

Г. Р. ТАРАЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***СЦЕНИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ОПЕРЫ В СВЕТЕ
ИСТОРИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ**

В статье представлена характеристика сценической жизни оперного жанра, освещаемой на различных отрезках исторического времени. При этом основными критериями являются распространенные воззрения, содержательные приоритеты и оценки, высказываемые публикой. В центре исследовательского внимания пребывают концептуальные интерпретации оперных спектаклей, выдвигаемые прославленными певцами и дирижерами, режиссерами и художниками-сценографами. Указанные толкования соотносятся с идеологическими установками, общественными устремлениями, ментальными стереотипами «потребителя» оперного спектакля той или иной культурной эпохи в истории Нового и Новейшего времени – европейского слушателя-зрителя. Эти установки и стереотипы обобщенно формулируются и позиционируются автором статьи как «исторические концепты». В частности, акцентируются приоритет постановочной роскоши и вокального искусства *bel canto*, присущий оперному искусству XVII века. Данный концепт в дальнейшем сменяется другим – культом композиторов, создателей оперных шедевров. Названная тенденция утверждается и господствует в музыкальном театре на протяжении XVIII и XIX столетий. Последняя четверть XIX века знаменует собой наступление эпохи оперных кумиров – выдающихся исполнителей (певцов и дирижеров), которая продолжалась вплоть до середины XX столетия. Очередной виток истории мировой оперы связан с господством режиссерских интерпретаций, наблюдаемым во второй половине XX и начале XXI века. Параллельно с этим наступает историческая фаза становления и последующего расцвета кинооперы. Особого рассмотрения заслуживает актуальная проблематика, связанная с функционированием оперного спектакля в современном медиaprостранстве (разнообразные формы трансляции, взаимодействие с Интернет-культурой, новейшие «оперы-квесты» и т. п.).

Ключевые слова: оперный спектакль, сценическая интерпретация оперы, музыкальное исполнительство, оперная режиссура, исторические концепты восприятия оперного жанра.

Для цитирования: Тараева Г. Р. Сценические воплощения оперы в свете исторических концептов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 111–119.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_111

G. TARAEVA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***STAGE REALIZATIONS OF OPERA IN THE LIGHT OF HISTORICAL CONCEPTS**

The article presents the characteristics of the stage life of the opera genre, elucidated at different periods of historical time. The main criteria are widespread views, content priorities and assessments expressed by the public. The focus of research attention is conceptual interpretations of opera performances put forward by famous singers and conductors, directors and stage designers. These interpretations are related to the ideological attitudes, social aspirations, mental stereotypes of the “consumer” of an opera performance of one or another cultural era in the history of the New and Modern Times – the European listener-spectator. These attitudes and stereotypes are generally formulated and positioned by the author of the article as “historical concepts”. In particular, the priority of staging luxury and the vocal art of *Bel canto*, inherent in the opera art of the 17th century, is emphasized. This concept is later replaced by another – the cult of composers, creators of opera masterpieces. The said tendency is established and dominates in musical theatre throughout the 18th and 19th centuries. The last quarter of the 19th century marks the beginning of the era of opera idols – outstanding performers (singers and conductors), which lasted until the middle of the 20th century. The next turn in the history of world opera is associated with the dominance of director’s interpretations, observed in the second half of the 20th and early 21st centuries. In parallel with this, the

historical phase of the formation and subsequent flourishing of film opera begins. The current problems related to the functioning of opera performances in the modern media space (various forms of broadcasting, interaction with Internet culture, the latest “opera quests”, etc.) deserve special consideration.

Keywords: opera performance, stage interpretation of opera, musical performing art, production of opera, historical concepts of perception the opera genre.

For citation: Taraeva G. Stage realizations of opera in the light of historical concepts. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 4. Pp. 111–119.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_111

В научной литературе к настоящему времени мало разработана проблематика, связанная со сценической интерпретацией опер в конкретных исторических условиях, сообразно реалиям определенных периодов – стадий, фаз – исторического процесса. На протяжении данной статьи рассматривается сценическая жизнь оперы в ракурсе тенденций, доминирующих на определенных отрезках исторического времени, обозначенных как исторические концепты¹. На различных этапах исторического развития оперы самые различные компоненты ее сценического воплощения становились определяющими в отношениях создателей того или иного спектакля с аудиторией, обозначая принципиально значимые аспекты слушательского–зрительского понимания и оценки.

