

Д. Ю. Марченко

Мультимедийные приемы в спектаклях Большого театра оперы и балета Республики Беларусь

Статья посвящена некоторым аспектам оперной режиссуры, ее априорным законам. Рассмотрены возможные варианты режиссерского прочтения оперного музыкального спектакля на примере отечественных постановок. В центре внимания исследования анализ современных средств выразительности – мультимедийных технологий, используемых для создания художественно-сценографической формы спектаклей.

На сегодняшний день для сценического оформления мировых спектаклей широко используются аудиовизуальные эффекты, постепенно вытесняя со сцены целиком или частично громоздкие декорации, также осовременивая классические постановки. И Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь не стал в этом плане исключением. Большую часть его репертуара стали занимать спектакли с вкраплениями проецируемых изображений или видео.

Цель исследования – выявление необходимости использования мультимедийных приемов через призму основных режиссерских подходов, которые способствуют раскрытию художественного образа и идейного замысла. В рамках этих подходов доказываются и анализируются отличительные черты оперных постановок мирового и отечественного планшета сцены.

По утверждению Ф. Вальенте, главы аудиовизуального отдела мадридского Королевского театра: «В представлении людей опера – это масштабная постановка с ярким сценическим оформлением и световыми эффектами» [5].

Действительно, создание интересного антуража – обязательный и важный аспект в нынешнем постановочном процессе, но он не должен являться самоцелью только лишь ради привлечения зрительского внимания.

Опера как род музыкально-драматического произведения – это синтез музыки, слова и сценического действия [4]. Тем не менее, используя театральные средства, она не тождественна театру, так как театр не является ее основополагающей субстанцией [9].

Е. Цодоков предложил обратиться к простому психологическому эксперименту, содействующему раскрытию глубины оперы, определению ее как таковой по музыкальной фразе: «Можно ли, находясь в театральном зале, воспринимать оперу зажав уши? Нет. Трудно будет, <...> невозможно даже понять, о каком произведении идет речь. А вот закрыв

глаза и слушая музыкальную фразу даже без слов, вы точно определите произведение. Очевидно, что идентификация оперы достигается, прежде всего, музыкальной составляющей, что и дает нам право именно ее считать системообразующим компонентом. Более того, в музыке уже все заложено! Все чувства, все драматические коллизии, неповторимая атмосфера и стиль эпохи <...> Что же остается на долю театра? Зримыми образами максимально содействовать раскрытию музыкальных глубин» [10].

Вышеизложенное находит подтверждение в сформулированном Ю. Димитриным основном законе визуализации оперной постановки:

«Любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и “обнажают” художественные смыслы основной оперной субстанции – музыки» [3].

Иными словами, совокупность заимствованных у театрального искусства средств выразительности, которые включают и виртуальные объекты, актуально использовать лишь тогда, когда их наличие логически оправдано. То есть, когда приемы (в том числе мультимедийные) не отвлекают от хода действия и не разрушают сложившуюся на сцене атмосферу, не мешают исполнителям и оркестру, а лишь добавляют смысловые черты и помогают реализовать цельный декоративно-художественный образ музыкального спектакля.

Музыкальный критик А. Курмачев в статье «Апокалипсис свободолюбия» писал: «В руках настоящего профессионала <...> любая система образов превращается в ярчайшую палитру актуальнейших смыслов и незаурядных идей. Идей, которые выливаются не из вымученного горнила псевдоинтеллектуальной модернизации, а из простых, доступных форм классического искусства...» [цит. по: 9].

Таким образом, главными задачами оперного режиссера являются идейная и художественная организация спектакля, а конкретнее – воплощение замысла и отбор нужных ресурсов.

По словам Б. Покровского, профессия музыкального режиссера – сложная и многоликая, требующая и специального образования, и особого рода способностей. Профессионально образованного музыканта отличает особенная музыкальность. Он должен видеть музыку и слышать сценический образ, то есть воплощать в сценических действиях точные, рожденные музыкальной драматургией сопоставления [7, с. 18].

