

УДК 792

Творческий метод Д. Бертмана в постановке оперы «Царская невеста» (Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», 1997)

Саяпина Анна Викторовна

Аспирант,
Российский институт истории искусств,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5;
e-mail: spb@artcenter.ru

Аннотация

В представленной статье ставится задача изучения спектакля Д. Бертмана с точки зрения заложенных в ней приемов и методов режиссуры для раскрытия драматургии «Царской невесты» в контексте современной эпохи. Театральная постановка, осуществленная на сцене Московского Музыкального Театра «Геликон-Опера» в 1997 году, представляет собой значительную жанровую трансформацию произведения Н.А. Римского-Корсакова. Главным в режиссерском прочтении явился отнюдь не исторический контекст эпохи Ивана Грозного, а то, что герои «Царской невесты» – современники Шекспира. По замыслу Бертмана из историко-бытовой драмы «Царская невеста» превратилась в шекспировскую трагедию, что было неоднократно подчеркнуто критиками. В попытке создать спектакль в соответствии с канонами шекспировского театра, постановщик соединил оперное действие с драматическим. Сценическая версия театра удостоена Российской Национальной театральной премии «Золотая Маска» 1999 г. за лучшую работу режиссера в музыкальном театре. В представленной статье ставится задача изучения постановки оперы «Царская невеста», осуществленной Д. Бертманом; исследования режиссерского сюжета, воплощенного в спектакле; анализа композиции действия и сценического решения пространства. Изучение спектакля Д. Бертмана опирается на рецензионный материал и личные впечатления автора данной статьи.

Для цитирования в научных исследованиях

Саяпина А.В. Творческий метод Д. Бертмана в постановке оперы «Царская невеста» (Московский музыкальный театр «Геликон-Опера», 1997) // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 223-229.

Ключевые слова

«Царская невеста», оперная режиссура, музыкальный театр, интерпретация, искусство, опера.

Введение

Театр под руководством Д. Бертмана еще с момента своего основания в 1990 году заявил о собственном художественном почерке, всегда представляющим перед зрителем в самых различных ипостасях. В независимости от жанровой принадлежности или особенностей музыкальной драматургии произведения, все сценические версии оперной классики решаются здесь в подчеркнута театрализованной, игровой трактовке. Во всех спектаклях «Геликона» создается единая игровая среда, наполняющая их энергетикой чувственности и неподдельным эмоциональным накалом в передачи как трагических, так и комических сюжетов классического оперного репертуара.

Наибольшая часть спектаклей Бертмана отличается соединением художественных принципов «высокой» и «массовой» культур, способным не только постоянно удивлять широкую публику, но порой намеренно эпатировать ее, вызывая яркий эмоциональный отклик со стороны зрителя. Вместе с тем авторский почерк режиссера нацелен на современное зрительское восприятие. В своих постановках режиссер использует элементы игры, пытаясь раскрыть композиторский замысел в понятных современному зрителю художественных образах. А яркость высказываний и предельная ироничность, никогда не исключают лиричность и психологизм создаваемых спектаклей.

Творческий метод Д. Бертмана

«Создавая “живой театр” для самых широких слоев зрителей, он [Д. Бертман – *прим. автора*] ставит перед собой задачу “встряхнуть жанр”» [Плахотина, 2013, 141]. Подчеркивая ценность оперного жанра, на передний план режиссер выводит необходимость ухода от «оперных штампов», использования новаторских постановочных методов в сценическом воплощении классических оперных сюжетов. Главное в творчестве режиссера – восприятие театра как неотъемлемой составляющей жизни, от чего и театральность его постановок, которая заложена в каждой осмысленной режиссером партитуре, несет в себе яркую образность и неподдельность эмоции.

Многочисленные высказывания постановщика об опере, как самом демократичном по своей природе виде сценического искусства, находят свое подтверждение и в выборе сценического пространства, в котором уже много лет работает коллектив «Геликон-Оперы». Маленькая камерная сцена открывает возможность максимального «внедрения» действия в зрительный зал для создания наибольшего эмоционального контакта зрителя со сценическим действием. «Приходя в театр, зритель должен получить эмоциональный ожог» [Бертман, 2008], – говорит режиссер, рассказывая о своем творческом методе.