Сценическая специфика оперы становится объектом научного исследования в последней четверти XX столетия – за исключением, разумеется, более ранней книги В. Фермана, опубликованной на рубеже 1950–1960-х годов [2]. В частности, об опере на сцене писали режиссеры Л. Ротбаум [3], Б. Покровский [4; 5], дирижер и педагог Е. Акулов [6]. В конце минувшего века и позднее, в 2000-е годы, музыковедами рассматривались общие проблемы сценического функционирования оперы (диссертация И. Корн [7], трехтомная «Хроника мировой оперы» известного «опероведа» М. Мутинштейна [8]). Оперный текст как феномен интерпретации рассматривался в исследованиях А. Сокольской [9], С. Лысенко [10], оперного певца и режиссера В. Богатырева [11]. Исторической динамике сценической интерпретации «Кармен» была посвящена диссертационная работа М. Косилкина [12].

Относительно скромное освещение оперных постановок в связи с воззрениями и оценками исторического времени предопределило выбор темы данной статьи. Представляется актуальным рассмотрение вопроса о сценической интерпретации оперы, не ограничивающейся отражением индивидуальностей певцов и дирижеров, режиссеров и художников. Оперные спектакли теснейшим образом связаны с идеологией конкретных исторических этапов, общественными

идеалами, самым непосредственным образом выражая стереотипные установки «потребителя» – слушателя–зрителя. Исходя из этого, целесообразно очертить динамику исторической эволюции сценического воплощения оперы в свете выявляемых «исторических концептов».

Рассматривать подобные вопросы, обращаясь к отдаленным эпохам, не располагавшим техникой видеофиксации, исследователь может фактически лишь в предположительном плане, опираясь на мемуары, художественную литературу, различные исторические документы. По ним допустимо судить о наиболее раннем этапе оперного жанра – *dramma per musica*, принципиально ориентированной на театральные подмостки. Оценивая постановки опер на сцене, аудитория отдавала должное роскоши оформления (костюмы и декорации), восхищаясь кумирами складывающегося нового стиля пения.

Самый существенный концептуальный признак эпохи – восторги театральной публики относительно «изобретения» мелодического речитатива – предшественника ариозо. Конечно, публика восхищалась авторами, певцами, сюжетами (кстати, зачастую весьма ходульными). Но в качестве магистрального, акцентированного признака надлежит указать именно этот. Его новизна была подчеркнута «изобретателями» жанра – флорентийцами Я. Пери и Дж. Каччини: петь, как будто разговаривая, благодаря чему возникает нечто среднее между мелодией и речевым говором. К концу XVII века в Неаполе эти декларации были опровергнуты «прекрасным пением» *bel canto*. Именно ему (в исполнении умелого певца-виртуоза) было адресовано поклонение слушателей–зрителей, восторговавшихся ариями трафаретных разновидностей – *lamento*, бравурной, страстно-лирической, мести, буфонной. Неаполитанцы усовершенствовали речитативы, разделив их на *accompanato* и *secco*. Эти новации также по существу диктовались слушателем, которому, наряду с певучими ариями, нужны были выразительные «рассказы» о месте действия, ситуациях, обстоятельствах сюжета.

В различных трудах по истории оперы очень подробно описывается композиторская техни-

ка, между тем, не следует забывать, что все подчинялось требованиям и ожиданиям публики, устремлявшейся в любимый театр. Впрочем, на протяжении XVII столетия славились имена высокочтимых композиторов: К. Монтеверди, А. Скарлатти, Дж. Б. Перголези (родоначальника жанра *opera buffa*), кумира Гамбургской оперы Р. Кайзера. И, естественно, Ж.-Б. Люлли, руководителя придворного театра, высоко ценимого современниками в качестве автора 20 опер, с его небывалой славой скрипача, дирижера, танцора и балетмейстера.

Внимание, уделяемое авторам опер в XVII веке, становится ведущим концептом в следующем столетии – эпохе формировавшегося культа композиторов. Самое знаменитое имя – конечно, В. А. Моцарт; не менее значителен Г. Ф. Гендель с его 40 операми, творивший, в основном, в Англии; немецкую оперу характеризует Дрезденский театр, представляемый И. А. Хассе, учеником Н. Порпоры и А. Скарлатти. И, конечно, знаковое имя для этого столетия – великий оперный драматург Франции К. Ф. Глюк, призывавший создателей опер «забывать о своем призвании музыканта». Кумирами, едва ли не соразмерными композиторам, были крупнейшие либреттисты – П. Метастазιο, К. Гольдони и другие.

Культом композиторов – важнейший концепт, характеризующий оперу XIX столетия. В представлении современников (и нашем) – это галерея великих композиторских имен: Дж. Россини (около 40 опер), Дж. Верди (26), Г. Доницетти (более 70)... Культовой фигурой эпохи музыкального романтизма является Р. Вагнер. В количественном отношении его не сравнить с Г. Доницетти – всего 13 опер, но 10 из них широко известны, украшают репертуар современных театров, привлекают многочисленных исследователей. Громкие имена истории французской романтической оперы – Ш. Гуно и К. Сен-Санс. С именами Россини, Беллини и Доницетти связана исполнительская деятельность таких великих певцов, как Дж. Паста, Дж. Рубини, М. Малибран, А. Тамбурины, Л. Лаблаш, Дж. Гризи, укреплявших славу итальянской оперы во многих городах Европы.