Предположим, мы знаем произведение. Теперь нам интересно, как театр (режиссер в данном случае) его нам представит.

Исследователи выделяют четыре теоретически возможных способа/типа режиссерского прочтения оперы:

- 1) натурализм, или тотальный аутентизм;
- 2) исторический реализм;

3) постмодерністская «сучасная рэжысура»;

4) музыкальна-паэтычны сімвалізм (адрозніваецца ад паняцця «сімвалізм» як мастацтвавы стыль) [9].

Нижэперачысленыя пастановкі ў беларускім Вялікім тэатры оперы і балета не з'яўляюцца паказатэлямі выключна аднаго тыпу прачтэння, як і ў усіх операх назіраецца змяшэнне тыпаў, але дыстрыбуцыя пастановак у якасці прыкладаў абумоўлена найбольш выдзяляючыміся рысамі, характэрнымі для кожнага асобнага рэжысёрскага падыхода.

Пад *натуралізмам*, ці *тотальным аўтэнтызмам*, разумеецца спроба паставіць оперу таксама, як гэта было ў старажытныя часы на сусветнай прэмеры. Безумоўна, паўтараць такую пастановку немагчыма і не трэба. Нямае дакладных ведаў, як праходзілі тэатральныя пастановкі мінулых эпох, асабліва, калі гаворка ідзе аб XVII–XVIII ст. Немагчыма паўтараць і фізічныя ўмовы, пры якіх ажыццяўляліся спектаклі, паколькі змяніліся манера паводзення і руху актэраў, адчуванні (як зрытальныя, так і слуховыя) і жыццёвы вопыт людзей. Іншымі сталі як традыцыі паводзення публікі ў тэатры, так і сама публіка па свайму сацыяльнаму складу і статусу. Да і тэхнічныя дасягненні ў вобласці тэатральнай і бытавой тэхнікі (электрычнае асвятчэнне, акустычныя і дэкарацыйныя прыстасаванні, машынерія) спрыялі з'яўленню новых музыкальных інструментаў.

Такім чынам, прымяніць такога пастановачнага тыпу, як натуралізм, – задача нэрэалізаваная [9]. На сённяшні дзень ў практыцы сусветнай і беларускай сцэны не было спроб паставіць музыкальнае прадзвіццё, прытрымліваючыся натуралістычнага стыля. Але ўсё ж захаваліся нюансы (злішняя падрабязнасць сцэнаграфіі, дабаўленне інструментаў ці элементаў мінулых стагоддзяў, досканальнасць у касцюмах персанажаў), якія, на наш выгляд, перашкаджаюць цэласнаму прыняццю оперы і адвечваюць на неабавязныя дэталі.

У выпадку з *історычным рэалізмам* сутнасць заключаецца ў асцярожным захаванні традыцый мінулага, але з улікам змяніўшыхся сучасных історычных, жыццёвых і мастацтвавых рэалій [9]. Маючы прадставленні аб мінулым стагоддзі, яе рэаліях, традыцыях і мастацтвава-эстэтычных каштоўнасцях, рэжысёр павінен прытрымлівацца іх пры паставіцы оперы і рэпрадуцыраваць у адпаведнасці з гэтымі прадставленнямі, улічваючы, па магчымасці, дасягненні історыкаў і аўтарскія рэмаркі да твораў... Спроба захавання «духа» эпохі, да якой належаць дадзеныя опера, і як яго адчувае сучасны чалавек – гэта шлях, па якіму павіны ісці сучасныя рэжысёры-пастановшчыкі, мастацтвазнаўцы-дэкаратары, сцэнаграфы. Нават найновыя тэхнічныя пастановачныя сродкі, сучасныя музыкальныя інструменты павіны выкарыстоўвацца ўмела, падкрэплваючы і адрозніваючы вызначаныя клас-

сические традиции постановки театральных представлений, принятые в наше время.

