

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается феномен видеоарта, определение которого характеризуется противоречивыми толкованиями и смешением таких категорий, как технология, жанр и вид медиаискусства. Автор раскрывает специфику художественной природы видеоарта, основываясь на сопоставлении его с изобразительным искусством (живопись, скульптура), кинематографом и телевидением.

SUMMARY

In the article discusses the phenomenon of video art, the definition of which is characterized by contradictory interpretations and confusion of categories such as technology, genre and type of media art. The author reveals the specificity of the artistic nature of video art, based on comparing it with the visual arts (painting, sculpture), cinema and television.

Шедова Е.В.

ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

*Белорусский государственный университет культуры и искусства
(Поступила в редакцию 27.08.2012)*

Режиссёрская трактовка музыкально-сценических произведений является основной художественной проблемой современного музыкального театра. Сегодня режиссёр выступает автором спектакля, своего рода создателем произведения сценического искусства, не игнорируя, однако, созданный драматургом или композитором первоисточник и ни в коей мере не умаляя значимости актёрского творчества. В режиссёрской интерпретации сконцентрированы художественные представления многих участников спектакля, а разрозненные и разобщённые элементы постановки собираются режиссёром воедино, сосуществуют в имманентном художественном синтезе. В то же время каждый элемент спектакля несёт определённую смысловую нагрузку и подчиняется единой художественной идее и сверхзадаче. Подобная сущность современной режиссуры как специфической формы мышления и творчества определялась лишь в начале XX в., став основополагающим признаком новейшей истории режиссёрского театра. Постепенно художественный мир и драматического, и музыкально-драматического произведения и его сценическая версия начали формироваться под воздействием индивидуальных свойств и мировоззрения его создателя – режиссёра.

Творчество, создание нового предполагают не только следование правилам, но и разрушение их во имя определённой художественной задачи. Очевидно, однако, что право на какое-либо разрушение формы достигается лишь одним – совершенным владением ею. Поэтому вполне закономерным представляется обращение к опыту искусства создания музыкального спектакля, сложившемуся в русском и советском, а также мировом музыкальном театре.

Каждая эпоха имеет свой уровень постижения жизни и искусства, свой взгляд на одни и те же события, свои оценки. И театр (в самом широком смысле этого слова), и музыкальный театр являются одним из «способов» осмысления реальности. Здесь главная роль принадлежит режиссёру, задачей которого становится художественная организация постановки (сопоставление мизансцен, определение стилистики, назначение

исполнителей, работа с ними, художником, композитором, чисто административные заботы и т.д.), а главное – создание идейной, смысловой концепции спектакля и проявление её в процессе работы: «Идейно-художественные цели, творческая методология, разрабатываемая и формируемая режиссёром, объединяют коллектив театра как группу единомышленников» [1, с. 5].

В XVIII – XIX вв. в процессе постановки музыкального спектакля функции режиссёра исполнялись либо автором, либо ведущим артистом, дирижёром, суфлёром, импрессарио. Это было возможным до тех пор, пока развитие театра не потребовало обобщения его художественного опыта (искусства актёра, художника, композитора и т.д.), пока не появилась необходимость создания музыкального спектакля как художественного образа в единстве всех его компонентов, пока не потребовался, наконец, человек, способный его (спектакль) «сочинить», осознать и осуществить синтез всех участвующих в нём искусств.

Доминирующее положение режиссёра в театре XX в. практически признано и подтверждено всеми исследователями современного театра: «В XX веке история театральных стилей в значительной степени выступает как история стилей режиссёрских, тогда как в предшествующие эпохи доминировали стили актёрские» [2, с. 1].

Начало XX в. исключительно своеобразный период в истории и музыкального, и драматического театров, когда изменялась театральная эстетика, когда крупнейшие художники сцены своими творческими поисками и достижениями определяли пути развития театров разных стран. Театральная мысль того времени стремилась осмыслить режиссуру как творческую профессию, определить функции режиссёра именно в творческом процессе создания спектакля, обнаружить тот неповторимый вклад, который вносит в спектакль режиссёр и который не может быть восполнен ничими другими творческими усилиями.