Знаменит и почитаем Ж. Бизе, создатель великой оперы «Кармен», ставившейся в Вене, Брюсселе, Дублине, Лондоне, Нью-Йорке и множестве других городов мира. В России первые спектакли «Кармен» состоялись в Санкт-Петербурге (Мариинский театр, 1885) и Москве (Большой театр, 1898), их примеру последовали многие провинциальные труппы. Вообще «Кармен» ставилась в России многократно и воспринималась публикой как новейший символ оперного

жанра. Разумеется, блистательным представителем русской оперы, высоко ценимым сегодня во всем мире, является П. Чайковский. Может быть, не столь громкая, но столь же значительная фигура – Н. Римский-Корсаков.

С конца XIX века наступает эпоха кумиров-исполнителей. Широко известна позиция В. Мартынова, апокалиптически провозгласившего минувшее столетие «концом времени композиторов» [13]. Предвестием «конца» еще в романтический период явились выступления Ф. Листа. Знаменитыми пианистами были тогда многие композиторы – как, например, Ант. Рубинштейн с его серией «исторических концертов». Наряду с именами пианистов-композиторов С. Рахманинова и А. Скрябина, в эпоху исполнителей-идолов славился, например, пианист-виртуоз Л. Годовский, создатель не только блестящих аранжировок произведений Ф. Шопена, но и более полусотни оригинальных сочинений. И царивший на концертной сцене скрипач-виртуоз Ф. Крейслер был знаменит не только салонными вальсами «Радость любви», «Муки любви», «Прекрасный розмарин», но и циклом скрипичных «Классических рукописей» – изысканных стилизаций классики XVIII века. К. Шуман (Вик), вдова Р. Шумана, в течение многих лет гастролировавшая по Европе как пианистка, согласно традициям времени, также «композиторствовала».

Между тем, затмевая композиторов, в XX столетии гремят, безусловно, имена пианистов, скрипачей, дирижеров. Лидерами на этом музыкальном «Олимпе» являются певцы, вызывающие восторги слушателей не только своим голосом – природной окраской, виртуозностью, техническим совершенством, – но и внешней красотой.

Федор Шаляпин, начинавший свою ослепительную карьеру в опере Саввы Мамонтова, затем выступавший на сценах Мариинского и Большого театров, – подлинная звезда оперной сцены с необычайной красотой голоса и феноменальным актерским дарованием. В 1903 году аналогичный триумфальный взлет происходит в Метрополитен Опера Нью-Йорка – партию Герцога в «Риголетто» Дж. Верди поет Энрико Карузо. 17 лет его аншлаговых спектаклей на этой сцене – 37 партий в более чем 600 представлениях. Фанатичные приверженцы Карузо многочисленны по сей день. Впрочем, сегодня в музее Метрополитен находится восковая фигура не менее знаменитого исполнителя партии Герцога из «Риголетто» – красавца Марио Ланца, кстати, сыгравшего главную роль в кинофильме «Великий Карузо» (1951).

Голос певца и его внешние данные долго оставались приоритетами оперного спектакля,

хотя порой внешность отступала перед восторженным поклонением голосу. Гегам Григорян признавался одним из лучших Германов минувшего века при невысоком росте и тучной фигуре. Напротив, Зураб Соткилава, мечтавший о партии Рудольфа в «Богеме», отказался от нее, считая, что его полнота несовместима с этой ролью. Ивана Козловского, солиста Большого театра с 1920-х годов, толпы восторженных поклонниц обожали за красоту, провожая по окончании спектаклей до самой квартиры в надежде получить автограф.

Певцам-корифеям музыкальная общественность поклонялась долго – на сцене буквально царили Тито Гобби и Леонтина Прайс, Чечилия Бартоли и Хосе Каррерас, Лучано Паваротти и Рене Флеминг, Николай Гедда и Фриц Вундерлих, Рената Тебальди, Мирела Френи, Джесси Норман... Примечателен огромный резонанс «Пиковой дамы» в Большом театре – постановки, блиставшей именами Елены Образцовой, Владимира Атлантова, Тамары Милашкиной.

Тем не менее, определенный этап сценической истории оперного театра связан с выдвинутым иной фигурой – современного режиссера-постановщика, становящегося неким символическим выражением очередной эпохи. Потребность к осмыслению оперного спектакля как целостной «картины» возникла на заре XX века в представлении крупнейших дирижеров. Достаточно вспомнить о постановках Г. Малера в Венском придворном театре, придававшего огромное значение не только исполнительской реализации партитуры, но и декоративному решению каждого спектакля. Впечатляющее единство музыки и сценического оформления в операх, исполнявшихся под управлением Малера, описывал знаменитый немецкий художник А. Роллер, позднее работавший в России и названный одним из современников «магом и чудодеем Санкт-Петербургской сцены» [14].

