

О. В. ТВЕРДОХЛЕБОВА

Образовательное учреждение «Чивеццано»

**ДАМИАНО МИКЪЕЛЕТТО:
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

Итальянские оперные режиссёры внесли немалый вклад в развитие современного мирового музыкального театра. Имена Лукино Висконти, Джорджо Стрелера, Луки Ронкони, Франко Дзеффирелли известны не только специалистам в данной области, но и широкой публике. На смену этому поколению пришло немало талантливых постановщиков, которые работают не только в Италии, но и за рубежом. Одна из самых, на мой взгляд, интересных фигур на современном режиссёрском Олимпе – Дамиано Микъелетто. Пожалуй, чаще других его работы удостоиваются противоречивых оценок. Традиционной части публики он не нравится: свистки и «буканье» на премьерах его спектаклей – уже привычное явление. В то же время критики видят в нём искру таланта, к 40 годам он – обладатель нескольких театральных премий, и первый итальянский режиссёр, трижды приглашённый на Зальцбургский фестиваль (больше, чем Ронкони и Стрелер, – на это обращает внимание известный журналист и писатель Ф. Мерло [5]).

Надо сказать, что сколько-нибудь подробных сведений о Д. Микъелетто, собранных в одном месте, найти не удалось. Биографические данные крайне скудны, на итальянском языке нет даже посвященной ему страницы в Википедии. Приводимая ниже информация почерпнута из интервью, опубликованных как в театральных буклетах, так и в разного рода печатных и интернет-изданиях [4, 5, 6].

Уроженец небольшого городка Скорце, что неподалёку от Тревизо, Дамиано с детства занимался игрой на гитаре и кларнете, но особенной тяги ни к музыке, ни к театру не испытывал. Когда стал постарше, записался на курсы театра в Венеции и почувствовал, что ему это нравится. Поступил в школу театра Джованни Поли Авогория (Teatro a l'Avogaria di Venezia), чтобы стать актёром. И как рассказывает сам, «дальнейшее развитие было естественным. Я охотно высказывал своё мнение о спектакле, и не раз случалось, что мне говорили: “Если тебе нравится давать советы, встань на другую сторону”. И постепен-

но я понял, что моей ролью было слушать и понимать, а не исполнять – что, согласно Питеру Бруку, является основным качеством режиссёра. Тогда я начал искать место, где мог бы получить необходимые знания, и выбрал Школу драматического искусства Паоло Грасси в Милане, куда меня приняли после вступительного экзамена, и где я посещал занятия, предусмотренные как для актёров, так и для режиссёров. Поэтому можно сказать, что моё обучение складывалось в области театра слова¹» [4, с. 51–52] [здесь и далее перевод мой – О. Т.].

По окончании Школы драматического искусства Микъелетто пригласили поработать над циклом спектаклей для детей от 5 до 13 лет, организованным Миланским оркестром им. Верди. Среди прочего он поставил «Историю солдата» Стравинского и «Ноев ковчег» Бриттена, где впервые столкнулся не только с оркестром, певцами, дирижёром, но и прежде всего, с музыкальной драматургией.

Сейчас Дамиано Микъелетто гораздо больше ставит в опере, чем в драме. Он дебютировал в 2003 году на Уэксфордском Фестивале в Ирландии постановкой оперы «Шванда-волынщик» Яромира Вайнбергера (*Švanda dudák*). На сегодня его послужной список насчитывает около 30 работ [6]. Среди них как оперная классика: Моцарт, Россини, Верди, Доницетти, Гуно, Пуччини, так и менее часто исполняемые «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Золушка» Массне, «Валли» Каталани и мировая премьера оперы Филиппо Перокко «Высокая вода» («*Acquagranda*»).

В качестве вектора нашего небольшого исследования мы избрали подход к прочтению режиссуры оперного спектакля, предложенный в учебном пособии по музыкальному театру Стефании Поррино, которая, в свою очередь, опирается на критерии анализа литературного текста Франческо де Санктиса. «Понять режиссёрскую постановку спектакля означает определить стиль и точку зрения, избранные режиссёром для интерпретации оперы посредством сцен, света и костюмов <...>, через сценическое действие, которое режиссура подчеркивает, если

оно предусмотрено либретто, – или изобретает; путем наблюдения над тем, насколько характеристика персонажа верна либретто и музыке или, наоборот, демонстрирует элементы ухода от традиционных постановок», – пишет С. Поррино [7, с. 171].