В создании режиссерских интерпретаций оперных произведений, в воплощении собственной оригинальной концепции, в первую очередь режиссер опирается на действенный анализ партитуры. «Как музыкант-профессионал, главный режиссер «Геликона» слышит и видит оперу, как музыкальную драму при чтении партитуры» [Буданов, 2011, 23]. Индивидуальные представления режиссера об используемом музыкальном материале и максимально чуткое отношение к художественным особенностям инсценируемого произведения, создают зримый образ оперы на сцене.

«Царская невеста» в постановке Д. Бертмана

В 1997 году Дмитрий Бертман осуществил постановку оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» в соавторстве с дирижером Кириллом Тихоновым, а также именитыми

российскими художниками Татьяной Тулубьевой и Игорем Нежным на сцене Московского музыкального театра «Геликон-Опера». Особенно важной для режиссера стала отнюдь не эпоха Ивана Грозного, а то, что «герои “Царской невесты” – современники Шекспира, и речь здесь идет о терроре, коррупции, страсти, отравлении, мести, алчности человеческой» [Сыч, 2017]. Потому опера Римского-Корсакова оказалась прочитанной режиссером, как «история о человеческих душах» [Осипов, 1997, 43]. Сценическая версия театра удостоена Российской Национальной театральной премии «Золотая Маска» 1999 г. за лучшую работу режиссера в музыкальном театре.

Мысль о временном соответствии событий «Царской невесты» с эпохой трагедий Шекспира явилась главной для спектакля, и послужила основой нового режиссерского прочтения оперы. По замыслу Бертмана из историко-бытовой драмы «Царская невеста» превратилась в шекспировскую трагедию, что неоднократно было подчеркнуто критиками: «Версия “Царской невесты”, поставленная Дмитрием Бертманом <...> не соответствует распространенной трактовке этой оперы в качестве народно-государственной драмы, а поставлена как подчеркнута частная история человеческих страстей» [Жилкина, 2012]. В попытке создать спектакль в жанре шекспировской трагедии, постановщик соединил драматическое действие с оперным: «Дмитрий Бертман, следуя своему художественному чутью, вывел частную любовно-бытовую историю на масштабный уровень широких трагических обобщений. Невольно вспоминаешь драмы Шекспира и Расина – но в национальной транскрипции» [Боброва, 2015].

Для усиления психологизма камерной трагедии, режиссер убрал из партитуры композитора все «лишнее», используя ставшую уже традиционной (для постановок оперы в психологическом ключе) технику «вымарывания». Так, из оперы была изъята большая часть номеров, выстроенных в историческо-фольклорном ключе – пляска «Яр-хмель», величальная песня «Как летал сокол», а также многочисленные хоры опричников и сенных девушек. Отдельной сценой среди арий и ансамблей героев выделилась лишь знаменитая подблюдная песня «Слава», наиболее важная для прорисовки режиссерского сюжета, и перенесенная постановщиком в конец оперы: «после кровавых событий она прозвучала как грозный гимн царской власти, неумолимый и беспощадный – но от которого кровь стынет в жилах» [Попова, 2016].

