

УДК 78

Возрождение «Кармен» Ж. Бизе в постановке В. Фельзенштейна

Привалова Ольга Александровна

Аспирант,
кафедра музыкального воспитания и образования,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: ladyolgaprivalova@gmail.com

Аннотация

Предметом настоящей статьи является исследование режиссерских решений В. Фельзенштейна по возрождению шедевра мирового оперного искусства «Кармен» Ж. Бизе по автографам композитора, реализованному в 1969 году на сцене Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Проявляющаяся на различных уровнях, многосоставная музыкальная драматургия позволяет восстановить подлинное сочинение, вышедшее из-под пера самого композитора, истоки либретто которого восходят к произведению величайшего из французских новеллистов П. Мериме. Внимание уделяется нескольким аспектам: драматургии, режиссерским решениям образов, выявлению композиторских позиций, анализу общих композиционных принципов, а также интертекстуальным связям между произведениями. Соотнесение музыкальных характеристик рукописи оперы «Кармен» и редакторского варианта Э. Гиро с художественным – новеллой П. Мериме позволяет сделать вывод об обусловленности найденных Фельзенштейном интертекстуальных связей образами Кармен и Хозе. Обозначен новый подход к образам Микаэлы и Эскамильо. Анализируются и воссоздаются национальные особенности и психологическая детализация характеристик не только главных героев, но и персонажей массовых сцен, эмоциональная составная их музыкального «слога».

Для цитирования в научных исследованиях

Привалова О.А. Возрождение «Кармен» Ж. Бизе в постановке В. Фельзенштейна // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 304-314.

Ключевые слова

Ж. Бизе, П. Мериме, В. Фельзенштейн, новелла, либретто, опера, оперная режиссура, внутренний темп, процесс программирования.

Введение

Актуальность данной статьи обусловлена неугасающим интересом к шедевру мирового оперного искусства опере Ж. Бизе «Кармен». Одним из основополагающих моментов, способствующих успеху оперы, является ее прочтение. Как известно, время накладывает отпечаток на толкование произведений великих творцов. Зачастую подобные трансформации искажают мысль автора, лишая сочинение подлинной индивидуальности. Именно поэтому многие режиссеры и деятели искусства обращаются именно к авторским рукописям, к дневникам и мемуарам гениев для того, чтобы донести первичность утраченного. В поиске истинного австрийский и немецкий режиссер В. Фельзенштейн апеллирует к автографам Ж. Бизе, возрождая подлинную «Кармен», в крови которой царит закон калес, ту самую бунтарку, в которую вдохнул жизнь сам композитор.

3 марта 1875 г. – одна из важнейших дат в истории Франции¹. Этот день ознаменован дебютом оперы «Кармен» Ж. Бизе на сцене Парижского театра Опера-Комик. Как известно, премьера одновременно явила миру рождение шедевра и его фиаско. Вопреки критическим отзывам современников² были и те, кто встал на защиту творения Бизе, пытаясь сохранить сочинение в первоизданном виде: К. Сен-Санс, Ж. Массне, Э. Рейер, Г. Форе, исполнители – М. Галли-Марье, П. Лери, Ж. Буи. Композиторы П. Чайковский, Р. Вагнер, И. Брамс пророчили ей фееричное будущее, называя «крупнейшим явлением своей эпохи» [Бизе, 1963, 30].

В данной статье рассматривается постановка оперы «Кармен» Ж. Бизе 1969 г. В. Фельзенштейном по авторским рукописям, расшифрованным Ф. Ойзером, на сцене Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Режиссер лично перевел на немецкий язык либретто по автографам композитора. Автором русского текста, соответствующего оригиналу А. Мельяка и Л. Галеви, стал филолог С.В. Рожновский. «В иной редакции произведение не может быть понято <...> Такое утверждение противоречит, конечно, массовому успеху сочинения. Нет города на свете, где бы не ставилась «Кармен». Это произведение так богато драматическим содержанием, столь оригинально по музыке, что и в искаженном виде сильно воздействует. Но в своей целостности и в намерениях автора «Кармен» может быть понято только в авторском варианте. И то, что оригинальная авторская редакция почти не известна в мире, объясняется не в последнюю очередь тем, что постановка ее сопряжена с огромными трудностями, ибо певцы в одинаковой мере и с одинаковым мастерством должны владеть и пением, и речью, и игрой – всем; словом, должны демонстрировать исполнительское дарование в универсальном сценическом искусстве»

