

УДК 782.1+781.68

В. Рєзрум**ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ
ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ОТ ОПЕРНОГО ТЕКСТА
К ПОСТАНОВОЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Статья посвящена вопросам сценического воплощения оперного текста, которое основывается на режиссерском прочтении и интерпретации текста оперного произведения. Анализируются работы видных театральных и оперных режиссеров, рассматривающих взаимосвязь пластического и музыкального элементов в опере.

Ключевые слова: оперный текст, режиссерская интерпретация, оперная драматургия, сценическая драматургия.

К постановочной, режиссерской интерпретации классических произведений в связи с театральной традицией обращен целый ряд работ, написанных выдающимися драматическими и оперными режиссерами. Возникновение в театрально-сценических жанрах неких «классических, традиционных» постановок приводит к появлению стереотипов. Рассуждая на эту тему, Г. Товстоногов писал, что зачастую классические произведения обрастают «таким количеством комментариев, таким количеством обязательных условий, таким количеством примеров, что самое произведение мы воспринимаем в чьей-то чужой интерпретации» [9, с. 80]. Акцентируя остроту данной проблемы, которая для оперно-сценических жанров актуальна не в меньшей степени, многие театральные деятели и режиссеры говорят о необходимости определенного авторского видения текста, который может быть даже парадоксальным, взрывающим традицию толкования текста изнутри, но тем самым, подчеркивая уникальность самого сценического текста. Справедливости ради нужно отметить, что многие театральные, и в особенности оперные режиссеры, идя по этому пути, увлекаются, что приводит к существенному искажению самого оперного текста и рождению некоей новой целостности. Несмотря на эти негативные моменты, постановщик должен быть готов к «инаковости текста» [2].

Размышляя о соприкосновении классического текста и интерпретирующего сознания, А. Эфрос пишет: «Трактовку можно придумать, но можно ее из пьесы извлечь — конечно, субъективный фактор все равно останется. Но он как бы смешается с самим материалом. Эта

смесь должна быть взрывной» [10, с. 368]. Тем самым подтверждается, что сущность театрального искусства — не в воспроизведении, а в продуцировании смысла, что спектакль не может быть тождественным пьесе. Поэтому у зрителя, как и у режиссера, есть возможность «реализовать» произведение: «Ведь читаешь какую-то пьесу, твердишь себе: это я знаю, это я знаю. А надо: не знаю, не знаю, не знаю! И зритель не знает. Но будет знать» [10, с. 12].

Проблему взаимосвязи музыкального и пластического элементов сценического текста затрагивает в своих книгах выдающийся театральный и оперный режиссер Б. Покровский. В связи с этим он использует метафорическое выражение — «режиссерский перпендикуляр»: «...режиссерская параллель идет рядом с музыкой, не смешиваясь с авторским замыслом никогда. В то время как цель перпендикуляра — достичь авторского текста, сочленившись действием с ним, родить новое качество... Успех зависит от того, под каким углом произошло это сочленение зримого со слышимым» [6, с. 201].

Согласно пониманию Б. Покровского, сценическая и музыкальная драматургия в опере находятся в отношениях паритета, то есть как некие равноценные объекты целеполагания. Музыка создает психологический подтекст сценической ситуации, сценическая ситуация же позволяет семантически конкретизировать музыкальный пласт спектакля: «Служение музыки драматургии несет в себе зерно высочайшего могущества музыки. Драматургия же, равно как и «режиссерский перпендикуляр», начинает играть роль той шахты, которая помогает проникнуть в тайные и чудные глубины музыки, вскрыть ее «двойное дно», обнаружить смысл, невидимый при поверхностном знакомстве. Он, этот угол соприкосновения, может возникнуть лишь в сочетании знания и воображения» [7, с. 196]. Специфику оперного жанра Покровский определяет как синтез, основу которого составляет оппозиция «музыка — действие» [6, с. 106–107]. Полифоническое строение оперного спектакля диктует особенности сценического воплощения произведения; смысл постановки не может быть навязан зрителю извне, но порождается им самим: «Для нас художественный акт оперного спектакля есть сопоставление, соотношение двух элементов: готового чувства (музыка) и логики действия (театр)... художественно-эмоциональный акт «стыковки» (соотношения видимого и слышимого) должен происходить... в зрительном зале» [6, с. 109].