Однако музыкальные купюры в осуществленной версии оперы отнюдь не единственное расхождение с оригинальным либретто. Для усиления драматического эффекта и акцентирования внимания на философском послании, которое Бертман вложил в свое действие, в спектакль вводится дополнительный персонаж – Юродивый (пантомимная роль). Образ благословенного мученика становится символом несправедливости и страданий на Руси еще со времен «Бориса Годунова»: «Святость отходит от княжеского достоинства; дабы хоть как-то удержать ее при себе, царю приходится рядиться в монашеские одежды <...> – или иметь где-то поблизости юродивого, ритуально поносящего властителя, но одновременно составляющего с ним нераздельную пару» [Парин, 1999]. С помощью введения дополнительного персонажа Юродивого режиссеру также удается воссоздать жанр шекспировской трагедии на подобию с используемым в «Короле Лире» образом шута, наблюдающим, и оценивающим происходящие события в пьесе. В спектакле Бертмана Юродивый появляется во всех узловых моментах спектакля: сцене торга Любаши и Бомелия, эпизоде отравления Марфы, в момент прихода бояр, сообщающих о избрании Марфы в невесты для Царя. Вводя персонаж Юродивого, режиссер наделяет спектакль серьезной моральной подоплекой, претендуя на философскую оценку действительности, пытается говорить о базовых основах нравственности. И это не просто обозначенная режиссером аллюзия: «“Крещендируя” от действия к действию, в финале образ Юродивого дорастает до центрального: вокруг него собираются главные герои оперы (живые и мертвые) и, возвещающий “черную” славу царю, хор» [Попова, 2016].

Полноправными соавторами Д. Бертмана явились художник по костюмам Т. Тулубьева и сценограф И. Нежный. Сценография Нежного в «Царской невесте» оказывается ключом к раскрытию сценического замысла режиссера, а костюмы Тулубьевой, преображая облик исполнителей, способствуют решению конкретных режиссерских задач. Добиваясь выразительности образной составляющей спектакля, они не просто поместили классических персонажей в новое художественное пространство, но дополнили режиссерскую концепцию спектакля в творческом содружестве с постановщиком. Начав рассказ о постановке оперы словами из арии Любаши «Не погуби души моей Григорий» – И. Нежный поясняет – «Мы решили делать спектакль о душе. Отказаться от всего лишнего, всего бытового, и в тоже время не прибегать к какой-то знаковости <...>, а сделать черный кабинет» [Царская невеста, 2015]. И хотя традиционную сценографию царских палат, горницы в доме Грязного и сада у дома Собакиных, прописанную в либретто самим композитором, в «Геликон-Опере» заменил однотонный черный задник, он вполне согласуется с лирико-драматическим замыслом Римского-Корсакова, встраиваясь в русло последних веяний современного оперного театра эпохи постмодерна. «На фоне черного кабинета, черные костюмы – только с деталями, чтобы лица как бы парили в этом черном пространстве, обрамленные бармами и украшениями» [там же].

Глубоким черным колоритом решена основная часть спектакля – с первого момента экспозиции (арии Грязного) до завершающей сцены, которой в спектакле становится хор опричников. Наибольший контраст черного и алого художник выбирает в сцене величания молодых Марфы и Лыкова, и сценах сумасшествия Марфы, где ярким карминным акцентом в черном пространстве сцены становится рубаха Марфы. Символика данного цветового решения усиливает эмоциональный эффект от происходящей на сцене трагедии, создавая ассоциации с дьявольским одеянием и неотвратимостью рока, нагнетая внутреннее напряжение спектакля, которое обрушится на зрителя в своей пиковой точке страшного разрешения, в последней сцене спектакля – хоре «Слава».

Совсем в другом ключе работает сочетание черного пространства с белым, которое художник использует в первой арии Любаши, претендуя на философскую оценку действительности, рисуя ее образ чистым и светлым. Одевая героиню в белую рубаху до пола, режиссер усиливает эффект от ее монолога, повествующего о загубленной девичьей судьбе. Контраст белого костюма Любаши с окружающим черным пространством вызывает сострадание и глубокое переживание. Для усиления эмоционального эффекта сцена разговора Любаши и Грязного переносится режиссером в постель, где целуя и обнимая возлюбленного, Любаша предлагает ему свою любовь, в мольбе не покидать ее. Так, белая постель и белый костюм Любаши становятся «островком» ее чистой любви к Грязному, в черном устрашающем пространстве сцены, давящем на героев своей тяжестью.

