

И. А. ГРАЙФЕР

*Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова*

## РИТУАЛЬНОСТЬ И ОБЯДОВОСТЬ В ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЕ Л. Д. МИХАЙЛОВА: К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА



Одной из показательных тенденций в оперной режиссуре второй половины XX века является тотальное «обытовление», чреватое утратой полноценной осмысленности и глубины воссоздаваемых жизненных процессов. В частности, на протяжении 1960–1970-х годов упомянутая тенденция была характерна не только для музыкального театра, однако именно опера с особой чуткостью и наглядностью отреагировала на происходящее. «Мы утратили всякое представление о ритуалах и обрядах – это в равной мере относится к рождественским праздникам, дням рождения и к похоронам, – но слова остались, и прежние импульсы будоражат наши нервы. Мы чувствуем, что ритуалы необходимы, что мы должны “что-то сделать”, чтобы они вновь появились, и браним художников за то, что они не могут “отыскать” их для нас. Поэтому художники иногда пытаются создавать новые ритуалы, используя единственный доступный им источник – своё воображение; они подражают внешним формам языческих обрядов или формам барокко, добавляя, к несчастью, кое-что от себя, и редко добиваются убедительных результатов», – писал П. Брук [2, с. 88].

Этот процесс «обмирщения», «десакрализации», «деритуализации», а в перспективе – обесмысливания бытия, чья многоплановость сводится к сугубо практическому «потреблению жизни», остро ощущался оперным режиссером Л. Михайловым. Он с тревогой размышлял об «отставании» оперы от современного восприятия действительности и снижении зрительского интереса к оперному искусству с его «надбытовой» спецификой. Л. Михайлов был убеждён: оперная «...специфика нужна вовсе не для того, чтобы защититься от требований современной жизни, современного театра, современного зрителя. Владение ею необходимо именно для того, чтобы удовлетворять этим требованиям» [6, с. 159].

Вот почему поиски широко трактуемого поэтического (структурного, ритмического, а значит, осмысленного) начала как метода постановки оперы стали, без преувеличения, делом

всей жизни Л. Михайлова. Целеустремлённость, с которой он работал над решением упомянутой задачи, воспринимается ныне как своеобразный протест-предсказание, страшное пророчество относительно прискорбной ситуации, в которой оказались оперный театр, да и в целом театральная культура, в XXI веке.

Но почему внимание Л. Михайлова в указанный период было обращено к ритуалу и обряду? Напомним, что функция режиссёра прежде всего связана с переводом определённого смысла (композиторской картины мира) из двухмерной плоскости партитуры в четырёхмерную реальность сценического пространства. Исходя из этого, к работе режиссёра, имеющего дело с двумя специфическими языками, можно применить категории и термины языкознания. В самом деле, «язык играет неопределимую роль в общей картине мира, так как закрепляет значения, присущие национальной культуре» [4, с. 59]. Соответственно, обращение к родному языку и неразрывно с ним связанным, исторически присущим народу обрядам и ритуалам и есть апелляция к строго закреплённым исторической памятью значениям, которые будут считываться воспринимающим на уровне подсознания. Речь идёт о «надбытовых» значениях, которыми вполне бытовые вещи и явления наделяются в контексте ритуалов и обрядов. Режиссёр должен научиться отбирать специфические средства выражения, позволяющие воссоздать авторское мироощущение. Задача представляется тем более актуальной, что «надбытовая» природа оперы продиктована постановщику самой «технической стороной» устройства оперного спектакля: «В наших театрах – большие залы. Сидит оркестр – восемьдесят музыкантов. Какова же должна быть мысль, чтобы она перелетела через оркестр, захватила зал!». Действительно, «опера – искусство крупных идей, масштабное искусство» [6, с. 204]. Но как практически воплотить эту масштабность, какими средствами создавать «высокие обобщения»?

Опыт работы в Новосибирском театре оперы и балета (1953–1959 гг.) закономерно привёл

Л. Михайлова к осознанию того факта, что духовность упомянутого жанра, его «бытийственный» статус (оперному театру издревле присуща высокая поэтичность) и обмирщение, обесмысливание, десакрализация жизни, господство прагматического мышления – вещи несовместимые. Противоречия между «укрупнённостью» оперы и эпохой всеобщего «обмельчания» приобретали всё большую остроту. Требование «опера должна быть современной» (см.: [5]), адекватной зрительскому восприятию, которое неизбежно обновляется в различные исторические периоды, более-менее явно игнорировалось профессиональной средой, интерес аудитории к оперному зрелищу неумолимо снижался. XX век повсеместно утверждал стремительный темп жизненных процессов, классическая же опера, как правило, «никуда не торопилась», демонстрируя зрителю мельчайшие оттенки чувств и эмоций запечатлеваемых персонажей. Как совместить эти противоречия друг другу установки: стремление к «современному» характеру высказывания и ориентацию на специфические закономерности, изначально свойственные опере?