Общественные и социальные процессы, общественная мысль, движение культуры обусловили рождение на рубеже XIX – XX вв. режиссёрского театра: «Режиссёрский театр был вызван к жизни подъёмом игрового начала, активным привлечением средств смежных искусств, спектакль режиссёрского театра представляет собой синтетическое художественное целое, в котором все составляющие материал в руках режиссёра для воплощения замысла» [3, с. 170].

Постановки Частной оперы С. Мамонтова, спектакли Оперного театра С. Зимина, Петроградского театра музыкальной драмы И. Лавицкого были первыми опытами создания на музыкальной сцене художественно-целостных произведений, организованных режиссёром-постановщиком. Так музыкальный театр пытался осознать себя одновременно и как искусство театра, и как искусство режиссуры.

Ещё А. Серов в своих публицистических выступлениях говорил о необходимости выдвижения в музыкальном театре нового лица – режиссёра-мыслителя. Именно в Частной опере зародилась школа русской музыкальной режиссуры, исходной точкой которой явилась деятельность С. Мамонтова.

«Мамонтов был рождён режиссёром» (С. Рахманинов), что позволило создателю Частной оперы внести новое содержание в понятие музыкального спектакля как сложного художественного комплекса, музыкально-сценического произведения, созданного усилиями всего творческого коллектива. Мамонтов-режиссёр стремился объединить участников спектакля, донести до них содержание произведения и

замысел его воплощения на сцене: «певцы, режиссёры и художники Частной оперы подчас бессознательно шли на поиски той правды музыкально-сценического исполнения, которая и представляется высшим проявлением театральности» [4, с. 44]. В мамонтовском театре была практически решена проблема синтетически-образного воплощения художественного замысла, а также проблема музыкально-сценического ансамбля. Все постановщики: художники-декораторы, режиссёры, а порой и дирижёры – становились истинными сотворцами оперного спектакля как законченного, целостного музыкально-театрального представления.

Таким образом, московская Частная опера оказала огромное воздействие на судьбы русского музыкально-театрального искусства. Примечательно, что ученики и помощники С. Мамонтова: режиссёры-певцы В. Лосский, П. Оленин, В. Шафер, П. Мельников, дирижёры Ф. Блауменфельд, С. Сук, Д. Похитонов продолжили в русском и советском театре начатую в Частной опере реформу музыкальной сцены.

Дальнейшая история режиссуры музыкального театра находилась под влиянием творческих поисков Художественного театра и связана с именем К. Станиславского, который в своих начинаниях опирался на режиссёрскую концепцию предшественника. По словам Б. Асафьева, «теория русского реалистического театра Станиславского... вытекает... и из прощительнейших опытов психологизации оперности в мамонтовском театре» [4, с. 48 – 49].

Искания в области преобразования музыкального спектакля, начатые С. Мамонтовым, продолжила частная антреприза С. Зимина. Культура ансамбля и мастерство мизансцен явились главными достижениями её режиссёра и фактического руководителя П. Оленина, опиравшегося на современные ему натуралистические постановочные принципы сценического реализма Московского Художественного театра.

В это же время переживал пору расцвета и исполнительский театр А. Неждановой, Л. Собиннова, И. Ершова, Ф. Шаляпина.

Овладение методом искусства музыкальной режиссуры происходило почти одновременно с процессом формирования режиссёрского театра на драматической сцене, подчиняясь общим закономерностям, хотя и имело свои особенности, обусловленные спецификой музыкально-драматических произведений. Главной экспериментальной базой преобразования музыкального театра были молодые театры-студии, руководимые К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко в Москве (Оперная студия Большого театра, Музыкальная студия МХАТ), а также Малый оперный театр в Ленинграде (В. Мейерхольд). Выдающиеся режиссёры формировали новую оперно-театральную эстетику: осуществляемые на студийных сценах спектакли были синтетическими, целостными по замыслу, выстроенными с учётом законов музыкальной драматургии.

Признание определяющей идеологической функции режиссёрского замысла по отношению к спектаклю стало безоговорочным в учениях корифеев русской и советской сцены. Впервые было оформлено понятие идейно-художественной концепции музыкального спектакля.