¹ Именно на 3 марта 1875 года был запланирован ряд торжеств, связанных с политикой Франции: вручение президенту Французской республики Мак-Магону испанским послом, маркизом де Молина (представитель Альфонса XII и королевы Изабеллы) верительной грамоты и ордена Золотого руна. Премьера «Кармен», представлявшая собой произведение с испанским колоритом – «реверанс» Франции по отношению к Испании. Кроме того в эту дату ожидался приезд в Париж русской императрицы. Также примечательным событием для внешней политики Франции являются: избрание Педро II (бразильский император) в Академию наук Франции и обед на 200 персон, организованный американским послом в Гранд-Отеле в честь празднования двухсотлетия со дня рождения Вашингтона.

² Кометтан (Жан-Пьер-Оскар – французский публицист, литератор и музыкант), Лозьер (Ашиль, маркиз де Темин – музыкальный критик) и др.

[Стрельникова, 2016].

Знаменательно, что в 1949 г. в Берлинском театре «Комише опер» под руководством В. Фельзенштейна состоялась одна из первых успешных постановок оперы по первоисточнику, в которой режиссер восстановил и театрализовал разговорные диалоги, написанные Ж. Бизе в соавторстве с А. Мельяком и Л. Галеви. Особое внимание следует уделить редакторским правкам Э. Гиро, которые, по общепринятому мнению, позволили опере дойти до нас – его потомков. Корректурa рукописи многими современниками и последователями композитора была встречена неоднозначно [Добрынина, 1980, 179].

Творческий путь В. Фельзенштейна – режиссера оперного спектакля

Вальтер Фельзенштейн родился в Вене 30 мая 1901 г. в семье инженера. Отец заметил природную музыкальную одаренность сына еще в раннем детстве. Для развития таланта юного дарования он нанимает преподавателя игры на скрипке, но все попытки овладеть данным инструментом оказываются тщетны. Позже В. Фельзенштейн скажет: «Мне кажется, каждый по натуре своему гуманный человек, во всяком случае, каждый тоскующий по жизненной правде человек по-своему музыкален» [Сац, 1991]. Данное выражение очень близко соприкасается с идеями Ж. Бизе, в особенности с тезисом «жизненная правда». Именно ее композитор всегда стремится воплощать в своих творениях. «Цель показать в опере всю красоту, богатство, так же, как и все трагическое, что омрачает человеческую жизнь, во всей их правдивости» [Хохловкина, 1954, 38]. Эту же идею поддерживал и К.С. Станиславский: «Я не выдумал мою “систему” – я подсмотрел ее у жизни, у природы» [Станиславский, 1985, 6].

Особый творческий дар и музыкальная интуиция всегда помогали будущему режиссеру в его становлении. В Вене он получил актерское образование (1921–1923) у Эрнста Арндта и уже в 1923 г. был принят в актерскую труппу Городского театра в Любеке, затем он работал в Мангейме (1924–1925), в Бытоме (1925–1927).