Разумеется, нельзя не упомянуть один из более поздних спектаклей, поставленных дирижерами, – «Кармен» Герберта фон Караяна (Зальцбургский фестиваль 1967 г.). С участия в этой сценической версии оперы началась слава темнокожей Грейс Бамбри. Караян интерпретировал образ Кармен не в традиционном духе (роковая цыганка-обольстительница), но представляя героиню прелестной и обаятельной светской красавицей послевоенного Бродвея – наподобие Одри Хепберн.

Конец 1960-х гг., по-видимому, ознаменовал фактическое завершение традиции подобных дирижерских постановок, связанное с утверждением владычества и длительного господства оперных режиссеров.

Началом триумфального шествия режиссерских имен, затмевающих всех участников оперного спектакля (певцов, дирижера, художников), явилась деятельность Всеволода Мейерхольда. Его постановка «Пиковой дамы» П. Чайковского в Ленинградском Михайловском оперном театре (1935)² совершила подлинную революцию в представлениях современников об оперном спектакле. Мейерхольд весьма решительно обращался с музыкой – купюры, перестановки, передача отдельных арий другим персонажам. Иным оказался и финал – сцена «В Обуховской больнице», где Герман, лежа на больничной койке, в приступах смеха шептал: «Тройка, семерка, туз...». Сам режиссер упоминал о своем стремлении побудить аудиторию к совершенно новому, непривычному восприятию «Пиковой дамы». До сегодняшнего дня сохранилось представление об эпатажном характере этой постановки.

Не слишком известное сегодня режиссерское имя первой половины XX столетия – Николай Смолич, выпускник Драматических курсов Императорского театрального училища (1911). С 1920-х гг. – один из широко известных режиссеров-новаторов, художественный руководитель и директор МАЛЕГОТа, с конца 1930-х гг. (1938–1947) – главный режиссер, художественный руководитель и директор Киевского театра оперы и балета. В 1947–1948 гг. – режиссер московского Большого театра, в котором Н. Смоlichem были ранее осуществлены первые постановки опер «Нос» и «Леди Макбет» Д. Шостаковича.

Расцвет оперной режиссуры приходится на вторую половину XX века. Самые громкие имена – итальянец Франко Дзеффирелли и француз Жан-Пьер Поннель, славившиеся оперными постановками по всему миру – в Ла Скала, Венской опере, Ковент Гарден, Опере Сан-Франциско, Метрополитен Опера и других знаменитых театрах. Оба, кстати, начинали свою профессиональную деятельность как театральные художники.

Дзеффирелли произвел фурор своими постановками опер Г. Доницетти, П. Масканы и Р. Леонкавалло в Ковент Гарден. Всем своим творчеством он демонстрировал (и в драматическом театре, где прославился постановками Шекспира) неистовую борьбу с трафаретами. Он прославился в жанре кинооперы, хотя, наверное, и сегодня еще не померк его драматический кинофильм «Ромео и Джульетта» (1968) с музыкой Нино Рота³. В фильме «Каллас навсегда» Дзеффирелли запечатлел свой идеал – не использовать вокальные дубли для актеров. Его «Кармен» с Е. Образцовой – знаменитый протест против фильмов-опер с драматическими примадоннами.

60-е годы XX столетия выдвигают сенсационную фигуру режиссера Жана-Пьера Поннеля. Его постановки трех опер К. Монтеверди – «Орфей», «Коронация Пoppей» и «Возвращение Улисса» – восхитили Европу не только возрождением сочинений более чем трехсотлетней давности, но и барочным аутентизмом. Поннеля вообще относят к художественному направлению, получившему название аутентичного. Идеальным признается его творческое содружество со знаменитым дирижером этого направления Николаусом Арнонкурром, реализованное в указанной «трилогии» Монтеверди. В спектаклях использовались аутентичные барочные инструменты ансамбля Цюрихской оперы, подлинная манера пения в стиле *concitato*, исполнение партий, традиционно поручаемых меццо-сопрано, контратенором Эсвудом Полом.

Интересно, что полвека назад Поннель использовал (в «Свадьбе Фигаро» 1976 г. с совсем юной сопрано Марией Юинг) прием плюсовой фонограммы, освобождая мимику певцов (не драматических актеров) для более убедительного воплощения исполняемой роли. В числе многочисленных режиссерских триумфов безграничное восхищение вызывала постановка «Риголетто» 1983 г., осуществленная Поннелем совместно с Венским симфоническим оркестром под управлением Риккардо Шайи – не в декорациях, а в подлинном дворце герцога в Мантуе. Но это была уже не традиционная театральная постановка, а фильм-опера, который можно рассматривать в качестве особого периода, как один из важнейших поворотов оперы к зрителю-слушателю.