Безусловно, первым и главным источником режиссёрской интерпретации в опере служит вокальная музыка, где слово – всего лишь «материальная оболочка мысли» (К. Маркс), звук же является «конденсатом» эмоции. Однако оперный театр при этом остаётся зрелищем. Значит, постановщику необходимо понять, «...существует ли какой-нибудь другой язык, столь же точный, как язык слов? Существует ли язык действий, звуков, язык, где слово – часть движения, где слово – обман, где слово – пародия, где слово – бессмыслица, где слово – противоречие, язык слов-ударов, слов-криков? Если мы говорим о чём-то, что таится за словом, если поэзия заключает [в себе] нечто мистифицирующее и всепроникающее, быть может, здесь и скрывается то, что нам нужно?» [2, с. 94]. Где может существовать такой язык? Внимание Л. Михайлова, как и П. Брука, было устремлено к национально-фольклорным истокам: «В поисках сценического эквивалента вечным человеческим проблемам я... обращаюсь к вечным источникам – к народному театру, к обрядам», поскольку «убеждён, что обряд – один из источников оперы, как и ритуальный театр» [6, с. 17, 14]. В «возврате к древним национальным источникам театра» видел режиссёр «один из путей обновления, если хотите – омоложения оперной сцены» [6, с. 101].

Следует подчеркнуть, что Л. Михайлов опирался при этом на традиции русского оперного театра: обрядам и ритуалам как важнейшей части жизни народной издавна придавалось боль-

шое значение в отечественной опере. Зачастую, отмечает Б. Асафьев, русские оперные композиторы стремились по-своему «интонировать привлекательные для музыканта качества народной обрядности», прежде всего – «переключив обряд в эмоциональный драматический план, тесно связав с ним действие». В процессе изучения отечественного классического оперного репертуара мы нередко обнаруживаем «эпико-драматическое яркое развитие... обряда»: свадебного – в «Снегурочке» и «Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, календарно-земледельческого – во «Вражьей силе» А. Н. Серова (где творчески переосмыслено «обрядово-русско-карнавальное шествие»), погребального – в «Хованщине» М. П. Мусоргского (обряд отпевания предстаёт здесь эпической «панихидой по любви»). Музыкальная ткань русских классических опер подчас основывается на обрядовых и культовых лирико-эпических напевах: таковы песня Любаши в «Царской невесте», плач Антонины в «Иване Сусанине», гадание Марфы в «Хованщине», «плач-причет» Ярославны в «Князе Игоре», заклинание Чёрта и «дуэт-причитание» Оксаны и Солохи в «Черевичках», «симфонизированное» отпевание Германа и «колыбельные» интонации в арии Лизы («Пиковая дама»), «песнь на свадебном пиру» Наташи в «Русалке», хоры-плачи в «Борисе Годунове» [1, с. 48–49].

В чём же Л. Михайлов усматривал сходство между оперой и ритуалом (обрядом)? Первое и главное – в «сакральности». Разумеется, речь не идёт о религиозных догматах какой-либо конфессии, отражённых в ритуальном действе. Понятие «сакральности», которым жили древние, «было основано на принципе, согласно которому всё в мире является сакральным», то есть имеющим определённый смысл. При этом последний характеризовался единством, которое пронизывало все вещи и явления мира; оно, в частности, обнаруживалось даже «...у тех вещей, которые находятся вне компетенции религии, догматики: например, особое переживание природы, политических и социальных событий, не квалифицируемых конкретно внутренними состояниями» [3, с. 89]. Применительно к оперному сценическому действию аналогом «сакрального» должна выступить идея произведения, принадлежащая автору и заключённая в партитуре. Тогда структура сценического действия будет представлять собой «...семиотическое единство различных способов значения и передачи сакрального знания... Никакая из его ритуалогем, т. е. минимальных значимых частей, отвечающих критерию воспроизводимости, не реализует своего семиотического и семантического потенциала вне соответствующего контекста» [9, с. 61].