Таким образом, проблему соотношения режиссерского видения и существующих постановочных традиций можно трактовать как

уровень соотношения музыки и действия в опере. Следовательно, вопросы актерской техники и музыкального исполнительства оперного текста здесь смыкаются с проблемой согласования и взаимодействия различных знаковых систем и способов кодирования внутри спектакля.

Среди систематических исследований, посвященных проблеме семиотики театральных жанров, выделяется работа Ю. Лотмана «Семиотика сцены» [5], в которой исследователь выстраивает систему бинарных оппозиций в структуре сценического текста. Положения данной работы имеют особую значимость для прояснения значимости понятия *оперный текст*, который функционирует в двух своих ипостасях — как принцип и как форма.

Сложность понимания текста любого театрального жанра заключается во владении тем специфическим языком, на котором происходит общение между всеми сторонами сценического диалога. В случае драматического спектакля к участникам диалога следует отнести автора, актеров, режиссера и зрителей. В случае оперного спектакля задача существенно усложняется, так как, с одной стороны участников диалога становится больше — к ним добавляется дирижер, оркестр, в некоторых случаях балет, с другой — к языку сценического действия добавляется сложная семиотическая музыкальная система — язык музыки.

При условии непонимания одного из сегментов оперного текста, непонятным оказывается и весь текст, так как «только владение языком обеспечивает возможность художественного общения с автором и актерами. Непонятный язык всегда странен» [4, с. 586]. Развивая мысль о непонятности языка, Ю. Лотман приводит пример как древнерусские книжники уподобляли говорящих на непонятных им языках *немым*. То есть, когда код языка остается неясным для нас, он перестает звучать вовсе.

Примечательно, что Ю. Лотман в работе о семиотике сцены практически сразу затрагивает проблему понимания оперы, приводя достаточно яркое подтверждение особой сложности понимания оперного текста. Он пишет, что когда Л. Толстой размышлял о «здании современной ему цивилизации», в этом самом здании, с его точки зрения, не оказалось места для оперы, так как он отвергает «язык оперы как «неестественный», отчего «опера тотчас же превратилась в бессмыслицу» [4, с. 587]. Главной причиной столь смелого утверждения Л. Толстого оказывается то, «что так речитативом не говорят

и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, в туфлях, парами нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут... в этом не может быть никакого сомнения» [цит. по 4, с. 587]. Приведенная выше цитата подтверждает мысль Ю. Лотмана о том, что если язык произведения оказывается непонятным в полном объеме для слушателя как для субъекта принимающего информацию, то сообщение не доходит до адресата, текст оказывается незвучащим, немым.

В предложенном системном подходе Лотмана одной из важных основ театрального языка является специфика художественного пространства сцены. Так, в данной системе центральное место занимают оппозиции существование — несуществование и значимое — незначимое. Оппозиция *существование — несуществование* выявляет наличие «четвертой стены», подразумевающее собой тот факт, что с начала спектакля зрительный зал не существует. Это относится в равной степени как актерам на сцене (певцов), так и самим зрителям в зале (слушателям). В театре европейской традиции этот момент выделяется при помощи погружения зала в темноту. Подобное деление пространства носит игровой характер, так как диалогичность заложена в самой природе театрального спектакля.

Оппозиция *значимое — незначимое* выражает представление о высокой степени смысловой насыщенности пространства театральной сцены, которая способна наделять предметы дополнительным смысловым содержанием, насыщается «дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [4, с. 589]. При этом такой базовый элемент действия, как актерская игра, в семиологическом отношении принципиально неоднозначен: «Для людей на сцене совершается событие, для людей в зале событие является знаком самого себя. Как товар на витрине, реальность превращается в сообщение о реальности. Но ведь актер на сцене ведет диалоги в двух разных плоскостях: выраженное общение связывает его с другими участниками действия, а невыраженный молчаливый диалог — с публикой... Следовательно, его бытие на сцене принципиально двузвучно: оно может с равным основанием читаться и как непосредственная реальность, и как реальность, превращенная в знак самой себя» [4, с. 592].