Кино, традиционно почитаемое публикой, привлекает оперных режиссеров, стремящихся достичь, прежде всего, красочности и подлинности оформления, недоступных театральной декорации. В фильме «Кармен» Франческо Роззи (1984) зрителей впечатляло именно живописное пространство, перекликавшееся с творческими установками знаменитого художественного направления в итальянском кинематографе – неореализма.

Эксперименты с оперой в кино начинались еще в 1930-е гг. – немецкий режиссер Георг Вильгельм Пабст снимал Ф. Шаляпина в опере Ж. Массне «Дон Кихот» (1933). В 1946-м Марио Коста, известный своими фильмами по операм «Любвиный напиток» Г. Доницетти и «Севильский цирюльник» Дж. Россини, создал кинооперу «Паяцы». Этот опыт интересен тем, что в главной партии выступил знаменитый итальянский баритон Тито Гобби, а роль Недды исполнила Джина Лоллобриджида (под фонограмму Онелии Финески).

Значительным событием в истории кинооперы явилась практика участия профессиональных драматических актеров, сопровождаемых «минусовыми» фонограммами выдающихся певцов. Так было в российских «экранизациях» П. Чайковского: в «Евгении Онегине» 1959 г. звучали голоса Е. Кибкало и Г. Вишневской, дублировавшие актеров А. Шенгеля и В. Медведева, а в «Пиковая дама» 1960 г. О. Стриженов и О. Красина «пели» голосами З. Анджапаридзе и Т. Милашкиной. Профессиональные актеры, согласно замыслу режиссера Романа Тихомирова, разрушали сложившиеся стереотипы невыразительного поведения оперных певцов на сцене, озабоченных исключительно решением вокальных задач.

Разумеется, характеризуя кинооперу, нельзя не упомянуть «Волшебную флейту», единственный пример жанра в творчестве выдающегося шведского режиссера Ингмара Бергмана (1975). Здесь достигнута особая «подлинность»: в старинном Королевском театре города Дротнингхольма стилизованные декорации, костюмы, плакаты воссоздают сказку моцартовской эпохи. Но главное в замысле Бергмана другое – он нарочито демонстрирует зрителю условности оперного спектакля: Папагено спит за кулисами, затем, проснувшись незадолго до выхода на сцену, мечется, надевая костюм; Тамино с Паминой сражаются за кулисами в шахматы; Зарастро учит по нотам «Парсифаль» Р. Вагнера. Кроме того, режиссер показывает присутствующих в зале: на звуках увертюры мы видим его самого, оператора, его любимых шведских актеров, лица которых приближены, путем световой стилизации, к традициям живописи XVII–XVIII вв.; вокальное интонирование стилизуется в соответствии с требованиями эпохи В. А. Моцарта.

Опера в кино – это фактически медиаформат, предопределяемый поисками новых путей к аудитории, которую должна пленить достоверность, подлинность места действия, не ограниченного театральной сценой. Помимо упомянутой выше постановки Ж.-П. Поннеля – «Риголетто» 1983 года, следует назвать «Милосердие Тита» В. А. Моцарта (1988) с феерически роскошными костюмами, демонстрировавшееся в исторических развалинах Колизея, – при всей фантастичности такого решения, публика и критики отмечали необыкновенный барочный аутентизм происходящего.

Подобный же аутентизм отличает оперные спектакли в римском амфитеатре Арена ди Верона (вместимостью 15 тысяч зрителей), возраст которого превышает 2000 лет, – начало оперных постановок здесь датируется 1913 г. Декорации занимают почти четверть этого открытого

«помещения» и ошеломляют подлинностью – целые города, экипажи, многочисленные животные (от кошек и ослов до лошадей). На Арене долгие годы царил Ф. Дзеффирелли со своими заоблачными по стоимости декорациями и костюмами. В Арена ди Верона пели многие оперные знаменитости. Так, еще в 1947 г. публика увидела здесь никому не известную Марию Каллас, выступавшую потом на Арене в течение многих лет. Пели здесь многие кумиры оперной сцены – Хосе Каррерас и Пласидо Доминго, Бенъямино Джильи и Марио дель Монако, Монсеррат Кабалье и Рената Скотто. Не случайно спектакли Арена ди Верона, запечатленные благодаря киноверсиям и многочисленным видеодискам, пользуются большой популярностью у любителей оперы.