Его творческий путь в качестве режиссера начинается с 1926 г. в Бытоме. 25 апреля 1926 г. под руководством В. Фельзенштейна состоялась премьера пьесы Л. Фулда «Проходящая». Уже с 1927 по 1929 гг. будучи актером, литературным редактором и главным режиссером Городского театра Базеля поставил 37 драматических и оперных спектаклей. Среди них: «Смерть Валленштейна» и «Разбойники» Ф. Шилера, пьесы А. Стриндберга и Ф. Ведекinda, «Сила судьбы» Дж. Верди, «Турандот» Дж. Пуччини и др. В 1929–1932 гг. Фельзенштейн главный режиссер Городского театра Фрайбурга, с 1932 г. – главный оперный режиссер в Кельне. В 1934 г. он переходит на аналогичный пост во Франкфурте-на-Майне. Об успешности его работ свидетельствует приглашение в 1940 г. в Шиллер-театр в Берлине³ и участие в Зальцбургском фестивале. В 1947 г. Фельзенштейн основывает «Комише опер»⁴ в восточном секторе Берлина, где выполняет функцию не только интенданта, но и главного режиссера до конца жизни. Примечательно, что в театре подобной направленности, только не в Берлине, а во

³ Театр Шиллера — театр в Берлине, расположенный в районе Шарлоттенбург. Открыт в 1907 году, во время войны полностью разрушен. Восстановлен в 1951 году. В 1993 году закрыт из-за финансовых проблем. С 2010 года является временной сценой Берлинской государственной оперы. Вместает более 1000 зрителей (число мест изменялось в ходе реконструкций театра). В период работы В. Фельзенштейна руководителем в театре был Генрих Георге.

⁴ Под руководством Фельзенштейна «Комише опер» получает международное признание и становится одним из лучших музыкальных театров Европы.

Франции состоялась премьера оперы «Кармен» Ж. Бизе⁵.

Основополагающий принцип реформаторских устремлений В. Фельзенштейна близок установкам оперной режиссуры К.С. Станиславского – органический синтез музыки и драматического действия. Музыка в нем – основа спектакля, определяющая сценические выразительные средства. «В музыкальном театре практически невозможно петь одно, а играть другое <...> Точно также, как невозможно отделить содержание пения от содержания музыки, звучащей в оркестре» [Вальтер Фельзенштейн, 2017]. Немецкий режиссер ратовал за единство вокальной интонации и пластического движения, где пение является следствием, а не самоцелью. Также музыкальной драматургии он подчиняет и декоративные элементы спектакля. Каждое классическое произведение трансформируется через призму современности, позволяя зрителю ощутить подлинность событий более реально. Маэстро отказывается от приписываемой ему «личной трактовки», объясняя особенность своей интерпретации беспрекословностью интерпретации авторского текста. Однако Фельзенштейн акцентирует внимание на том, что «воспроизводить ее исполнители должны так, словно она не заучена ими наизусть, а непосредственно рождается из эмоциональной реакции».

Работа с певцами, по его убеждению, должна начинаться с общего ознакомления с произведением, где режиссер раскрывает главную задачу – презентацию авторского представления будущего спектакля. «Я знаю действующих лиц: я знаю, что они делают и как ведут себя, когда находятся вне сцены, участвуя в иной пьесе, называемой жизнью; я изучал их биографии, их частную жизнь» [Вальтер Фельзенштейн – преданный рыцарь оперы, 2010]. Все это Фельзенштейн рассказывает певцам и своим коллегам для достижения единой цели. Маэстро полагает, что актер должен знать не только свою партию, все произведение, но и его концепцию в целом.

Особое внимание В. Фельзенштейн уделяет индивидуальной работе с певцом-актером. «Актер может вызвать психологическое состояние, которое он должен показать на сцене, только с помощью тех средств, какими обладает сам, то есть с помощью своих нервов, своих ощущений, своей индивидуальности. Мир его сокровеннейших эмоций самым тесным и самым непосредственным образом связан с эмоциональным строем человека, образ которого он должен создать. <...> Задача состоит в том, чтобы точно исполнить написанную партитуру, так, словно ты написал ее сам». По мнению режиссера, метроритм или, как он называет его, внутренний темп выполняет одну из важнейших функций в процессе интерпретации. «Под метрическим темпом я понимаю членение музыкальной фразы или такта соответственно эмоциональной, духовной нагрузке, приходящейся на кратчайшие ноты, содержащиеся в этом такте». Маэстро утверждает, что соблюдение этого момента позволяет избежать актеру калькирования музыки. Наполняясь подлинным эмоциональным посылом, исполнитель создает ни на кого не похожий, индивидуальный образ героя.