В поле нашего зрения намеренно попали только спектакли увиденные нами в театре: «Дон Жуан», Триптих Пуччини, и «Фальстаф»². Временной промежуток, в который они укладываются, совсем невелик: 2010–2013 годы. Надо сказать, что ключ к прочтению каждой из этих опер, избираемый режиссёром, почти всегда нетривиален, часто восходит к вечным темам и тесно связан с современностью. Во всех постановках также можно усмотреть подробно разобранный в книге Сабининой принцип «симфонизации партитуры спектакля» [1, с. 225], основанный на использовании структурных элементов визуального ряда в драматическом спектакле для придания постановке целостности (режиссёрская увертюра, репризность, кульминация и финал). Микьелетто применяет их в музыкальном спектакле, создавая любопытный авторский контрапункт к оперной партитуре.

Например, в «Фальстафе», впервые представленном на Зальцбургском оперном фестивале в 2013 году и показанном на сцене Ла Скала в сезоне 2016–2017 гг., идея связать воедино две последние работы великого композитора, на наш взгляд, символична. Где, как ни в Доме для престарелых музыкантов, построенном на средства Верди и спроектированном как раз в период работы над «Фальстафом», можно найти квинтэссенцию чувств, которыми пронизана опера: ностальгические мотивы, мысли о безвозвратно ушедшей молодости и неотвратимо надвигающейся смерти? Обстановку Дома в деталях воспроизводит сценограф Паоло Фантин, а художница по костюмам Карла Тети органично сочетает современную одежду и наряды конца XIX века.

Для того, чтобы подготовить столь радикальный перенос действия, постановщик пользуется описанным М. Д. Сабининой приёмом режиссёрской интродукции [1, с. 231]. Уже давно стало нормой «оживлять» музыкальную увертюру – редко оперный спектакль обходится без этого приёма. Микьелетто поступает следующим образом: до начала спектакля на огромный экран выведена видеосъёмка внешнего вида здания, в котором будут разворачиваться события – Дом для престарелых музыкантов. У зрителя есть время всмотреться в картинку и прочесть вывеску. Поскольку в опере практически нет музыкальной интродукции, а публике нужно привыкнуть

к мысли о замене места действия, Микьелетто идёт дальше: он решает добавить музыкальную увертюру. И речь, конечно, не о принятой в прошлом практике итальянских оперных театров компилировать спектакли из разных опер, не особенно задумываясь о драматургии представления. Эта, исполненная на рояле увертюра, начинающаяся Вступлением к «Травиате» и составленная из фрагментов других опер, кроме того, подчеркивает автобиографичность «Фальстафа», богатого разбросанными тут и там цитатами из ранее написанных произведений.

Необычна, по сравнению с традиционными представлениями оперы, но совершенно логична в предложенных обстоятельствах трактовка образа титульного персонажа. Сэр Джон – бывший оперный певец. О его славном прошлом говорят фотографии из старого альбома, который он с гордостью демонстрирует Алисе в Арии «*Quand'ero un paggio*», и затем снова перелистывает в самом конце оперы. Но вот все остальные события – лишь плод воображения героя, мирно спящего на диване в салоне Дома. «Сон» на сцене постоянно мешается с «реальностью» – об этом в тексте либретто устами Форда говорят и сами Верди и Бойто.

Мысль о приближающейся кончине посетит не только композитора, отдающего себе отчёт в том, что «Фальстаф» – его последняя работа, но и сэра Джона. И кульминацией развития режиссёрской трактовки становится сцена в Виндзорском парке. Конечно, никакого старого дуба Чёрного Охотника нет, вместо него – несколько больших комнатных растений в кадках и разнообразные «зелёные насаждения» в проекциях на заднике (дизайнер по видео Роланд Хорват). Когда герой (у Бойто и Верди), страхась увидеть нимф, сирен и сильфид, бросается ничком на землю, – сэр Джон у Микьелетто вновь укладывается на диван и зарывается под плед. И снятся ему, ни больше, ни меньше, собственные похороны! Присутствующие одеты в чёрное, вокруг дивана стоят зажжённые кладбищенские свечи, в центре священники. Под звуки хора: «*Ruzzola... stuzzica... spizzica*» в несчастного летят цветы, венки, а потом и увесистые комья земли.