Характеризуя эпоху «режиссерской оперы», необходимо упомянуть стадию «неконвенциональных решений». В 2005 г. немецкий хореограф Саша Вальц эпатировала публику необычной постановкой «Дидоны и Энея» Г. Перселла в Берлине, разместив на сцене «Штаатсопер» балетную труппу и наделив ее не менее существенной ролью, чем певцы-актеры. Возможно, это был своеобразный творческий отклик на более раннюю постановку американского хореографа и танцовщика Марка Морриса, поставившего «Дидону и Энея» в Английской национальной опере (2001). Тогда публике был показан настоящий балет, певцы и хор размещались в боковых ложах.

Как видим, в характеризуемой «режиссерской эпохе» также наблюдаются различные этапы и стадии. На рубеже XX–XXI веков оперная режиссура устремляется к ярким новациям и опровержениям традиционных решений. Так, сенсацией явилась «Альчина» Г. Ф. Генделя в Штутгартской опере (1999), действие которой было перенесено режиссером Серджио Морабито в публичный дом. В «Свадьбе Фигаро» на Зальцбургском фестивале 2006 г. (дирижер Н. Арнонкур, певцы А. Нетребко, И. Д'Арканджело, Б. Скофхус) режиссерское прочтение Николауса Гута, практически без декораций, ориентировалось на сценографию эротической драмы.

В России также известен ряд культовых фигур оперной режиссуры.

Борис Покровский – Народный артист СССР, лауреат множества премий, кавалер двух орденов Ленина. В 1972 году Покровский создал Московский Камерный музыкальный театр, которому впоследствии было присвоено имя основателя. Поставил в этом театре 75 опер, а всего за свою долгую жизнь (98 лет) на различных сценах – более 180 опер и оперетт. Покровский воплощал любой репертуар в традиционной ма-

нере, не стремясь эпатировать музыкальную общественность, однако его «Любовный напиток» Г. Доницетти в Московском Камерном театре вызвал бурную дискуссию о будущем оперы.

Дмитрий Черняков ставил драматические и оперные спектакли во многих городах России, при этом одновременно создавая сценографию и костюмы. Был удостоен нескольких отечественных премий «Золотая маска» (2000, 2002, 2004, 2008, 2011) и множества иных наград. Приглашался для постановки русских опер на прославленных оперных сценах за рубежом – достаточно упомянуть «Бориса Годунова» в Берлинской государственной опере (с дирижером Даниэлем Баренбоймом, 2006), «Хованщину» в Баварской государственной опере (2007).

Дмитрий Бертман – один из авторитетных режиссеров современности, известных не только в России, но во многих странах мира. В 1990 г. он основал московский музыкальный театр «Геликон-Опера», в котором, помимо оперных постановок репертуара самых разных эпох, демонстрируются мюзиклы и оперетты. В наши дни «Геликон-Опера» считается признанным центром режиссерских инноваций. Бертман поставил множество спектаклей в отечественных и зарубежных театрах (Австрия, Франция, Италия, Германия, Испания, Турция, Швеция, Ирландия, Финляндия, Канада и др.). Он удостоен звания Народного артиста России, нескольких орденов в нашей стране и за рубежом, многочисленных премий «Золотая маска». В 2017 г. Бертману было присвоено звание действительного члена Российской Академии искусств. Его почитают художником, осуществившим вагнеровскую мечту о синтезе музыки и драмы, решительно освободившим оперу от «музейного застоя», называют «Мейерхольдом в опере». Каждая очередная работа Бертмана характеризуется как поворотный момент в музыкально-театральном искусстве; критики утверждают, что он превратил оперных певцов в подлинных артистов оперы.

Еще недавно слышавший «неприлично» молодым режиссер Василий Бархатов (род. 1983) в 26 лет ошеломил Москву постановкой «Летучей мыши» И. Штрауса. Возмущению публики не было предела (что оказалось, кстати, отличной рекламой), и вовсе не потому, что в Большом театре появилась оперетта. Характеристики спектакля были уничтожающими: «Вероятно, „Летучая мышь“ Бархатова будет с восторгом принята на Западе... Его будут наперебой звать в театры, потому что петь арию, стоя на голове, или исполнять партию без штанов – свидетельство огромного шага навстречу потребностям зрителей XXI века» [15, с. 134].

Помимо уже перечисленных выше зарубежных звезд оперной режиссуры, упомянем еще некоторые значительные имена. Это немецкий режиссер и кинопродюсер Ханс Нойенфельс, провоцирующий музыкальную общественность регулярными переносами действия в современность и культом эротических сцен. Американцы Кристофер Олден (бывший ассистент Ж.-П. Поннеля) и Роберт Уилсон, осуществивший много постановок в Европе и США, признаваемый создателем своеобразного парадоксально-синтетического стиля с чертами немецкого экспрессионизма и традиционного японского театра. Немецкий оперный режиссер Клаус Гут, специализирующийся на оперных опусах современных авторов (им был подготовлен ряд мировых премьер) и славящийся многочисленными постановками Р. Вагнера в европейских театрах. Итальянский режиссер и драматург, либреттист и сценограф Ромео Кастеллуччи, настолько акцентирующий визуальность пространства, что жанр его постановки может быть атрибутирован исходя из конкретного театра – оперного или драматического. Питер Селларс, также драматический и оперный режиссер (что является ныне характерным признаком многих его коллег), порицаемый за эксцентричность, – не стоит удивляться, если, например, действие моцартовского «Дон Жуана» (постановка в Манчестере) переносится им в гетто.