Особую условность как способ художественного выражения в музыкальном театре первым осознал В. Мейерхольд, разработав обобщённо-условную форму спектакля и тем самым наметив основные принципы реформы музыкальной сцены. Вслед за К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, которые отмечали, что

музыкальная сцена требует принципиально иной меры обобщения, чем драматическая, он развивал метод реалистической режиссуры, сумев придать реформе всеобщий характер, попытавшись ввести музыкальный театр в русл современной театральной системы.

Единая режиссёрская концепция спектакля, раскрытие индивидуальных характеров действующих лиц, определение логики их взаимоотношений, создание стилистического единства – всё это было во многом новым для музыкального спектакля. Не менее существенным преобразованием музыкальной сцены был и начатый В. Мейерхольдом поиск ритмической организации спектакля. При этом роль музыки режиссер понимал как организующее ритмо-пластическую структуру спектакля и определяющее общую атмосферу действия начало. В своих постановках он по-новому подошел к проблеме воплощения замысла музыкального спектакля, используя принцип «унисонного» совпадения музыкальной и сценической «тканей», их ритмически уравновешенное «консонантное» соответствие и подчеркнуто конфликтный («звукорительный контрапункт»).

Идея синтетического театра, лежащая в основе мейерхольдовской эстетики музыкального спектакля, вызвала к жизни практику коллективной разработки постановочного плана: «Впервые в истории музыкального театра определённо оформилась постановочная группа, включающая не только режиссёра и художника, но также и дирижёра, балетмейстера, консультантов по художественным и постановочным вопросам, исполнителей ведущих ролей» [5, с. 8].

Не менее значимой в области музыкальной режиссуры оказалась и деятельность В. Немировича-Данченко. На основе выявления им важнейших закономерностей взаимодействия музыки и драмы развился и сформировался впоследствии метод действенного анализа партитуры, ставший для современной музыкальной режиссуры ведущим и означающий режиссёрский анализ музыки. раскрытие её действенного драматургического смысла на основе исследования применённых композитором средств и приёмов музыкальной выразительности.

Достижения выдающихся мастеров театра определили направление творческих поисков более молодого поколения режиссеров драмы: С. Радлова, Б. Мордвинова П. Смолитча, Л. Баратова, П. Маркова, П. Златогорова, А. Таирова, К. Марджанова А. Дикого и других, работавших также и в музыкальном театре. Свободные от оперных и опереточных традиций, они щедро обогащали музыкальную сцену новым стилем актёрской игры, новыми принципами сценической ансамблевости. В их практике формировался яркий монументально-декоративный стиль музыкального театра, основанный на следовании духу и букве истории, на работе с актёром по воплощению достоверного сценического характера.

Таким образом, режиссура на драматической сцене способствовала повышению культуры музыкальных сценических постановок. И вместе с тем нередко обнаруживалось расхождение замысла режиссёров с замыслом композитора, когда музыкальный спектакль превращался в драму с музыкой. Вне сферы компетенции постановщиков оставалась подчас музыкальная драматургия произведения, такие традиционные оперные формы, как ария и ансамбль, не включались в режиссёрскую концепцию.

Б. Покровский, творчески развивая опыт К. Станиславского, В. Немировича Данченко и В. Мейерхольда, впервые сформулировал ведущие принципы профессии

режиссёра музыкального театра. Его режиссёрские устремления обнаруживают связь с условным театром, поиск путей воссоединения реалистического искусства с методом ассоциативного построения действия, логики – с метафорой, быта – с поэзией. Синтез музыкального спектакля Б. Покровский, как и В. Мейерхольд, понимает не как сумму составляющих его искусств, но как некий процесс, который, выстраиваясь вокруг оси «музыка – действие», своей целью имеет рождение целостного художественного образа. основополагающий принцип режиссуры Б. Покровского – смысловой монтаж звукового и зрительного планов.