В замысле приведения историко-бытовой драмы к шекспировской трагедии, режиссер усиливает драматургию спектакля не только посредством концентрации драматической составляющей, но вводя в оперу эротические сцены взаимодействия героев. Эротичной натуралистичностью пронизан разговор Грязного и Любаши в постели (первая ария Любаши), и страшный торг Любаши с Бомелием – в момент отказа Любаши от предложенной «цены» за зелье, Бомелий набрасывается на нее, готовый надругаться. Введение эротических элементов в узловые моменты развития сюжета, позволили режиссеру еще более усилить внутренней напряжение спектакля, сделав психологические аспекты поведения героев наиболее понятными для современного зрителя. Изъяв исторический аспект эпохи Ивана Грозного, как смыслообразующий, Бертман компенсировал его понятной современному зрителю мотивировкой – героями движет страсть и желание обладания.

Заключение

Вступая в диалог с традицией исторической интерпретации, режиссер раскрыл музыкально-драматургические идеи творения Н.А. Римского-Корсакова в контексте эпохи шекспировского театра. Мысль о временном соответствии событий «Царской невесты» с эпохой трагедий Шекспира явилась смыслообразующей для спектакля, и послужила основой нового режиссерского прочтения оперы. По замыслу Бертмана из историко-бытовой драмы «Царская невеста» превратилась в шекспировскую трагедию. Расширяя круг ассоциаций за счет дополнительных смыслов и подтекстов, присущим постмодернистской театральной режиссуре, Д. Бертман создал глубоко философский спектакль, а опера Н.А. Римского-Корсакова выступила поводом творчества режиссера.

Библиография

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. 456 с.
2. Бертман Д. Продолжаем убивать эмоцию... Интервью // Деловая газета «Взгляд». 08.08.2008.
3. Боброва Н. Царская невеста под голубой луной // Труд. Ру. 05.08.2015.
4. Буданов А.В. Становление театра «Геликон-Опера»: дис. ... канд. искусств. М., 2011. 279 с.
5. Жилкина М. «Геликон-опера» обновляет состав «Царской невесты» // Operanews.ru. 03.06.2012.
6. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
7. Осипов Г. Три алые капли на черной парче: «Царская невеста» без сарафана и кокошника // Новое время. 1997. №37. С. 43.
8. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. Волшебная флейта. В поисках смысла. М.: Аграф, 1999. 464 с.
9. Плахотина Т. Ю. «Фальстаф» Джузеппе Верди на русской сцене: дис. ... канд. искусств. СПб., 2013. 209 с.
10. Попова А. Театр «Геликон-опера» представил в Коломне оперу «Царская невеста» // Независимая газета. 30.06.2016.
11. Сабина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического, театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.
12. Савинов Н.Н. Мир оперного спектакля: Заметки режиссера. М.: Музыка, 1981. 286 с.
13. Сыч С. «Царская невеста» завоевала «Геликон» // «Аргументы Недели» № 2 (544) от 19 января 2017.
14. Царская невеста. Постановка театра «Геликон-опера». [Видеозапись] // RuSeasonsTv. 30.04.2015.
15. Эфрос А.В. Профессия: режиссер. М.: Вагриус, 2000. 574 с.

The creative method of D. Bertman in the production of the opera “The Tsar's Bride” (Moscow Musical Theater “Helikon-Opera”, 1997)

Anna V. Sayapina

Postgraduate,
Russian Institute of Art History,
190000, 5 Isaakievskaya square, St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: spb@artcenter.ru

Abstract

Presented article aims to study the play by D. Bertman from the point of view of the techniques and methods of directing it for revealing the drama of the “Tsar's bride” in the context of the

modern era. The play performed on the stage of the Moscow Musical Theater "Helikon-Opera" in 1997 represents a significant genre transformation of the work of N.A. Rimsky-Korsakov. The main thing in the director's reading was not the historical context of the era of Ivan the Terrible, but the fact that the characters of the "Tsar's Bride" were contemporaries of Shakespeare. According to Bertman's plan, from the historical and everyday drama "The Tsar's Bride" turned into a Shakespearean tragedy, which was repeatedly stressed by critics. In an attempt to create a performance in accordance with the canons of the Shakespearean theater, the director combined the operatic action with a dramatic one. The stage version of the theater was awarded to the Russian National Theater Award "Golden Mask" in 1999 for the best work of the director in the musical theater. In the presented article the task is set to study the production of the opera "The Tsar's Bride" performed by D. Bertman. The study of the director's plot, embodied in the play is made by the author as well as the analysis of the composition of action and scenic space solutions. The study of the play by D. Bertman is based on the review material and personal impressions of the author of this article.