Самым главным своим открытием в оперной режиссуре Фельзенштейн называет «процесс программирования», где каждое следующее действие (в том числе реприза) является развивающим элементом одного целого. Процесс осознания певцом сути происходящего с последующей его реализацией, по мнению режиссера, является высокопрофессиональной интерпретацией, при которой, как утверждает маэстро, между певцом и дирижером возникает подлинное чудо – совершеннейший музыкальный театр.

⁵ Во Франции (в Париже) театр, где состоялся дебют оперы, назывался, как известно, «Опера-Комик», а в Берлине «Комише опер».

Постановка первоизданной «Кармен»

В книге В. Фельзенштейна «О музыкальном театре» приведены несколько причин, аргументирующих замену авторского экземпляра редакторской правкой Э. Гиро:

-неспособность оперных певцов одновременно владеть как музыкальным, так и драматическим мастерством актера;

-«певческая интерпретация» [Фельзенштейн, 1984, 165], которая для Бизе является не основополагающим моментом исполнительского комплекса⁶;

-высокие требования к «психологическому развитию характеров» [Фельзенштейн, 1984, 164]. Их реализация оказывается невозможной в запланированном Бизе масштабе.

Корректировка сочинения, по справедливому замечанию режиссера-постановщика, привела к нарушению авторской концепции. Сокращение же оперы принесло ей не только популяризацию, но и повлекло за собой упрощение: «Произведение попало в руки и гортани тех, для кого фонетическое благозвучие означает больше, чем точная передача написанного в партитуре, и больше, чем правда выражения» [там же, 165].

Постановка первоизданной «Кармен» на сцене Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко состоялась в 1969 г. благодаря оперному режиссеру и театральному педагогу Л. Михайлову. Именно по его инициативе Фельзенштейн становится первым из иностранных режиссеров, приглашенных в Москву для работы над спектаклем «Кармен». «Аудитория полна того оживления, тех споров, которые вызывает спектакль, остро и свежо ставящий важные творческие проблемы» [Добрынина, 1980, 179]. Исполнители: Кармен – Э.Т. Саркисян; Хозе – В.Н. Осипов; Микаэла – Г.А. Писаренко; Эскамильо – О.В. Кленов; Цунига – Е. Максименко; Моралес – Я. Кратов; Фраскита – В. Громова; Мерседес – Ф. Фатькина; Ремендадо – В. Розов; Данкайро – Л. Болдин. О подготовке театрального действия режиссер отзывался так: «Работа была очень трудной, но принесла радость. Она стала возможной потому, что коллектив театра с увлечением принял мой метод, проникся целями, которые я как режиссер ставил перед спектаклем».

Особого внимания заслуживает работа В. Фельзенштейна над образами главных героев. Обратившись к рукописи с пометками композитора, режиссер пытается реализовать идеи Ж. Бизе. Он воссоздает разговорные диалоги, которые приближают сюжетную линию либретто к литературному источнику – новелле П. Мериме. Именно благодаря им открывается теневая сторона бунтарки, так умело сокрытая редакторскими правками Э. Гиро. Также в одном из первых диалогов Хозе явно прослеживаются некоторые позиции исповеди контрабандиста из новеллы [Мериме, 2013, 242]: «убил кого-то в драке и, вместо того чтобы стать священником, вынужден был идти на военную службу» [Добрынина, 1980, 182; подробнее об этом см.: Привалова, Шитикова, 2017, 123-149].

Образы Кармен и Хозе в работе Фельзенштейна приобретают новые черты. Е. Добрынина и А. Золотов пишут о том, что трагическая любовь главных героев не является истинным чувством. По их мнению, Кармен по-настоящему любит и становится жертвой «ветрогона» [Добрынина, 1980, 188] Эскамильо. Для нее Хозе – очередное увлечение, длящееся больше обычного, а именно до того момента, пока она не осознает, что «Хозе – раб города» [Привалова, Шитикова, 2017, 146]. Однако параллельно с данной идеей возникает еще одна: «чувство

⁶ Доказательством данному тезису могут служить некоторые названия музыкальных номеров: «шансон», куплеты», «сцена», «мелодрама» и др.