Заключительную фугу герои поют на авансцене, а на занавес в этот момент проецируется то, что могло бы произойти в «реальности» (и это «авторский» финал, на который не может быть и намёка в партитуре, но которого требует разыгранное на сцене представление): обеспокоенные долгим сном сэра Джона женщины, к которым присоединяется и дирижер Зубин Мета, боязливо пытаются выяснить, жив ли Фальстаф, который наконец поднимается во весь рост и

провозглашает: «Tutti gabbati!» Именно этой фразой, её можно перевести как «Нас всех надули, одурачили», заканчивается опера, и, так, совершенно логично, завершается спектакль Микьелетто: всё, что нам показали на сцене – вымысел!

Впрочем, не обязательно трактовка оперы у Микьелетто оборачивается «осовремениванием». В иных случаях он выбирает если не отсутствие места действия, то максимально лишает его конкретики. Например, режиссёр считает, что поместить столь многогранную фигуру как Дон Жуан в какое-либо определённое пространство, значит ограничить его, навязать заведомо узкие рамки.

Так, в спектакле 2010 года, поставленном и довольно часто возобновляемом в венецианском Ла Фениче, события разворачиваются во внутренних покоях, оформленных в венецианском стиле XVIII века: стены оклеены узорчатыми обоями, украшены светильниками-бра, мебель самая необходимая – кресла, небольшие диванчики, шкаф, кровати; нет ни улицы, ни кладбища. Преобладающие цвета декораций и костюмов – серый, зеленоватый и чёрный. Платья героев намеренно невзрачны, лишены украшений, их сложно отнести к определенной эпохе. Сочетание общего приглушенного колорита с игрой тени и света в ярких вспышках прожекторов рождает ощущение ирреальности происходящего.

Динамику спектаклю придаёт решение разместить элементы сценографии на вращающейся платформе. Частота и скорость ротации зависит не только от смены места действия, но и подчинена драматургическому развитию. И в эту карусель вовлечены все персонажи оперы – каждый движется по замкнутому кругу собственных страстей и навязчивых идей. Постановщик заставляет всех выстроить взаимоотношения с заглавным героем. И оказывается, что почти сверхъестественная власть Дон Жуана распространяется не только на женщин, ставших его жертвами. Все участники действия одержимы идеей либо физической расправы над ним, либо избавления от него, а потому так или иначе зависят от титульного персонажа.

По воле режиссёра Дон Жуан, даже не будучи занят в отдельных эпизодах, словно незримо присутствует на сцене. Это происходит именно в те моменты, когда потаенные мысли действующих лиц поглощены его персоной. Так, во время арии Донны Анны «*Or sai chi l'onore*», лёжа на столе повествующей о приключившемся с ней несчастии, вместо Дона Оттавио (к которому героиня подчеркнута равнодушна), вдруг появ-

ляется сам участник события. Он приближается, не скрывая своих намерений, откидывает покрывало, и как будто иллюстрирует её рассказ. Или в финале арии Церлины «*Vedrai, carino, se sei buonino*», в какое-то мгновение девушка оказывается в объятиях не жениха, а давешнего соблазнителя. Таков и финал оперы: как только отзвучала мораль заключительного ансамбля «*Questo è il fin di chi fa mal*», возникает как будто бы уже поглощённый силами ада Дон Жуан. И снова повержены Донна Анна, Дон Оттавио, Донна Эльвира, Лепорелло, Церлина и Мазетто, – никто из них не счастлив благодаря неожиданной развязке. Циничный охотник за наслаждениями продолжает владеть их умами и управлять судьбами.

Сложную задачу для любого постановщика представляет собой «Триптих» Пуччини. Как известно, ни литературные первоисточники, ни музыкальный тематизм «Плащ», «Сестру Анжелику» и «Джанни Скикки» не объединяют. Пуччини хотел реализовать общий драматургический план: по краям драма и бурлеск, в середине – сентиментальная, поэтическая картина. При постановке трилогии целиком у режиссёров обычно появляется желание связать оперы между собой. Например, Лука Ронкони в качестве общей темы выбирал смерть.

По замыслу Дамиано Микьелетто (2012), красной нитью через три акта проходит идея материнства. Утраченного в силу неизвестных нам обстоятельств прошлого в «Плаще», насильственно прерванного в «Сестре Анжелике» и зарождающегося в «Джанни Скикки». Скикки берётся за дело не потому, что дочка капризно топнула ножкой – пригрозила утопиться в Арно, – она беременна, и этот факт заставляет отца найти способ устроить свадьбу (режиссёр вновь проявляет склонность «создавать диалог с современностью»).