В качестве не совсем удачных, но заслуживающих внимания примеров, можно привести оперы «Турандот» и «Седая легенда» режиссера М. Панджавидзе. Его постановка на белорусской сцене «Турандот» вызвала полемику в профессиональных кругах. Оценивая мультимедийные приемы, О. Борщева отметила: «В спектакле традиционно широко используется компьютерная графика. На сцену и на специальный занавес проецируются изображения пагод, портреты китайских мудрецов и прочее. Образно-метафорический строй этих проекций совершенно незатейлив: Калаф ждет, когда погаснут звезды – на сцену проецируются звезды; удар в гонг для потенциального жениха смертельно опасен – на гонг проецируется череп; министры поют о домике, окруженном бамбуком – проецируется дом, окруженный бамбуковыми деревьями и т. д. В итоге возникает комический эффект, поскольку постановщики даже не пытаются искать рифму, метафору <...> В первом действии Турандот так и не появляется, артистка не выходит на балкон. Вместо этого на высоко подвешенный над сценой гонг зачем-то проецируется лицо Марии Каллас.

<...> Продолжая тему режиссуры, следует отметить, что М. Панджавидзе иногда забывает о том, что оперный спектакль, конечно же, не должен превращаться в концертное исполнение, но и не должен превращаться в пьесу для драматического театра. Когда на сцене слишком много движения и активно действующих лиц, это мешает сосредоточиться на главном – на музыке и пении, которые в опере должны удерживать внимание в первую очередь. Иногда избыток действия в “Турандот” воспринимается как досадная помеха. Такое чувство, что режиссер постоянно пытается занять зрителя внешними маневрами, чтобы тому не было скучно слушать оперу, сделать так, чтобы зритель не погружался в глубины чужой и своей души, а лишь напряженно следил за быстро сменяющимися внешними событиями» [2].

Вторая рецензия того же критика: «Как всегда у М. Панджавидзе в “Седой легенде” интенсивно используется компьютерная графика. Спектакль идет за тонким прозрачным занавесом, который одновременно служит проекционным экраном и подчеркивает временную дистанцию от событий, показанных на сцене. Персонажи двигаются, будто в дымке <...> Спектакль смотрится, как фильм... И даже название – “Седая легенда” – загорается на экране, как в кино» [1].

Трудно не согласиться с замечаниями, высказанными к постановкам «Турандот» и «Седая легенда», особенно в части примитивности иллюстративного характера проецируемых изображений.

Постмодерністская «сучасная рэжысура» прадполагае падход, падразумеваючы поўны разрыв з аўтарскім замыслом і класічнымі пастановачнымі традыцыямі. Асноўнымі метадамі рэжысёрскага рашэння з'яўляюцца актуалізацыя сюжэта (механічны перанос дзеяння ў другую эпоху са спасылкамі на «вечныя тэмы» і нарратывы, з дэкларуемай мэтай узмацнення сэнсавых аллюзій), гаспадарства «перпендыкуляров» (выражэнне Б. Покровскага) і вытекаючая з усяго гэтага павышаная метафарычнасць без межаў, дасягаючая да абсурда. Сюда можна дадаць таксама эклектызм, «кліповасць», эпатаж, выкарыстанне элементаў хэппенінга і перформанса, і ў выніку выхад за межы прадзвіцця як закончанага артефакта. Пры такім падыходзе можа дапускацца любая «отсебятіна» як сэнсавая, так і з пункту згляду прымет часу і эпохі. Згледу прапанавацца разгадваць «рэбусы» пастановшчыка. Філасофіяй рэжысёра становяцца крайні суб'ектыўнызм і метафізічнасць разуменная свабода творчасці [10].