Следовательно, опера, равно как и любое другое сценическое действие, реализуется как единство актеров (в нашем случае певцов),

которые действуют и совершают поступки, словесно-музыкальных текстов, где слово вербализованное (то есть пропеваемое) и слово звучащее оркестровыми средствами выразительности (то есть на языке музыки) участвуют в сценическом действе в равной степени. В единство сценического действа так же следует включить постановочный план, к которому следует отнести особенности режиссерской трактовки, декорации, костюмы, освещение и общую стилистику разворачиваемого на сцене действа. Каждый из сегментов сценического произведения следует рассматривать как текстовое устройство, использующее знаки разного типа и разной степени условности.

Однако тот факт, что сценический мир является знаковым по своей природе, придает ему исключительно важную черту. Знак по своей сути противоречив: он всегда реален и всегда иллюзорен. Реален он потому, что природа знака материальна; для того чтобы стать знаком, то есть превратиться в социальный факт, значение должно быть реализовано в какой-либо материальной субстанции: ценность — оформиться в виде денежных знаков; мысль — предстать как соединение фонем или букв, выразиться в краске или мраморе; достоинство — облечься в «знаки достоинства»: ордена или мундиры и пр. Иллюзорность знака в том, что он всегда *кажется*, то есть обозначает нечто иное, чем его внешность. К этому следует прибавить, что в сфере искусства многозначность плана содержания резко возрастает. Противоречие между реальностью и иллюзорностью образует то поле семиотических значений, в котором живет каждый художественный текст. Одна из особенностей сценического текста проявляется в разнообразии используемых им языков [5].

В работах Аристотеля знаковая природа сценического действия понимается как некое воспроизводимое театральными средствами подражание действию, а не само действие. «Подражание действию есть сказание. В самом деле, сказанием я называю сочетание событий... Начало и как бы душа трагедии — именно сказание» [цит. по 3, с. 120—122.]. Ю. Лотман термин «сказание» интерпретирует как пояснение для передачи смысла и определения сущности трагедии как повествования с помощью поступков и событий, к которому ближе всего в современном терминологическом аппарате подходит понятие «фабула».

Говоря о реальности и иллюзорности знака в спектакле, в том числе и в оперном, следует отметить разворачивающийся на сцене событийный ряд, в котором герои совершают те или иные поступки,

действия или озвучивают свои чувства, сцены сменяют друг друга, проводя всех участников от завязки к развязке действия. Иными словами, *внутри себя* этот мир живет *подлинной, а не знаковой жизнью* и каждый певец или актер должен верить в реальность происходящего, воспринимая в таком качестве как себя на сцене, так и своего партнера, так как без этого сценическое действие будет разрушено. «Зритель же находится во власти эстетических, а не реальных переживаний: видя, что один актер на сцене падает мертвым, а другие актеры, реализуют сюжет пьесы, осуществляют естественные в данной ситуации действия — бросаются на помощь, зовут врачей, мстят убийцам, — зритель ведет себя иначе: каковы бы ни были его переживания, он остается неподвижным в кресле» [4, с. 592]. Таким образом, для участвующих активно в сценическом действе совершается событие, а для слушателей и зрителей разворачиваемое событие является знаком самого себя.

Особую сложность приобретает проблема соотношения «*текст — код*» в рамках театральной специфики. Термин «сценический текст» здесь вполне правомерен, поскольку театральный спектакль соответствует следующим признакам: 1) выраженность, 2) ограниченность, 3) единое значение [4, с. 586]. Однако субтексты спектакля (по определению Лотмана, в сценическом тексте можно дифференцировать словесный, игровой и живописно-музыкально-световой субтексты) обладают одновременно высокой степенью самостоятельности и единством. Самостоятельность и ограниченность каждого из субтекстов определяется очевидными различиями в способе кодирования, так как единство субтекстов возможно достигнуть только на семантическом уровне. А значит, сценический, оперный текст лишен стабильности, так как во время каждого последующего исполнения является одним из возможных вариантов прочтения авторского текста. Таким образом, сценический текст должен рассматриваться не как реализация единственно возможной заданной программы, а как проявление феномена игры, в котором конечный результат до конца не выявлен.