Для того, чтобы лучше скрепить целое, в спектакль введены элементы сценографии и вещественного оформления, которые объединяют все три акта. Прежде всего, это нагромождённые друг на друга металлические контейнеры. В первой части они представляют зону современного индустриального порта или палубу гигантской баржи; во второй – превращаются во внутренние помещения. Гораздо сложнее узнать их в третьей части, где показана богатая обстановка дома Буозо Донати.

Тема материнства в «Плаще» скорее является темой отцовства: Микеле бережно носит с собой маленькие ботиночки (их мы ещё увидим в «келье» у Анжелики и у Лауретты с Ринуччо), а потом выкатывает на опустевшую сцену детскую

коляску и укачивает воображаемого младенца.

Режиссёрская кульминация приходится на среднюю часть Триптиха. Микьелетто пересматривает всю центральную часть таким образом, что не может устоять авторская концепция. Ни атмосферы мира и покоя, царящих в скромном монастыре, ни финального чуда с ангелами и Девой Марией просто нет. Лирическая «женская» опера с мистическим финалом превращается в жёсткую реалистическую драму без малейшего проблеска надежды. Сцена напоминает тюрьму или сумасшедший дом, а из заметок режиссёра в буклете становится понятно, что это заведение для незамужних женщин, уличённых во внебрачных связях (автора вдохновил приют Св. Магдалины, о котором рассказывает фильм Питера Маллана «Сестры Магдалины»³). Вместо Настоятельницы (Аббатиссы), Ревнительницы и Наставницы – надзирательницы и надсмотрщицы, которые не очень церемонятся со своими подопечными, лишёнными детей и обречёнными на пожизненное заключение и тяжёлые работы.

После знаменитой арии «*Senza mamma bimbo tu sei morto*», в которой Анжелика предстает почти помешавшей от горя – воображает себя беременной, – события разворачиваются стремительно. Она перерезает себе вены, а её ребенок жив, тётка Княгиня даже привезла его зачем-то с собой в монастырь. Мальчик выбегает на сцену после самоубийства отчаявшейся матери, но Наставница поспешно уводит его.

Интересен и режиссёрский финал спектакля. На наших глазах обстановку дома и самих Донати, поглощают уже знакомые по предыдущим

актам контейнеры. И Джанни Скикки произносит свой заключительный монолог, обращённый к публике, одетым в куртку Микеле, а слева стоят держась за руки Лауретта и Ринуччо (они же пара безымянных влюблённых из первой части, дуэт которых доносится с набережной реки). Круг замкнулся, повествование вернулось к отправной точке.

Наверное, не будет преувеличением назвать подобный подход «критической режиссурой» – термином, употребляемым С. Поррино по отношению к работам Стрелера, для которого режиссура являла собой критическое прочтение текста, по возможности объективное, выраженное в форме спектакля [7, с. 18]. Сам Стрелер в попытке классифицировать модели режиссёрской интерпретации, выделял четыре варианта: почти традиционный, исторический; путь исторической реконструкции; модернистский и «интерпретацию духа» [2, с. 104–141].

К этому последнему варианту можно отнести и режиссёрские работы Дамиано Микьелетто. В них мысли и идеи, заключённые в произведениях, принадлежащих другой эпохе, представлены зрителю при помощи современных средств и новых образов, без ущерба для авторского замысла, а часто и с приращением смыслов. «Я считаю, что театр должен общаться с сегодняшней публикой, – говорит постановщик в одном из интервью – поэтому я её [оперу] реинтерпретирую... Единственные ограничения, которые я признаю – это текст либретто и музыка, записанная в партитуре, всё остальное – герменевтика...» [4, с. 53].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Параллельно Д. Микьелетто окончил филологический факультет университета Ca' Foscari в Венеции.

² Рецензии на эти спектакли были опубликованы в журналах «Музыкальная жизнь» и «Музыковедение», фото материалы предоставлены пресс-службами театров Ла Скала, Ла Фениче и Костанци.

³ Тот факт, что масштабы драмы, о которой повествует фильм Маллана и прочтение «Сестры Анжелики» Микьелетто, довольно значительны, подтверждает то, что недавно, в марте 2017 года, в европейских СМИ появилась новость об обнаружении массового захоронения детей на территории бывшего католического приюта в Ирландии. В приюте содержались незамужние женщины и их дети.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М. : Композитор, 2003. 327 с.

2. Bentoglio A. Invito a teatro di Strehler. Mursia. – Milano. 2002. 208 p.

3. Bentoglio A. Quanto valgan gli italiani...

/ Dossier Regia lirica / a cura di Giuseppe Montemagno. – Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo. Abano Terme: Piovan 1988. a 23, № 1 (2010). P. 31–35.