Обращение именно к комедийным музыкально-сценическим произведениям характерно для многих режиссёров на определённых этапах их творческого роста. Более того, работа в музыкальном театре некоторых из них начиналась именно с музыкальной комедии. Так, в жанре оперетты работали ведущие деятели русского драматического театра, в том числе А. Таиров и В. Немирович-Данченко. Режиссёров привлекали значительные художественные возможности классической оперетты, её высокие музыкальные достоинства и социально насыщенная тематика. Как отмечает М. Янковский, русский опереточный театр конца XIX – начала XX в. «не имел своего отечественного репертуара и питался почти исключительно репертуаром зарубежным... одновременно он подвергал его известному критическому переосмыслению в сценическом воплощении, опираясь на особенности русской актёрской школы, русского театра в целом» [6, с. 43]. В связи с этим обращение В. Немировича-Данченко к комической опере и оперетте способствовало выработке новых приёмов подхода к «развлекательным» жанрам в целом: выявлению реалистичности и демократической основы комедийных спектаклей, заострению в них социальных черт, углублению мотивировки сценического поведения действующих лиц, то есть максимальному приближению музыкальной комедии к драматическому искусству. «Я был счастлив, что нашёл такое дело, которое... даст мне возможность осуществить давнюю мечту – влить наше искусство в оперную и опереточную стихию», говорил режиссёр [7, с. 346].

В. Немирович-Данченко в спектаклях Музыкальной студии МХАТа («Дочь кацама Анго», 1920 г.; «Нерикола», 1922 г.) использовал классические произведения французской оперетты с социально значимыми сюжетами. Считая, что в опереточной классике музыка стоит выше достоинств либретто, он перерабатывал последние, глубля элементы социальной сатиры, раскрывая новые идейные возможности жанра, обновляя и обогащая его реалистической режиссурой. Эти и последующие постановки Музыкального театра им. В. Немировича-Данченко («Корневильские злоколы», 1932 г.; «Прекрасная Елена», 1936 г.) оказали сильное воздействие на исполнительство советского опереточного театра.

Если В. Немирович-Данченко в своих музыкально-комедийных постановках исходил из логики развития комедийного образа, то А. Таиров – из логики жанра: Мы трактуем оперетку как сценическую музыкальную эксцентриаду... стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука» [8, с. 293]. Признавая значительную трудоемкость постановки музыкальной комедии, режиссёр, вместе с тем, старался, чтобы огромная сценическая работа по созданию спектакля не отягощала, не вносила нежелательную оречь в «искристое вино» опереточных партитур, в их непринужденное изящество и азмерадостность. Постановщика привлекала в этом жанре по преимуществу его

синтетичность: ритмометрическая основа, обусловленная музыкой, сценические положения, дающие повод к эксцентриаде. В спектаклях Камерного театра («Жиروفле-Жиروفля», 1922 г.; «День и ночь», 1926 г.) А. Таиров стремился к «театрализации театра», к синтетическому сценическому построению, которое «слило бы воедино разрозненные... элементы арлекинад, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актёра и близкий ему творческий ритм» [8, с. 148]. И другие режиссёры (и художники) стремились использовать в музыкально-комедийных постановках сценические приёмы и элементы традиционной театральной культуры: мистериальной драмы, комедииндельарте, кукольного театра, балагана, арлекинад, народной драмы и прочее.

В постановках Е. Вахтангова периода творческой зрелости также, по словам Г. Товстоногова, учитывалось всё, что «дали предшествующие поиски в образовании синтетического театра, — и пантомиму классического балета, и достижения Дягилева и Фокина, и художников начала века, и входивший тогда в европейскую культурную сферу джаз, и ритмы Стравинского, и классическую “венскую” оперетту, нащупывая её возможности превращения в то, что мы теперь называем “мюзиклами”, и театральность спорта» [9, с. 21].

Интересные опыты обновления комической оперы и оперетты предпринял К. Марджанов в театре Комической оперы (Петроград). Воплощая идею синтетического театра, режиссёр подчёркивал театрально-условную природу этих жанров, мастерски создавал заразительные жизнерадостные зрелища, отличающиеся безукоризненным вкусом.

М. Рейнгардт начинал свой путь в музыкальном театре с музыкально-комедийных постановок, в которых вырабатывал принципы нового спектакля, новый уровень синтеза музыки с выразительными средствами театра (соединение истинной театральности с верностью жизненной правде, музыки, поэтической условности, метафоричности сценического языка с достоверностью актёрского существования).

Ж.Л. Барро, стремясь к синтетическому, «тотальному» театру, в котором гармонически соединялись элементы выразительности, присущие различным видам искусства, и сохранялось ведущее место за всесторонне развитым в творческом отношении актёром, обращался к музыкальной комедии и оперетте.