Второе. Благодаря «сакрализации» любой субъект и объект мира воспринимается и обретает ценность не как «вещь в себе» или самодостаточная форма, а как часть сокровенного единства, невидимой огромной идеи, явленной в этой форме. «Только в этом случае форма признается совершенной и... распознаётся как образ, символ, ступок духовной энергии, “силы”» [3, с. 90]. Следовательно, в обряде человек взаимодействует не с предметом или явлением напрямую, а с той невидимой идеей, которая проявляется посредством данного предмета или явления. По словам М. Элиаде, «человек узнает о сакральном потому, что оно проявляется, обнаруживается как нечто совершенно отличное от профанического...» Речь идёт о таинственном акте, проявлении чего-то “потустороннего”, какой-то реальности, не принадлежащей нашему миру, в предметах, составляющих неотъемлемую часть нашего “естественного” мира, т. е. в “профаническом”». Собственно, в описываемом механизме ритуала и заключено искомое воспроизведение «невидимого», о котором писал П. Брук. Ведь «...речь не идёт об обожествлении камня или дерева самих по себе. Священным камням или священным деревьям поклоняются именно потому, что они... “показывают” нечто совсем иное, чем просто камень или дерево» [10, с. 17, 18]. Происходящее или фигурирующее на сцене не может быть случайным (внешне иллюстративным); закономерно отражая грани и оттенки единой идеи, наподобие частей обряда, каждый элемент постановки устремляется к «сакральному смыслу».

Третье. Вышеописанное мировосприятие всегда чревато сильными эмоциональными потрясениями, поскольку стихийно протекающее постижение невидимого содержания вещи или явления «...вызывает в душе человека очень своеобразное резкое чувство, особый трепет, который сопряжён с широким комплексом сложных ощущений – от захватывающего восторга до ледящего душу ужаса». Наиболее ярко сакральное проявляет себя в «пиковые», «пограничные» моменты человеческого бытия (недаром же им сопутствуют специальные обряды, помогающие пережить острое, подчас невыносимое эмоциональное ощущение единства сокровенной идеи мира). Весьма типичными примерами таких ситуаций являются «...смерть, или чудовищное преступление, или, наоборот, грандиозная победа в сражении, невероятная неожиданная всепоглощающая радость». Иначе говоря, обряд начинается там, где эмоции человека соприкасаются со смыслопорождением и приобретают неконтролируемый характер: «...это то, в отношении

чего человек испытывает предельное напряжение чувств, и несёт в себе одновременно и ужас, и счастье, и ощущение невероятной глубины или высоты». Вот почему сакральное «...есть то, что противостоит обыденному опыту, что растворяет его, делает бледным и пресным, плоским до невыносимости» [3, с. 90–91]. Данный принцип может быть положен в основу эффективной коммуникации зрителя с оперным сценическим действием: аудитория, «разгадывающая» идею, «узнающая» её в деталях сценического действия, в поведении актёров, испытывает сильные эмоции, восходя к глубинному пониманию того, о чём идёт речь «на самом деле».

Четвёртое. Ритуал, обряд – пространственно-временной феномен, в основе которого «...находится устойчивое единство... слова и действия... регулярно воспроизводимое в рамках той или иной религиозной традиции и восходящее к обыденному, т. е. несакрализованному высказыванию на естественном языке» [7, с. 170]. Оперное действие, также развёртываемое в пространстве и времени, может быть построено по принципу ритуала, если оно «сакрализовано», т. е. пронизано единством замысла, понятного зрителю. При этом не обязательно, чтобы текст, который поют актёры, отличался «возвышенной» религиозной лексикой, а сами ситуации трактовались бы в качестве «культовых»: ведь «в религии смысл не всегда полностью связан со спецификой текста... некоторые ритуальные тексты черпают силу, вдохновение и концепции из окружающей их среды. <...> В то же самое время они остаются независимыми от этой среды, дабы содержать более глобальный, универсальный и даже вечный вызов» [11, р. 8]. Главное заключается в другом: чтобы под воздействием пения и сценического пространственно-временного разворота действия зритель «распознавал» смысл, заложенный автором и режиссёром-постановщиком, смысл, «сакрализирующий» обыденные, казалось бы, ситуации и предметы.

Пятое. Сопоставление «не случайных», не «иллюстративных» слов, поступков и вещей, как в ритуале, позволяет придать воплощаемой идее бесконечное многообразие оттенков; благодаря этому сокровенная сущность изображаемой жизни предстаёт более глубокой, чем при «буквальном» воспроизведении на сцене собственно сюжета оперы: «В сложных ритуалах единство слова и действия предполагает взаимодействие различных форм и способов смыслопорождения, включающих язык жеста, цвета и даже запаха... использования особых сакральных предметов и т. п.» [8, с. 112]. При условии «сакрализации» сценического действия – сопряжения

всех происходящих событий с идеей воплощаемого произведения, – зритель не сможет воспринять соответствующих значений вне указанной идеи.