Соотношения текста (сообщения) и кода является одной из ключевых проблем, так как для того чтобы некое сообщение было отправлено, оно должно быть закодировано и декодировано. А так как сценический текст, а в нашем случае оперный текст, как указывалось выше, представляет собой еще более структурно усложненное устройство, то задача понимания текста весьма усложняется. Сцени-

ческий текст, согласно Лотману, включает в себя знаки двух видов: систему дискретных знаков (вербальный текст) и систему, где весь текст представляет собой сложно построенный, единый знак (игровая, пластическая часть спектакля). В нашем случае к лотмановскому понимаю сценического текста следует добавить еще и музыкальный текст, что подводит нас к тому, что *оперный текст* представляет собой трехуровневое знаковое устройство.

Таким образом оперный текст можно представить как соотношение знаков трех видов, а именно:

1) система дискретных знаков (словесно-музыкальный текст, который можно представить как единство текста солистов, текста речитативов, хоровой текст и *текст ансамблевых сцен*);

2) музыкальный текст (нотный текст или партитура; текст музыкально образных характеристик героев, их чувств, музыкальные комментарии к развивающемуся действию; интонационный уровень музыкального текста);

3) система текстов, которая, по Лотману, представляет собой единый знак (игровая, пластическая, драматургическая составляющая оперы).

К первой группе знаков отнесены все возможные варианты использования словесного материала, который реализуется в опере как пропеваемое, вокально интонируемое слово, даже в тех случаях, когда речь идет о речитативах. Сама словесная составляющая оперного текста представляет собой весьма примечательное явление. Как и в иных сценических жанрах, словесный ряд оперы «является одновременно и реальной речью, ориентированной на внетئاتральный, нехудожественный разговор, и воспроизведением этой речи средствами театральности условности (речь изображает речь)» [4, с. 592–593]. В нашем случае уровень усложненности и условности еще выше, так как речь изображена пением. Помимо этого, литературные текстовые конструкции, которые звучат в опере, отличаются от повседневной речи, это общее условие во всех сценических жанрах, и даже если в современных сценических произведениях иногда и встречается применение нехудожественной прямой речи, то это нужно рассматривать как особый прием эстетического снижения. Указанный прием в оперных произведениях практически не применяется, даже когда речь идет о передаче упрощенно-бытовой речи.

Вторая группа знаков представлена одной из самых сложных и трудно разрешимых предметных сфер современного музыкозна-

ния — феноменом музыкального текста. Рассмотренный выше семиографический подход Барта к изучению текста был продолжен в многочисленных филологических, искусствоведческих, культурологических исследованиях, но наиболее близко к ним подходят в своих позициях М. Бахтин и Д. Лихачев. В музыковедческой литературе к проблеме музыкального текста обращаются многие исследователи, такие как М. Арановский, Л. Акопян, М. Бонфельд, Ю. Грибиненко, А. Самойленко, С. Шип.

О тексте, по мнению М. Арановского, мы можем говорить как о том, «что только *еще происходит, протекает во времени*» [1, с. 24]. Произведением, согласно М. Арановскому, можно назвать то, «что *уже есть*», то есть действительное, а текстом — «то, что *еще есть*» или может быть, то есть возможное. Произведение и текст разделяют временные параметры, а точнее — они находятся в разном времени: произведение, будучи уже созданным, находится в *прошлом*, а текст, являясь только создающимся, находится в *настоящем* и отчасти в *будущем*. «*Произведение развертывается как текст — текст свертывается как произведение*» [1, с. 24–25]. В таком случае произведение предстает как феномен преимущественно пространственный, а текст — как преимущественно временной. Следовательно, в таком случае различие текста и произведения оказывается следствием позиции, принимаемой наблюдателем. Иными словами, при одном угле зрения наблюдаемое нам представляется как *свершившееся*, и тогда оно является *произведением*; при другом — мы наблюдаем за процессом, и тогда оно предстает как *совершаемое*, и тогда оно окажется развертывающимся во времени *текстом* [1, с. 27].