For citation

Sayapina A.V. (2017) Tvorcheskii metod D. Bertmana v postanovke opery «Tsarskaya nevesta» (Moskovskii muzykal'nyi teatr «Gelikon-Opera», 1997) [The creative method of D. Bertman in the production of the opera "The Tsar's Bride" (Moscow Musical Theater "Helikon-Opera", 1997)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 223-229.

Keywords

"The Tsar's Bride", opera directing, musical theater, interpretation, art, opera.

References

1. Akulov E.A. (1978) *Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie* [Opera music and stage action]. Moscow: WTO.
2. Bertman D. (2008) Prodolzhaem ubivat' emotsiyu... Interv'yuu [Continuing to kill emotion: Interview]. *Delovaya gazeta «Vzglyad»* [The Look], 08.08.
3. Bobrova N. (2015) Tsarskaya nevesta pod goluboi lunoi [Tsar's Bride Under the Blue Moon]. *Trud.Ru*, 05.08.
4. Budanov A.V. (2011) *Stanovlenie teatra «Gelikon-Opera»*. Doct. Dis. [The formation of the theater "Helikon-Opera". Doct. Dis.]. Moscow.
5. Efros A.V. (2000) *Professiya: rezhisser* [Profession: director]. Moscow: Vagrius Publ.
6. Il'in I.P. (1998) *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from its origins to the end of the century: the evolution of the scientific myth]. Moscow: Intrada Publ.
7. Osipov G. (1997) Tri alye kapli na chernoi parche: «Tsarskaya nevesta» bez sarafana i kokoshnika [Three scarlet drops on a black brocade: "The Tsar's Bride" without a sarafan and kokoshnik]. *Novoe vremya* [New Times], 37, p. 43.
8. Parin A. (1999) *Khozhenie v nevidimyi grad: Paradigmy russkoi klassicheskoi opery. Volshebnaya fleita. V poiskakh smysla* [Walking into an Invisible City: Paradigms of the Russian classical opera. Magical flute. In search of meaning]. Moscow: Agraf Publ.
9. Plakhotina T.Yu. (2013) «Fal'staf» Dzhuzeppe Verdi na russkoi stsene. Doct. Dis. ["Falstaff" by Giuseppe Verdi on the Russian stage. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
10. Popova A. (2016) Teatr «Gelikon-opera» predstavil v Kolomne operu «Tsarskaya nevesta» [The "Helikon-Opera" Theater presented the opera "Tsar's Bride" in Kolomna]. *Nezavisimaya gazeta* [Independent newspaper], 30.06.
11. Sabinina M.D. (2003) *Vzaimodeistvie muzykal'nogo i dramaticheskogo, teatrov v XX veke* [The interaction of musical and dramatic theaters in the XX century]. Moscow: Kompozitor Publ.
12. Savinov N.N. (1981) *Mir opernogo spektaklya: Zametki rezhissera* [The world of opera: Notes of the director]. Moscow: Muzyka Publ.

-
13. Sych S. (2017) «Tsarskaya nevesta» zavoevala «Gelikon» [“Tsar's Bride” won the “Helicon”]. *Argumenty Nedeli* [Arguments of the Week], 2 (544).
 14. (2015) Tsarskaya nevesta. Postanovka teatra «Gelikon-opera» [The Tsar's Bride. The production of the Helikon Opera Theater. Video]. *RuSeasonsTv*. 30.04
 15. Zhilkina M. (2012) «Gelikon-opera» obnovlyaet sostav «Tsarskoi nevesty» [“Helikon-Opera” updates the composition of the “Tsar's Bride”]. *Operanews.ru*, 03.06.