неоплаченного долга» [Добрынина, 1980, 188]. Вопреки данной теории, выступает ряд неопровержимых фрагментов новеллы П. Мериме. Более того, при анализе постановки В. Фельзенштейна, было выявлено явное сходство сюжетной линии первоисточника и либретто, а соответственно вариант Бизе так же выступает против вышеприведенных идей. И конечно же вариант оперы, который представил Э. Гиро – в нем каждый номер – доказательство настоящих чувств героев, трагедия любви которых заключена не только в слове, но и в самой музыке. В подтверждение вышесказанному следует привести некоторые фразы Кармен и Хозе. В новелле цыганка лично сообщает контрабандисту о том, что любила его: «Да, я любила его как тебя, одно мгновение, может быть, меньше, чем тебя. Теперь я ничего не люблю и ненавижу себя за то, что любила тебя» [Мериме, 2013, 275]. В клавише под редакцией Э. Гиро все первоначальные речитативы пронизаны признанием Кармен в любви к Хозе. Вот некоторые из них: «меня не любишь, но люблю я, так берегись любви моей» [Бизе, 1981, 50]. (Хабанера), «мне уж показалось, что я его люблю» [там же, 198], «больше не люблю» [там же, 392] (финал оперы). Более того, при анализе сюжетов именно трагедия несовместимости как заключительный апофеоз «Кармен» является истинной причиной гибели главных героев. Доказательством данному утверждению могут служить слова И.И. Соллертинского, К.С. Станиславского и др.

Знаменательным и в тоже время интригующим оказывается процесс выбора самой исполнительницы, а также трактовка ею роли Кармен. Изначально для предполагаемой постановки уже был выбран ряд претенденток. Но, неожиданно для всех, Фельзенштейн переносит сроки работы над спектаклем на полгода. Однако по возвращении, перед тем, как приступить к репетициям, немецкий режиссер решает устроить вторичный просмотр отобранных им ранее артистов. Разочаровавшись в увиденном, он заявляет: «У вас нет Кармен. Мне нужна Кармен!» [Стрельникова, 2016]. Именно это событие помогло явить миру Кармен-Саркисян. В связи с некоторыми обстоятельствами солистка не смогла участвовать на первом кастинге, а соответственно ее не могло быть и в избранных⁷. О ней вспомнят позже, когда В. Фельзенштейн произнесет вышеуказанную фразу. Увидев цыганку в ее интерпретации, мастер скажет: «Нет, ты еще не Кармен. Возможно, твоя бабка была Кармен, а ты – пока нет. Но... я буду с тобой работать».

Певица отмечает, что репетиции на сцене театра имени К.С. Станиславского проводились нестандартно. Уже на первом собрании они увидели сцену, разделенную на квадраты, которые предназначались для точности исполнения мизансцен. Каждый фрагмент спектакля прорабатывался с особой скрупулезностью и поиском истинности эмоциональных посылов. Главная задача исполнителя – поиск индивидуальности своего персонажа. Возможно, именно это позволило спектаклю сохранить первозданность на многие годы вперед. Важнейшим требованием немецкого режиссера, предъявляемое не только к актерам, но и к себе, – сохранение образов героев драмы оперными.

Особый интерес вызывает работа мастера над ролью цыганки. Э. Саркисян описывает постановочный процесс первого появления Кармен на сцене так: «На одной репетиции я сделала 300 выходов, но каждый раз режиссер говорил: “Нет!” (на полях эскизов декораций он записывал количество неудачных выходов)». После он посоветовал певице сходить в зоопарк и обратить внимание на грацию пумы, ее движения и повадки. Режиссер говорит о том, что

⁷ Эмма Тиграновна Саркисян, народная артистка РФ (2001), профессор Российской академии театрального искусства, исполнившая партию Кармен в постановке В. Фельзенштейна. В первом кастинге на роль главной героини певица не участвовала по семейным обстоятельствам (находилась на последних сроках беременности).

