовь к трем апельсинам» [2, с. 100, Giorgio Strehler alla Scala, 1998] можно увидеть буквально «летащего» Стрелера, который на глазах у многочисленного хора делает невероятный прыжок. И этот головокружительный кульбит напоминает одновременно и птичий полет и клоунский трюк. Нет сомнения, что в тот момент абсолютно все взгляды на сцене были устремлены на режиссера, на фотографии артисты буквально заморожены этим режиссерским «фокусом», показом. Именно метод подражания как метод режиссерского воздействия Стрелер использует чаще всего. В статье «Мои учителя» он вспоминает первые опыты знакомства с театральным искусством: «Как меня учили? Эмпирически, методом “подражания” (никто и никогда не говорил нам, что могут быть еще какие-то методы, кроме “подражательного”), без всякого теоретического подспорья, но последовательно и упорно мы старались <...> чтобы нас было “слышно”, говорить именно те слова, что нужны, и “заражать” своим волнением слушателей» [8, с. 437, Стрелер Дж. Театр для людей, 2008].

Без склонности к идеализации хора Ла Скала, великий режиссер отмечает одну очень важную характерную черту этого театрального коллектива: «Это не хор-робот, как другие, безупречные, но похожие на машины; он хочет быть меняющимся, разным, и я допускаю, что у меня были и до сих пор возникают сложные моменты и по этой причине» [2, с. 177, Giorgio Strehler alla Scala, 1998]. В этом и трудность работы с хором и ее выгода. Исключительно трудно под-

держивать дисциплину в таком массовом образовании, но, в артистическом плане, именно здесь может присутствовать «огромная человеческая теплота, которая исходит от каждого хорового действия, и когда это объединяется с определенной актерской точностью, то приводит к прекрасным результатам». В Италии, где вокальная составляющая оперного действия подвергается, как правило, особой критике и не выносит никакого качественного сбоя, исключительная ответственность ложится на процесс подбора исполнителей в хоровой состав. Молодые исполнители не слишком задумываются о том, насколько трудно принимать участие в работе оперного хора. Участие в хоровой сцене требует кроме голоса конкретной «физики роли». И часто приходится жертвовать хорошим актером.

Нельзя не согласиться с великим итальянцем: работа над массовыми сценами требует особенного внимания к тому, владеют ли участники чувством ансамбля. Для артиста русской театральной школы, для солиста такое понятие как партнерство чаще всего хорошо знакомо и изучено еще в студенческие годы. Однако совсем нечасто участники хора имеют актерское образование. Не всегда кафедры хорового пения включают в свой курс предметное изучение «мастерства актера». Чувство ансамбля, тем не менее, усваивается артистами хора подсознательно, так как всю свою сценическую жизнь они проводят именно в рамках ансамблевой игры. Намного сложнее исполнителю в хоре научиться «менять» роли. На сцене артист хора должен уметь от оперы к опере представлять и исполнять множество различных характеров и ролей и, как подчеркивает Стрелер, «он должен иметь развитые способности драматического плана, актерскую индивидуальность». Артист хора должен уметь действовать, когда требуется, «синхронно со всей хоровой массой в жестах и движениях», но уметь их дифференцировать, делать непохожими на других, «обладать хорошей способностью к координации и концентрации внимания; он должен, наконец, уметь мотивировать все то, что он делает» [2, с. 177, Giorgio Strehler alla Scala, 1998].

Меняются времена, меняются и хоровые проблемы. На смену ветеранам оперы приходит множество молодых участников, принося с собой «чуть больше цинизма, чуть меньше страсти». Так и хор Ла Скала сегодня сумел преодолеть свои старые «физические проблемы». В прошлом при наборе артистов все внимание уделялось голосовым качествам исполнителя, не учитывая особо актер-