И последнее. Ритуал протекает в особом пространстве, структуризация которого также осуществляется в соответствии с «сакральным» смыслом. Поэтому «простые и сложные ритуалы обладают способностью формировать вокруг себя особое символическое пространство – особую символическую реальность, которая зачастую существует независимо от исторического времени и пространства. <...> Символизм ритуала приводит в действие механизмы реинтерпретации действительности, позволяющие человеку интерпретировать мир в соответствии с заданными целями» [12, p. 78].

Вышеперечисленные характеристики ритуально-обрядового действия как нельзя более точно соответствовали интуитивным поискам, реализуемым в ранних постановках Л. Михайло-

ва. «В национальных истоках театра, – указывал режиссёр, – неисчерпаемый источник поэтичности, в основе которой – значительность события и соответствующая масштабность его переживания <...> Поэзия требует отбора, квинтэссенции эмоций и мысли. Опера – тоже». Однако, чтобы добиться подобного эффекта, актёры должны воссоздавать не сугубо внешние перипетии сюжета, а некую «пограничную» ситуацию. Ситуацию, способную «...поднимать участника оперного действия на такой градус переживания, чтобы человеку естественно захотелось запеть, а не заговорить», поскольку с пребыванием человека в пограничной зоне между жизнью и смертью связываются главные обрядовые действия – свадьбы, похороны, дни рождения, равно как сопутствующее им повышенное напряжение эмоциональной составляющей, которое «...связано с явлениями жизни, выходящей за рамки обыденного её течения» [6, с. 15–16, 14].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об опере: избр. статьи. Л.: Искусство, 1976. 336 с.

2. Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 240 с.

3. Дугин А. Философия политики: Лекции. М.: Аркогея, 2004. 614 с.

4. Колшанский Г. Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. 108 с.

5. Михайлов Л. Опера должна быть современной // Советская музыка. 1981. № 1. С. 55–60.

6. Михайлов Л. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.

7. Прилуцкий А. Применение коэффициента конвергенции при решении задачи классификации гуманитарного знания // Системы управления и информационные технологии: Перспек-

тивные исследования (Воронеж). 2006. № 1. Т. 1. С. 169–174.

8. Прилуцкий А. Структурно-семиотическое значение ритуала и проблема трансформации смыслов // Вестник ПСТГУ. Серия «Богословие. Философия». 2014. Вып. 4. С. 109–122.

9. Прилуцкий А. Функционально-семиотический анализ модификаций и трансформаций религиозного ритуала // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». 2011. № 4. Т. 2. С. 56–65.

10. Элиаде М. Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. 144 с.

11. Green J. B. Scripture and Theology: Failed Experiments, Fresh Perspectives // Interpretations. 2002. Vol. 56. P. 5–20.

12. Schilbrack K. Ritual Metaphysics // Journal of Ritual Studies. 2004. No. 18. Vol. 1. P. 77–90.

### REFERENCES

1. Asafiev B. Ob opere [About Opera]: selected articles. Leningrad: Muzyka Press, 1976. 336 p.

2. Bruk P. Pustoe prostranstvo [The Empty Space]. Moscow: Progress Press, 1976. 240 p.

3. Dugin A. Filosofiya politiki [Philosophy of Politics]: series of lectures. Moscow: Arkogeya Press, 2004. 614 p.

4. Kolshanskiy G. Ob'ektivnaya kartina mira v poznanii i yazyke [An Objective Picture of World in

Cognition and Language]. Moscow: Nauka Press, 1990. 108 p.

5. Mikhailov L. Opera dolzhna byt' sovremennoy [Opera Should Be Up-to-date]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1981. No. 1. P. 55–60.

6. Mikhailov L. Sem' glav o teatre: Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi [Seven Chapters about Theatre: Reflections, Memoires, Dialogues]. Moscow: Iskusstvo Press, 1985. 336 p.

7. Prilutskiy A. Primenenie koeffitsienta konvergentsii pri reshenii zadachi klassifikatsii nauchnogo znaniya [Application of Convergence Factor when Solving the Problem of Scientific Knowledge Classification]. *Sistemy upravleniya i informatsionnye tekhnologii: Perspektivnye issledovaniya (Voronezh)* [Systems of Direction and Informational Technologies: Promising Researches (Voronezh)]. 2006. No. 1. Vol. 1. P. 169–174.

8. Prilutskiy A. Strukturno-semioticheskoe znachenie rituala i problema transformatsii smyslov [Structural-Semiotic Significance of Ritual and the Problem of Senses Transformation]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo instituta. Seriya «Bogoslovie. Filosofiya»* [Orthodox St. Tikhon's University of Humanities Bulletin. Series «Theology. Philosophy»]. 2014. Issue 4. P. 109–122.