«Кармен – не банальная красавица. Вокруг много красивых женщин, но в Кармен есть что-то особенное, что притягивает внимание всех мужчин. Это – дикая кошка, пантера. Кармен выскакивает, как пума, и все красотки вокруг меркнут, потому что каждый раз она выкидывает что-то новое». Примечательны слова самой певицы о процессе поиска истинной Кармен: «на репетиции Фельзенштейн искал во мне... меня, добивался полной органичности. Мне казалось, что все, что я умею, он разрушает. А Фельзенштейн терпеливо снимал с меня все штампы, “приемы”. Хабанеру, которую мы репетировали три месяца, режиссер считал ключом к образу». Данный материал представляет собой не просто презентацию характера цыганки, но и ее признание героями произведения, как вдохновителя и ярко выраженного лидера. Ею движет «апология любви как свободы и правды чувства» [Добрынина, 1980, 182]. Она не способна принять иное понимание жизни. Презируя тех, кому не по силам этот путь, Кармен восхищается иными, рискнувшими и победившими. Именно этот фрагмент оперы, по мнению немецкого режиссера, является звеном, раскрывающим образ бунтарки, через призму которого он с особой трепетностью взращивает характер истинной калы в исполнительнице.

Впоследствии партия Кармен была исполнена Э. Саркисян под руководством Фельзенштейна в театре «Комише-опер» (Берлин), а также на других выдающихся сценах мира. «Когда я выезжала за рубеж на гастроли и там узнавали, что я работала с Фельзенштейном, ко мне относились с особым почтением. Для Германии и Австрии этот режиссер – как для нас Станиславский» [Стрельникова, 2016].

Также с особым трепетом Фельзенштейн приступает к работе над интерпретацией образа главного героя. Вместо общепринятого «расслабленного нытика» [Добрынина, 1980, 184] маэстро возрождает в нем утраченные черты. Однако развитие персонажа происходит не сразу, как в случае с главной героиней, а постепенно. С каждой картиной в Хозе раскрываются новые, увлекающие собой грани его характера. «Сперва он – робкий, сторонящийся шумного, и особенно женского, общества. Потом, после заигрывания Кармен, красота которой его ослепляет, возникает первый порыв бригадира, в котором подчеркнут режиссером темперамент героя: по тому, как он хватает, судорожно прячет в мундир брошенный ему призывный цветок, мы видим, что этот парень в минуту запальчивости и гнева действительно мог дойти до убийства». Знаменательно, что вопреки редакторским правкам Э. Гиро, Хозе в трактовке Бизе не верит Кармен. Более того, баск также, как и в первоисточнике негодует по поводу лжи цыганки. Но ничего не может сделать с тем, что заинтригован и покорен ее красотой. В сцене в Таверне, где происходит его поединок с Цунигой, главный герой продолжает сохранять чувство собственного достоинства. Фельзенштейн подчеркивает это качество и выдерживает его в течение практически всего спектакля, позволяя раскрыться темпераменту Хозе лишь в сцене с Эскамильо и в финале оперы.

Добрынина подчеркивает один из наиболее сложных постановочных эпизодов, который немецкий маэстро решил воплотить на сцене театра: «Кармен, ликуя, взбирается на стол и оттуда падает коленями на грудь Хозе, целуя его, в то время как он, откинувшись назад, застывает словно раздавленный, уничтоженный этим напором эмоциональной бури». С особым мастерством Фельзенштейн формирует образ Хозе в финале оперы. В герое происходят значительные изменения по сравнению с тем, что зритель мог видеть на сцене в первых картинах. «Теперь его дикое исступление, его униженность и желание либо вернуть невозвратно утраченное, либо отомстить психологической напряженностью предвещают драмы любви и ревности в “Паяцах” (1892) и даже “Воццеке” (1921)». Каждая деталь в характере Хозе выверена и демонстрирует зрителю реальный колорит чувств человека, лицеизревшего крушение