В. Фельзенштейн, основывая на развалинах Восточного Берлина свою Комише опер (1942), также начинал с постановки музыкально-комедийных спектаклей. Названием «комическая опера» он стремился обособить этот театр как «новый и настоящий» музыкальный театр. С течением времени это название режиссёр стал использовать для обозначения своих рабочих принципов (принцип раскрытия драматической сущности музыки, реалистического приближения к действительности и т.д.), оно стало своеобразным «торговым знаком» (М.Бютри) Комической оперы.

Камерный театр Б. Покровского (1972) начинался как театр комедийный, в котором режиссёр воплотил свой идеал оперной сцены: синтез психологической безусловности и достоверности с обобщёнными метафорическими формами. «Для пародии и шутки, для карнавальных мистификаций и весёлых перевоплощений Покровский “отрекался” от большой оперы. Комическое для режиссёра имело глубокое содержание. Оно выполняло функцию катарсиса. На сцене театра опера была подвергнута комедийному очищению» [2, с. 14]. Стиль Камерного театра Б. Покровского во многом восходил к первым опытам К. Станиславского на

музыкальной сцене. Так этот театр противостоял тенденциям внешней ионументализации оперного зрелища, насыщенному стилю «большой оперы».

Во 2-й половине XX в. режиссура музыкального театра обогатилась творческими открытиями Г. Товстоногова, Б. Равенских, О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса, постановочными достижениями оперной режиссуры Б. Покровского, деническими исканиями мирового театра (режиссёрские концепции в европейском музыкальном театре, постановочные решения балетных спектаклей французских и американских мастеров, спектакли нового жанра – мюзикла и т.п.). С приходом в европейский музыкальный театр мастеров драматического театра и кино, таких как В. Феллини, Ф. Дзэффирелли, Л. Висконти, Л. Ронкони, Э. де Филиппо, Дж. Стрелера, П. Шеро, П. Штайна, П. Брука, Л. Бонди, И. Бергмана, Ж. Вилара, Г. Грюндгена, создалась ситуация, напоминающая преобразования в музыкальном театре начала XX в. в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Норенко, В.В. Режиссёрский замысел в структуре спектакля/автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / В.В. Норенко ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1984. – 21 с.
2. Стахорекский, С.В. Проблемы стиля современной оперной режиссуры (на материале творчества Б.А.Покровского) : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / С.В. Стахорекский ; Гос. ин-т театр.искусства им. А.В. Луначарского. – М., 1987. – 20 с.
3. Курьшова, Т.А. Театральность и музыка / Т.А. Курьшова – М. : Советский композитор, 1984. – 200 с.
4. Россикина, В.И. Оперный театр С.Мамонтова / В.И. Россикина ; ред. и вступ. ст. Л.Ф.Кунина. – М. : Музыка, 1985. – 238 с.
5. Потапова, Л.Г. В.Мейерхольд – режиссёр советского музыкального театра/автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Л.Г. Потапова ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1979. – 26 с.
6. Янковский, М.О. О традициях и о новом воплощении современной темы / М.О. Янковский // Музыкальный театр и современность: вопросы развития советской оперетты. – М. 1962. – С. 34 – 61.
7. Фрейдкина, Л.М. Дни и годы В.И.Немировича-Данченко: летопись жизни и творчества (1858 – 1943) / Л.М. Фрейдкина ; ред. В.И. Прокофьев. – М. : ВТО, 1962. – 643 с.
8. Таиров, А.Я. О театре / А.Я. Таиров ; ред. П. Марков ; сост. Ю. Головашенко. – М. : ТО, 1970. – 603 с.
9. Товстоногов, Г.А. Крут мыслей. Статьи. Режиссёрские комментарии. Записки режиссёра / Г.А. Товстоногов. – Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1972. – 287 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявляется культурно-историческая обусловленность возникновения искусства музыкальной режиссуры, прослеживается динамика его развития. Автор отмечает значение музыкальной комедии в профессиональном становлении многих режиссёров.

SUMMARY

The article reveals the cultural and historical causality of musical art direction, traces the dynamics of its development. The author notes the importance of musical comedy in the professional formation of many directors.