Сусветная оперная сцена багатая прыкладамі постмодерністскіх практык. Р. Лепаж сумяшчае ў адным музычным прадзвіцці «купаж» з элементаў розных жанраў (традыцыйны японскі тэатр кабукі, кітайская опера, в'етнамскі тэатр кукол на вады, цырк і г. д.), эксперыментаваць з тэхналогіямі мультымедыа і стварае цалкам цыфравой «прадукт». К. Варліковскі зняў за аснову класічныя оперы і ажыццявіў іх пастановку, збавляючыся ад пропісных, заштампаваных спосабаў воплалення, пакідаючы ад пераходніка толькі сітуацыю і праблему ў сучасных рэаліях. Р. Уілсан прыйшоў да асабістайму мастацтваму-эстэтычнаму стылю пастановак і іх тэхнічнаму абстацьці, надае жыцьцё і рэалістычнасць сваім фантазіям як ў класічных операх, так і сцэнічных «сочыненнях».

Е. Цодокаў ў агляду оперы «Паяцы» М. Панджавідзе піша: «Рэжысёр сазнацельна ідзе наўстрэчу тэатральным умоўнасцям, утрымлівае іх да крычаючых процівароты. Так, героі-камедыянты ў яго выгледзяць вельмі «папсавы», што падкрэпліваецца і іх коштамі, і істэрычнай суетай пакалоннікаў і журналістаў вакол заезжых зваздаў. На сцэне, на якой яны павінны выступіць, <...> не эстрадная, а оперна-балетная. <...> Я не прыпомню ў сваёй згледу практыцы апошніх гадаў прафэсійнага спектакля, афармленне якога створана «з падбору». У ход ідзе ўсё: і рэквізыт другіх пастановак, і сцэнічныя прыстасаванні, і асветільныя прыборы і г. д. Паверхнасны вывад аб сазнацельнай «бюджэтнасці» спектакля сразу можна адзначыць. Гэта – мастацтвамуны прыём і ён столь жа эфектыўны, як і ўсе пералічаныя вышэй» [11].

Прааналізававшы мерныя крытыкаў, прыходзіць да вываду, што многія нюансы спектакля не да канца прадуманы. Пачынаючы са смешнага

нарочито пестрых костюмов главных героев, которые стилистически не сочетались со стандартной рабочей формой персонажей-монтажников и повседневной одеждой массовки-хора, взятой, похоже, из собственного гардероба. Возникают вопросы: где это происходит? в каком времени? Стилизованные фасоны сценических туалетов солистов-«звезд» намеренно подчеркивали предыдущие времена, в противовес блеклой, но современной одежде исполнителей хоровых партий. Но этот режиссерский жест больше похож на недобросовестность работы художника по костюмам.

В отношении реквизита (камер, микрофонов) складывалось впечатление, будто актеры и вовсе никогда не работали, не держали эти предметы в руках и вместе с ними не передвигались по площадке, настолько их движения были неумелы.

Присутствовала в постановке проекция на сетчатом занавесе (с изображением каменной кладки, уже применявшейся в опере «Седа легенда») и на плотном занавесе, закрывающем две трети зеркала сцены. И в первом, и во втором случае проецируемая картинка попадала на лишние элементы, такие как не работающие прожектора на штанкетах посреди площадки, основной бархатный занавес, кулисы и даже на исполнителей...

Излагая свое понимание музыкально-поэтического символизма как определяющей субстанции оперы, Е. Цодоков [9] утверждает, что ему свойственно максимальное использование основных свойств музыки, в первую очередь ее непонятной основы... По существу, в такой постановке, дабы она также не превратилась в рутину, можно отходить от конкретики авторского замысла, но обязательно с сохранением духа сочинения, осторожно и исключительно в направлении усиления условности, а не при помощи механической замены одной смысловой конкретики другой или приема «снижения».