Завершая настоящий обзор, следует уделить немного внимания существенной тенденции – допустимо ли считать ее историческим концептом, вероятно, покажет время. Это принципиальная и неустанная забота о зрителе. Естественно, здесь нужно упомянуть видеодискографию, ставшую привычным атрибутом современной культуры вообще. Примечательная форма контакта – кино вещание через спутниковую связь, благодаря которому «потребитель» оперы может «посетить» ведущие оперные театры мира. Начало данного эксперимента – 2006 год, когда «Волшебную флейту» В. А. Моцарта увидели в кинотеатрах (около 100) США и Европы. Названная инициатива оказалась чрезвычайно успешной коммерческой акцией Метрополитен Опера – в первом сезоне доход от продажи билетов в кинотеатры превысил 1 миллион долларов. С 2013 года подобные сеансы организуются во многих городах России. Проект активно поддерживали Опера Сан-Франциско, Ла Скала, Ковент Гарден, Парижская Опера и другие крупнейшие центры музыкально-театрального искусства.

Заботой о зрителе мотивируются флешмобы оперных фрагментов на вокзалах и в аэропортах, в метро, на площадях и улицах городов. Диски с видеоклипами, демонстрации последних в

Интернете многократно увеличивают количество зрителей-слушателей конкретного оперного представления. Популярной формой указанного контакта являются перформативные представления.

Наконец, совершенно актуальной формой является цифровая опера для пользователей смартфонов, порывающая с традиционным утверждением композитора в качестве автора оперы. Хотя первым образцом подобной цифровой оперы называют совместный проект композитора и сценариста-режиссера (Якко Нусиайнен и Микке Хюттянен, 2007), фактически подразумевается квест наподобие компьютерной игры, создаваемый группой специалистов. Наверное, в статье, посвященной сценическому воплощению оперы, этот пример вообще не слишком уместен. Однако не следует забывать, что в истории все закономерно, что первый интерактивный опыт появился в оперном театре еще в 1969 году – в произведении бельгийского композитора Анри Пуссера, когда зрителям предлагалось кричать «нет», если им не нравился ход действия. Вероятно, имеет смысл присмотреться к цифровой опере – ведь ее основным потребителем является молодежь, не склонная к посещениям оперного театра.

Подытоживая рассмотрение важнейших фаз истории сценических постановок оперы в аспекте соответствия общественным идеалам и представлениям, напомним, как здесь формировались исторические концепты:

- восхищение стилем пения *bel canto* в *dramma per musica* XVII века;
- культ композиторов, сформировавшийся в XVIII столетии и продолжавшийся на протяжении XIX-го;
- эпоха кумиров-исполнителей (с конца XIX века);
- в XX столетии – длительный этап абсолютного господства режиссеров с расцветом данной тенденции во второй половине века;
- значимая фаза открытий и практических новаций в киноопере;
- опера в современном медиапространстве.

Разумеется, эмпирическое восприятие оперы в условиях нынешней культурной среды: посещение спектаклей в определенном городе, просмотр соответствующих телевизионных версий, знакомство с именами солистов и дирижеров – может вступить в противоречие с идеями режиссерского культа или видимой актуальности оперных игр-квестов. Однако предпринятый в данной статье опыт последовательного обобщения и систематизации – не просто дань теоретической постановке проблемы. Рассмотрение множественных подходов к опере на сцене

как определенных социально-психологических концептов представляется важным не только для хронологической реконструкции тех или иных явлений и событий. Подобный взгляд, как

нам представляется, должен способствовать более глубокому пониманию, прогнозированию и практическому осуществлению современной сценической жизни оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Концепт – принятое в филологии определение языкового знака, сложившегося в ментальном опыте народа, имеющего исторические социальные корни. С. Аскольдов (Алексеев) разграничил познавательные и художественные концепты, определив, что в искусстве познание идет иным путем, чем в науке; структура художественного концепта обуславливается эмотивно-оценочными (негативными и позитивными), аксиологическими, перцептивными компонентами и т. д. [1].

² В 1935 году в Ленинграде были осуществлены две постановки оперы «Пиковая дама». Наряду с В. Мейерхольдом, очень традиционный спектакль был поставлен дирижером Владимиром Дранишниковым.