4. *Girardi M.* Il teatro di regia e una lettura di Don Giovanni / Intervista a Damiano Michieletto // Don Giovanni, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2010–2011. P. 51–58.

5. *Merlo F.* A pranzo con Damiano Michieletto: Non si può vivere senza fischi. URL: <http://www.francescomerlo.it/category/blog/>.

6. *Michieletto Damiano.* URL: http://operabase.com/a/Damiano_Michieletto/3616/it.

7. *Porrino S.* Teatro musicale. Lezioni di regia. Libreria Musical Italiana. Lucca. 2013. 335 p.

REFERENCES

1. *Sabinina M.* Vzaimodejstvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music and Drama Theatres in XX century]. Moscow. Kompozitor Press. 2003. 327 p.

2. *Bentoglio A.* Invito a teatro di Strehler. [Invitation to the Strehler's Theatre] Mursia. – Milano. 2002. 208 p.

3. *Bentoglio A.* Quanto valgan gli italiani... [Bentoglio A. What Do Italians Cost...] / Dossier Regia lirica / a cura di Giuseppe Montemagno. – Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo. Abano Terme: Piovan 1988. a 23, №1 (2010). – pp. 31–35.

4. *Girardi M.* Il teatro di regia e una lettura di Don Giovanni / Intervista a Damiano Michieletto

[Girardi M. The Directorial Theatre and Reading of Don Giovanni] // Don Giovanni, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2010–2011. P. 51–58.

5. *Merlo F.* A pranzo con Damiano Michieletto: Non si può vivere senza fischi [A Dinner with Damiano Michieletto: It is Impossible to Live Without Whistles]. URL: <http://www.francescomerlo.it/category/blog/>.

6. *Michieletto Damiano.* URL: http://operabase.com/a/Damiano_Michieletto/3616/it.

7. *Porrino S.* Teatro musicale. Lezioni di regia. [Music Theatre. Lessons of Opera Direction]. Libreria Musicale Italiana [Italian Music Library]. Lucca. 2013. 335 p.

ДАМИАНО МИКЪЕЛЕТТО: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Статья посвящена творчеству современного итальянского оперного постановщика среднего поколения Д. Микъелетто. В статье приводятся некоторые биографические сведения, касающиеся профессионального становления режиссёра. В качестве методологии исследования избран подход к анализу оперного спектакля, предложенный С. Поррино, который в свою очередь, опирается на критерии анализа литературного текста Ф. де Санктиса. Параллельно режиссёрские приёмы Д. Микъелетто рассматриваются с точки зрения принципа «симфонизации партитуры спектакля», изложенного М. Сабининой. В

его основе – использование структурных элементов визуального ряда в драматическом спектакле для придания постановке целостности (режиссёрская увертюра, репризность, кульминация и финал). Микъелетто применяет их в музыкальном спектакле, создавая авторский контрапункт к оперной партитуре. В качестве примеров приведён анализ трёх оперных спектаклей: «Фальстафа» Верди, «Дон Жуана» Моцарта и «Триптиха» Пуччини.

Ключевые слова: современный итальянский оперный театр, режиссура, сценография, Д. Микъелетто.

DAMIANO MICHIELETTO: TRAITS TO AN ARTISTIC PORTRAIT

The article is devoted to the works by contemporary Italian opera director, Damiano Michieletto. Some biographical information about the director's professional training and background is also provided in the article. The research method chosen to analyze opera performance is one that suggested by S. Porrino, which in turn is

based on the criteria introduced by F. de Sanctis for the analysis of literary texts. At the same time, D. Michieletto's direction-methods are considered with particular regard to the synthesis of the performance's score, as described by M. D. Sabinina. Visual elements provide the basis for creating unity in the structure of the performance (director's

overture, repetition, climax and finale). The way of how Michieletto applies these elements creates a particular counterpoint to the opera score. Analysis of three opera performances is provided to

exemplify this: Verdi's «Falstaff», Mozart's «Don Giovanni» and Puccini's «Trittico».

Key words: contemporary Italian opera theater, staging, scenography, D. Michieletto.

Оксана Валентиновна Твердохлебова

Преподаватель фортепиано, музыковед

Образовательное учреждение «Чивеццано», Италия

e-mail: ks_tv@inbox.ru

Tverdokhlebova Oksana V.

Piano teacher, musicologist

Educational institution "Civezzano"

Civezzano, Italy

e-mail: ks_tv@inbox.ru