ские данные кандидата. От этого в первую очередь страдал внешний вид коллектива и зрелищный ряд постановки. Мощное телосложение, ярко выраженная характерность, неповоротливость – все это являло собой огромную сложность для перевоплощения не только на сценах театров Италии, но и в России, и во всем мире. В Ла Скала конца XX века ситуация меняется. Теперь больше молодых артистов, нет сложности для перевоплощения в благородных юношей или молодых парней, или чистых и целомудренных девушек: «сегодня мы имеем индивидуальности намного более свежие и молодые». Возможно, этот процесс «омоложения» хорошего коллектива в Ла Скала проходил не без давления со стороны Стрелера. В заметках к спектаклю «Дон Жуан» находим требования к хору (который в этой опере не слишком объёмен и, как правило, не представляет трудности для сценического воплощения). Режиссер в одном из писем, адресованном Чезаре Маццони* в апреле 1987 года акцентирует – хор здесь не представляет большой проблемы, однако необходимо помнить: «Молодые поющие люди танцуют и движутся. И этот хор – состоит из молодых поселян и их подружек. Здесь не говорится о хоре стариков, как это ставят обычно в «Свадьбе Фигаро»! Эти должны быть молодыми и привлекательными. Инспектор хора их назначает, но я со старыми пузанами и старыми ведьмами не работаю. Ясно?» [1, с. 31, Strehler G. Due studi, 1998]. Во что воплотился замысел постановщика, мы можем увидеть не только на фотоснимках, опубликованных в редких изданиях и хранящихся в малодоступных архивах, как это было ранее. К концу восьмидесятых видеосъемка получила огромную популярность и доступность, на видео были сняты многие значительные театральные события конца XX века. На данный момент множество из этих записей оцифрованы, и, кажется, теперь история театра имеет большие шансы. Сегодня мы можем видеть и слышать лирический спектакль именно таким, каким его видел и слышал Стрелер в день премьеры. И если верно высказывание Бертольда Брехта о том, что «все искусства служат одному, самому трудному из искусств – искусству жить», то прямая задача артиста состоит в том, чтобы платить искусству той же монетой. Постараемся не забывать, в своей повседневной попытке выжить, о необходимости созидания и сохранения самого искусства.

* Оригинал письма хранится в Архиве театра Ла Скала. Опубликовано в книге «Giorgio Strehler alla Scala», 1998, Milano: «Edizioni del Teatro alla Scala». С. 26–31.

Подводя итоги, вернемся к общей проблематике «лирического» (оперного) театра Джорджо Стрелера. Анализируя структуру оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра» Стрелер еще раз декларирует свой основной творческий принцип: «Не существует единой “тотальной” режиссуры». В заметках к «Сельской чести» мысль об уникальности каждого отдельного произведения уточняется: «Эта редакция должна бы объединить частично итальянское, народное, трагедийное, мелодраматичное; в смысле значения слова – современное, но обогащенное существующими традиционными ценностями. <...> А не теми плохими “интерпретациями вообще”, что были рождены посредственными оперными театрами». Для Стрелера очевидно, что художник в лирическом театре непрестанно находится перед двойственным выбором: следовать музыке или быть верным слову? Восстанавливать и сохранять для будущих поколений старую традицию или изобретать новые формы и наполнять их новым содержанием? И, наконец, – следовать логике или же предпочесть отдаться интуиции? *Путь режиссера – путь вечного размышления.* В статье «Быть художником» Стрелер называет эту вечную диалектику «убийственной», «трагичной», «бесконечной» – потому что идеального решения для спектакля либо не существует вообще, либо оно недостижимо:

«Диалектика сурова. Это тяжелый стиль существования. Он – самый тяжелый. Если диалектика действительно является гамлетовским сомнением, сомнением-грехом, которое является душераздирающим, если оно больше не диалектическое, а именно “сомнение парализующее”, – тогда возникает невозможность выбора и решения. (Вспомним “Хвалу сомнению” Б. Брехта). Потому что диалектика не имеет временных границ, она вечна. <...> Кто живет диалектикой, может лишь чувствовать ее трагичность, отсутствие “мира”. И чем сильнее диалектическое чувство, тем сильнее страстное желание невозможной “единственности”. Возможно отсюда рождается этот тип постоянного хождения по краю пропасти, эта сущностная несчастная неудовлетворенность, глубоко несчастная из-за моего существования как “человеческого существа”? <...> Работа режиссера происходит почти исключительно на ощупь между этими полюсами, с постоянной опасностью, с постоянными шагами назад и за-

беганиями вперед, проверками, заглядыванием в будущее и размышлением, набросками и их стиранием, и возвращением к заброшенным решениям. И так до бесконечности» [5, С.73, *Non chiamatemi maestro*, 2007].

С п и с о к л и т е р а т у р ы

1. *Strehler G.* Due studi sull'interpretazione scenica. // В кн.: «Giorgio Strehler alla Scala». – Milano: 1998.
2. *Giorgio Strehler alla Scala.* – Milano: «Edizioni del Teatro alla Scala», 1998.
3. *Giorgio Strehler e il suo teatro. Parte II. Contributi critici.* / Collana: Quaderni di Gargnano. – Roma: Bulzoni, 1998.
4. *Hirst, David L.* «Giorgio Strehler». – Cambridge University Press, 1993.
5. *Non chiamatemi maestro. Selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler.* / a cura di Stella Casiraghi. – Milano: Scira, 2007.
6. *Искусство режиссуры. XX век.* / Сост. С. Никулин, Л. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
7. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – М., 1983.
8. *Стрелер Дж.* Театр для людей // *Искусство режиссуры. XX век.* – М., 2008.
9. *Тарковский А.А.* Уроки режиссуры / Учебное пособие. – М., 1993.