9. Prilutskiy A. Funktsional'no-semioticheskii analiz modifikatsiy i transformatsiy religioznogo rituala [Functional-Semiotic Analysis of Religious Ritual Modifications and Transformations]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. Pushkina. Seriya «Filosofiya»* [Leningrad State A. Pushkin University Bulletin. Series «Philosophy»]. 2011. No. 4. Vol. 2. P. 56–65.

10. Eliade M. *Svyaschennoe i mirskoe* [Sacred and Profane]. Moscow: Moscow State University, 1994. 144 p.

11. Green J. B. Scripture and Theology: Failed Experiments, Fresh Perspectives. *Interpretations*. 2002. Vol. 56. P. 5–20.

12. Schilbrack K. Ritual Metaphysics. *Journal of Ritual Studies*. 2004. No. 18. Vol. 1. P. 77–90.

---

**РИТУАЛЬНОСТЬ И ОБЯДОВОСТЬ  
В ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЕ Л. Д. МИХАЙЛОВА:  
К ИСТОКАМ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА**

Статья посвящена одному из аспектов режиссёрского наследия Л. Д. Михайлова (1928–1980), связанному с формированием «современной» постановочной концепции создаваемого оперного спектакля. Как полагал режиссёр, истоки подобной концепции могут быть связаны с индивидуальным претворением национальных (прежде всего фольклорных) ритуально-обрядовых традиций. Отсюда проистекают важнейшие особенности «современной» оперной постановки, рассматриваемые в статье. «Сакральность» спектакля обуславливается безоговорочным господством авторской идеи, воплощаемой режиссёром и пронизывающей все элементы сценического действия. Указанные элементы образуют «сокровенное единство», освобождаясь от внешних значений и смыслов. Аудитория спектакля вовлекается в процесс интенсивного постижения репрезентируемой концепции, что благоприятствует возникновению ярких эмоциональных

переживаний. Их усилению закономерно способствует комплементарное взаимодействие музыкального и сценического рядов, предполагающее тесную координацию в работе режиссёра и ведущих исполнителей – участников спектакля: дирижёра, хормейстера, певцов-солистов. Помимо этого, представляется необходимым многообразное преломление авторской идеи в деталях художественного оформления и целенаправленной «структуризации» сценического пространства. Отмеченные устремления, интуитивно реализуемые Михайловым в его оперных спектаклях 1950-х годов, явились основополагающим импульсом к масштабному претворению «ритуально-обрядовых» тенденций, характерному для зрелого творчества выдающегося мастера.

*Ключевые слова:* режиссёрское наследие Л. Михайлова, оперная режиссура, постановочная концепция, «ритуально-обрядовые» тенденции, «сакральность».

---

**RITENESS IN THE OPERATIC DIRECTION  
OF L. MIKHAILOV:  
TOWARDS THE SOURCES OF HIS CREATIVE METHOD**

The article is devoted to some aspect of director's heritage by L. Mikhailov (1928–1980). This aspect is connected with formation of the «modern» staging concept of the operatic performance. L. Mikhailov thought, that the sources of such conception can be correlated with an individual transubstantiation of national (to begin with folklore)

ritual traditions. Hence the major features of the «modern» opera staging examined in the article are resulted from. The «sacredness» of staging is conditioned by unreserved predominance of the author's idea. The latter (to be realized by the director) runs through elements of stage action in the whole. The mentioned elements form «the innermost unity»

become free from any superficial significances and senses. The audience of a play is drawn to process of intensive comprehension conformably to representing conception; it furthers the emerging of lively emotional experiences. The aggravation of these experiences is appropriately made by complementary interaction between music and stage lines that presupposes a tight coordination of the director and leading performers taking part in a play (conductor, master of choir, solo vocalists). Besides, it seems to be necessary the varied inter-

pretation of author's idea in the details of artistic decorative design and purposeful «structuration» of the stage space. The marked aspirations intuitively realized by L. Mikhailov in his operatic productions of 1950s were the fundamental urge to large-scale conversion of the «ritual» tendencies that was typical for the mature creative work of the prominent master.

*Key words:* director's heritage of L. Mikhailov, operatic direction, staging concept, «ritual» tendencies, «sacredness».

**Грайфер Ирина Александровна**

старший преподаватель кафедры ансамбля  
Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М. М. Ипполитова-Иванова  
Россия, 109147, Москва  
*e-mail:* i.grayfer@gmail.com

**Grayfer Irina A.**

Senior lecturer at the Chair of Ensemble  
M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute  
Russia, 109147, Moscow  
*e-mail:* i.grayfer@gmail.com