В арсенал театрально-постановочных средств оперы входит использование ритмопластики, адекватной темпоритму музыки, и языка жестов; цветосветовые эффекты сценографии, включая «игру» сценических объемов (эксперименты Э. Ж.-Далькроза и А. Аппиа); символика мизансценирования; разводки и движения актеров с учетом особой специфики оперного произведения и его составных частей (арий, ансамблей, хоров, речитативов) и удобства вокализации, ибо главной фигурой оперы является певец. Особое внимание следует обращать на специфику течения музыкального времени и драматургического развития музыкального материала – остановку действия во время арий, дуэтов и так далее (переход с внешней сюжетной канвы на внутреннее состояние героев) – и его пространственную simultaneity. Таким образом, если уход от конкретики авторского замысла осуществляется в сторону большей условности, то при соблюдении определенных принципов он

может стать плодотворным. Весьма перспективна при таком методе постановки и ее «аскетичность» [10].

Музыкально-поэтический символизм – это нелегкий режиссерский подход в работе над оперным произведением, но его можно назвать идеальным. Так считают современные театральные-музыкальные и театральные режиссеры (Н. Ленхофф, П. Шеро, Д. Маквикар, Б. Фассбендер, Л. Пуджелли, М. Тальхаймер и др.).

Особо следует отметить постановки Д. дель Монако-Цукермана. Его прочтение опер «Паяцы», «Макбет», «Набукко», «Золушка», «Дон Карлос» поражает психологичной глубиной, выразительными живыми характерами. Впечатляющая постановка оперы «Кармен» была представлена на III Международном израильском оперном фестивале. Ввиду специфики мероприятия ее премьера проходила посреди пустыни. Была построена новая сцена, созданы сценические конструкции, подвешен огромный экран, проложен железнодорожный путь в рамках оформления, по которому двигался настоящий поезд, также расширены оркестровая яма, закулисы, не говоря уже о больших зрительских трибунах, привезенном и установленном звуковом и световом на всей территории оборудования, стойлах для лошадей и осликов, занятых в спектакле. Удивительно, но все это обилие обстановки и сложности в их использовании не стали помехой для режиссера в реализации идейного замысла и в возможности найти соответствующие театральные приемы и поставить оперу в задуманном формате. В условиях открытого пустынного пространства, с привнесением новых сценических форм на фоне естественной природы, включающих также и мультимедийные элементы, большого количества исполнителей режиссеру удалось создать удивительное по характеру актерского исполнения и наполненности представление [8].

В Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь наиболее подходящие под описание современного способа режиссерского «прочтения» оперы «Летучий голландец» (режиссер Х.-И. Фрай) и «Риголетто» (режиссер-постановщик Неэме Кунигас).

Постановка «Летучего голландца» получилась, по мнению критиков, достойной, чувствуется профессиональный подход режиссера к работе. В форме и декоративно-художественной сценографии придуманы нетривиальные ходы и приемы: эффект «затонувшего корабля» создан за счет проекции на пол и пандус декорации, интересная находка с занятыми вязанием девушек в креслах-качалках, напоминающих личинок шелкопрядов и др. Ничто не мешает целостному визуально-звуковому восприятию, за исключением единственного, но весомого (если даже не главного) недостатка – отсутствия правдивого актерского существования, которое идет вразрез с действием. А также суетливость хора, шум, топот при перемещениях, энергетика и сиюминутное восприятие в данном случае не работают, оттого актеры кажутся тяжелыми и неповоротливыми.

Постановку оперы «Риголетто» можно назвать образцом того, как можно смело мыслить и решать самые различные режиссерские задачи, «оставаясь в рамках традиционной оперной эстетики – без набивших оскомину переносов во времени и прочих непреложных атрибутов актуализации <...> Заслуга режиссера в умении раскрыть смыслы, нюансы, сделать звучащую правду музыки театрально, визуально-сценически достоверной» [6].

Удачное в спектакле сценографическое решение: задник сцены подсвечивается разноцветной проекцией, добавляя глубины заставленной площадке. Но в то же время следует обратить внимание на возникшую проекцию «сгущенных туч». Эта часть бутафории воспринимается как нечто инородное вкупе с падающим светом. Потому что в это время Джильда исполняла арию, в которой были слова, предвещающие грозу, – вот и получилась бессмысленная иллюстративная тавтология.