Текстологический анализ музыки дает возможность найти пути рассмотрения наиболее сложных вопросов музыкальной семантики, так как он позволяет выявить неравенство смыслового содержания музыки тем значениям и знакам, которые мы обнаруживаем в фиксированном музыкальном тексте. Значение при таком рассмотрении не есть смысл, так как «не дотягивает» до его целостности, и так же не может определяться как знак, то есть как одна возможная «вещная форма». Значение находится всегда на пути — от смысла к знаку и от знака к смыслу, всегда *между ними*. Именно на этом пути и возникает «текст — семантическая ткань — музыки». Текст музыки также располагается «весь и всегда «между», в промежутках им же «затеваемого» диалога». Поэтому возникающая двойственность музыкальных значений может быть выражена как ряд оппозиций, а

именно: фиксированность — неопределенность, статичность — динамичность, готовность — незавершаемость, и т. д. Благодаря им в музыке обнаруживаются подвижные стороны «единого и постоянного смысла». Следовательно, со *«стороны смысла, музыкальный текст может быть охарактеризован как единство множественного, со стороны значений — как множественность единого, что и определяет своеобразные знаковые функции музыки (их символическую релятивность)»* [8, с. 259–260].

На третьем знаковом уровне оперного текста, который мы выше согласно концепции Ю. Лотмана определяли как систему текстов, представляемую как единое значение (игровой, пластический, драматургический, постановочный составляющие оперного текста), оперная сценическая постановка, сохраняя передающую функцию для отдельных завершенных сообщений, наряду с этим предстает как целостность, целостное устройство.

Таким образом, целостность сценической постановки является самым сложным вопросом, так как ни в одном из видов «художественных текстов частные субтексты не обладают столь высокой степенью самостоятельности и интегрированности одновременно» [4, с. 596] как в оперном произведении. Специфика музыкального текста, и шире — музыки в целом, заключается не только в возможности, а в необходимости буквальных повторений, разнообразных цитаций (литература двадцатого века будет у нее этому учиться), которые несколько не умаляют собственных достоинств музыкального произведения, но характеризуют способы становления текста в музыке. Музыкальному тексту свойственна особо подвижная структура, и, как показывает опыт современного композиторского творчества, он может иметь самые разнообразные продолжения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальный текст : структура и свойства / М. Арановский. — М., 1998. — 343 с.
2. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г. Гадамер ; [пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 699 с.
3. Гаспаров М. Л. Аристотель и античная литература / [Отв.ред. М. Л. Гаспаров]. — М., 1978. — С. 120–122.
4. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. — СПб. : Искусство, 1998. — 704 с.
5. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю. Лотман // Театр. — 1980. — № 1. — С. 89–99.

6. Покровский Б. Размышления об опере / Б. А. Покровский ; [предисл. И. Попова]. — М. : Сов. композитор, 1979. — 279 с.
7. Покровский Б. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. — М. : Всероссийское театральное общество, 1973. — 308 с.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
9. Товстоногов Г. О профессии режиссера / Г. Товстоногов. — М. : ВТО, 1964. — 145 с.
10. Эфрос А. Профессия: режиссер / А. Эфрос. — М. : Вагриус, 2000. — 576 с.

Реґрут В. Особливості сценічного втілення оперного твору: від оперного тексту до постановочної інтерпретації. Стаття присвячена питанням сценічного втілення оперного тексту, яке ґрунтується на режисерському прочитанні та інтерпретації тексту оперного твору. Аналізуються роботи видатних театральних та оперних режисерів, які розглядають взаємозв'язок пластичного та музичного елементів в опері.

Ключові слова: оперний текст, режисерська інтерпретація, оперна драматургія, сценічна драматургія.

Regrut V. Features scenic embodiment operas: the opera text to staging interpretation. Article is devoted questions the opera stage embodiment of the text, which is based on the director's reading and interpretation of the text of the opera works. Analyzes the work of eminent theater and opera directors, examines the relationship of plastic and musical elements in the opera.

Keywords: opera text, directorial interpretation, opera dramaturgy, stage plays.