³ В «Ромео и Джульетте», помимо других новшеств, зрителей буквально шокировали юные актеры (О. Хасси и Л. Уайтинг), их участие в съемках было разрешено родителями. Это была демонстрация нового возрастного облика шекспировских героев – принципиальная смена юношеского имиджа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. С. 267–280.
2. Ферман В. Э. Оперный театр: Статьи и исследования. М.: Музгиз, 1961. 360 с.
3. Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера. М.: Советский композитор, 1980. 264 с.
4. Покровский Б. А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 280 с.
5. Покровский Б. А. Моя жизнь – опера. М.: Аграф, 1999. 272 с.
6. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 456 с.
7. Корн И. М. Проблемы театральности оперы: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Вильнюс, 1986. 22 с.
8. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы: 1600–2000: в 3 т. Екатеринбург: Антеверта, 2012. Т. 2: 1851–1900. 616 с.
9. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Казань, 2004. 163 с.
10. Лысенко С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Новосибирск, 2014. 465 с.
11. Богатырев В. Ю. Оперное творчество певца-актера: историко-теоретический и практический аспекты: дис. ... д-ра иск. (17.00.09). СПб., 2011. 353 с.
12. Косилкин М. Ю. Историческая динамика исполнительской интерпретации оперного текста: «Кармен» Ж. Бизе: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2018. 34 с.
13. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
14. Столпянский П. Н. Маг и чудодей Санкт-Петербургской сцены Андрей Адамович Роллер. СПб.: Гиперион, 2002. 104 с.
15. Кретьева Е. Г. Страшная месть летучей мыши: «Летучая мышь» В. Бархатова // Вопросы театра: Proscenium. 2010. № 3–4. С. 127–134.

REFERENCES

1. Askol'dov S. Kontsept i slovo [Concept and Word]. In: Russkaya slovesnost': Ot teorii slovesnosti k strukture teksta [Russian Philology: From Theory of Literature to the Text Structure]: Anthology. Moscow: Academia, 1997. Pp. 267–280.
2. Ferman V. Opernyj teatr: Stat'i i issledovaniya [Opera Theatre: Articles and Research Works]. Moscow: Muzgiz, 1961. 360 p.
3. Rotbaum L. Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie: Zapiski rezhissera [Opera and its Stage Realization: The Notes of Producer]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 262 p.
4. Pokrovskiy B. Razmyshleniya ob opere [Reflections on the Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 280 p.
5. Pokrovskiy B. Moya zhizn' – opera [My Life is Opera]. Moscow: Agraf, 1999. 272 p.

6. *Akulov E.* Opernaya muzyka i stsenicheskoe deystvie [Opera Music and the Stage Action]. Moscow: All-Russian Theatrical Society, 1978. 456 p.
7. *Korn I.* Problemy teatral'nosti opery [Problems of the Opera Theatricality]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Vilnius, 1986. 22 p.
8. *Muginshteyn M.* Khronika mirovoy opery: 1600–2000 [The Chronicle of the World Opera]: in 3 vol. Yekaterinburg: Anteverta, 2012. Vol. 2: 1851–2000. 616 p.
9. *Sokol'skaya A.* Opernyy tekst kak fenomen interpretatsii [Opera Text as a Phenomenon of Interpretation]: Ph. D. Thesis (Art). Kazan, 2004. 163 p.
10. *Lysenko S.* Sinteticheskiy khudozhestvennyy tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre [Synthetic Artistic Text as a Phenomenon of Interpreting at the Musical Theatre]: Dr. Sci. Thesis (Art). Novosibirsk, 2014. 465 p.
11. *Bogatyrev V.* Opernoe tvorchestvo pevtsa-aktera: istoriko-teoreticheskiy i prakticheskiy aspekty [Operatic Creative Activities of a Singer Actor: Historical-Theoretical and Practical Aspects]: Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2011. 353 p.
12. *Kosilkin M.* Istoricheskaya dinamika ispolnitel'skoy interpretatsii opernogo teksta: «Karmen» Zh. Bize [Historical Dynamics of the Performing Interpretation the Opera Text: “Carmen” by G. Bizet]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2018. 34 p.
13. *Martynov V.* Konets vremeni kompozitorov [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy put', 2002. 296 p.
14. *Stolpyanskiy P.* Mag i chudodey Sankt-Peterburgskoy stseny Andrey Adamovich Roller [The Magician and Miracles Worker of St. Petersburg Stage Andrei Roller]. St. Petersburg: Giperion, 2002. 104 p.
15. *Kretova E.* Strashnaya mest' letuchey myshi: «Letuchaya mysh'» V. Barkhatova [The Terrible Revenge of a Bat: “Die Fledermouth” by V. Barkhatov]. In: Voprosy teatra (Proscenium) [Problems of Theatre (Proscenium)]. 2010. No. 3–4. Pp. 127–134.

Тараева Галина Рубеновна

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570

Galina R. Taraeva

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
taragr@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5696-2570