Проекция на оперной, да и на любой театральной или концертной сцене создает новое креативное измерение. Но с ней нужно научиться обращаться как в техническом, так и в творческом плане. На данный момент можно наблюдать в спектаклях Большого театра оперы и балета, по нашему мнению, лишь прикосновение к этому новому визуальному средству выразительности. Пока еще проецируемые изображения не складываются в идейный образ постановок. Они играют роль необязательного фона, не несущего в себе особой смысловой нагрузки, соответственно, не возникает ощущения растворения объемной картинке на площадке. Чуть ли не в каждом спектакле во время больших перестановок на бархатный занавес идет трансляция движущихся виртуальных объектов (часто с опозданием) с целью заполнения возникающей паузы.

Работа в белорусском театре оперы и балета по освоению мультимедийных новшеств и их внедрению в спектакли продолжается. Изучается современная зарубежная практика, в том числе принципы и правила воплощения оперной постановки, включающие действенный анализ и последующую работу со всеми создателями оперной постановки. Однако предстоит разрабатывать образные концепции, интерпретации музыкальной партитуры и исполнительского мастерства, способы интеграции мультимедийных технологий в театр с целью создания уникального пространства, влияющего на эстетическое восприятие зрителей.

1. Борщёва, О. Вариации на тему Короткевича: «Седая легенда» белорусской оперы [Электронный ресурс] / О. Борщёва // Белорусский журнал. – 2015. – Режим доступа: <http://journalby.com/news/variacii-na-temu-korotkevicha-sedaya-legend-a-belarusskoj-opery-250>. – Дата доступа: 08.10.2015.

2. Борщёва, О. Странности минской «Турандот» [Электронный ресурс] / О. Борщёва // OperaNews. – 2013. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13050605.html>. – Дата доступа: 06.05.2013.

3. *Димитрин, Ю.* Опера на операционном столе [Электронный ресурс] / Ю. Димитрин // OperaNews. – 2013. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13092209.html>. – Дата доступа: 22.09.2013.

4. *Келдыш, Ю. В.* Опера / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Сов. энцикл. : Сов. композитор, 1978. – Т. 4. – С. 20.

5. Christie заставила публику Королевского театра повскакивать с мест [Электронный ресурс] // Christie. – Режим доступа: <https://www.christiedigital.com/emea/business/visual-solutions-case-studies/visual-solutions-application-stories/teatro-real-madrid-russian>. – Дата доступа: 15.03.2018.

6. *Матусевич, А.* Верди по-казански [Электронный ресурс] / А. Матусевич // OperaNews. – 2014. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/14021606.html>. – Дата доступа: 16.02.2014.

7. *Покровский, Б.* Сотворение оперного спектакля / Б. Покровский. – М. : Всерос. театр. о-во, 1985. – 308 с.

8. *Соколов, В.* Театр в пустыне / В. Соколов. – М. : Союз театр. деятелей Рос. Федерации (ВТО), 2013. – 80 с. – (Сцена ; вып. 1).

9. *Цодоков, Е.* Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс] / Е. Цодоков // OperaNews. – 2009. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history54.html>. – Дата доступа: 08.11.2009.

10. *Цодоков, Е.* Опера – «уходящая натура», или Поминки по жанру [Электронный ресурс] / Е. Цодоков // OperaNews. – 2009. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history54.html>. – Дата доступа: 05.07.2009.

11. *Цодоков, Е.* Семь оперных вечеров в Минске [Электронный ресурс] / Е. Цодоков // OperaNews. – 2015. – Режим доступа: <http://operanews.ru/15010505.html>. – Дата доступа: 05.01.2015.

D. Marchanka

Multimedia techniques in the plays of the Opera and Ballet Theater of the Republic of Belarus

This article is devoted to some aspects of the opera direction and its prior laws. Possible variants of the director's reading of the opera musical play on the example of national performances are considered. Particular attention is paid to the analysis of modern means of expressiveness – multimedia technologies, used to create an artistic and scenography form of plays.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 15.06.2018.