собственных мечт, а впоследствии и надежд. Его человеческие принципы конфликтуют с реальностью [Привалова, Шитикова, 2017, 123-149]. В последней сцене именно они заставляют колебаться контрабандиста в своем намерении убить цыганку. Е. Добрынина полагает, что подобное развитие сюжета наделяет лирическую драму социальной составляющей, которая впоследствии «читается как драма людей в условиях» [Добрынина, 1980, 185]. И. Солертинский утверждает, что: «Любовь обречена на гибель, ибо “нельзя жить правдой чувства в обществе, где нельзя следовать логике чувства”» [там же].

Также особого внимания заслуживает образ Микаэлы, созданный Г. Писаренко и В. Фельзенштейном. Соблюдая авторское описание героини, режиссер делает ее антиподом не Кармен, а Эскамильо, что в корне меняет идеи предыдущих постановок, реализованных по редакции Э. Гиро. Микаэла предстает перед публикой не просто скромной девушкой со светлыми косами, а мудрой и храброй личностью. Постановщик синтезирует в персонаже наивность и хитрость. Благодаря этим и другим качествам ей удается провести солдат в I действии и отсрочить трагедию. Кульминацию развития образа Микаэлы Фельзенштейн видит в сцене в горах среди контрабандистов (третья картина): «Перед нами <...> крепко стоящая на ногах, уверенно идущая к поставленной цели – увести к себе, в деревню, своего будущего мужа – юная особа» [там же, 181]. Тореадор, напротив, представляет собой «баловня судьбы», грешащего не только себялюбием, но и цинизмом к чувствам, жизни и др. Е. Добрынина комментирует данное обстоятельство так: «Эти люди не выдуманы режиссером. Он их просто <...> выудил из самой музыки» [там же, 182].

Примечательно, что Фельзенштейн подчеркивает заложенную Бизе идею о единых моральных и нравственных ценностях Хозе и Микаэлы. Они обусловлены, прежде всего, национальной принадлежностью и морально-эстетическими нормами, которые могли бы стать благодатной почвой для их совместного счастливого будущего.

Вопреки сюжету П. Мериме в образах контрабандистов – Данкайро и Ремендадо, режиссер синтезирует их характерные черты с трусостью, используя при этом примитивнейшее ее проявление – боязнь одного персонажа физической силы другого. Данное обстоятельство мастер применяет для того, чтобы оттянуть момент драмы и позволить публике насладиться интригой происходящего. Соучастниц Кармен – Мерседес и Фраскиту Фельзенштейн представляет как «хитрых и ловких плутовок» [там же, 185]. Для Цуниги и Моралеса маэстро создает образ недальновзорких вояк, чья жизнь протекает размеренно и спокойно.

Е. Добрынина указывает в своей статье на то, что уже с первых картин отчетливо прослеживается характер каждого героя оперы. Хор мальчишек она описывает так: «Сорванец с переломанной, на перевязи рукой, возглавляющий радостное шествие маленьких оборвышей на встречу смене караула» [там же, 180] или работниц табачной фабрики: «Томные красотки, что спускаются неторопливо по лестнице, покуривая сигареты. Уж так они томны, что мы, кажется, начинаем предчувствовать “тихие омуты”» [там же].

Символичен выбор Фельзенштейном цвета цветка. Он фигурирует во всем: в декорациях, костюмах (сделаны по эскизам М. Соколовой⁸), занавесе-панно (художник Н. Золотарев⁹) и других деталях спектакля. Подобное колористическое решение даже на подсознательном уровне создает ощущение тревоги, опасности, предчувствие скорой беды.

⁸ Соколова Марина Алексеевна (1939–1992) – художник театра и мультипликации.

⁹ Золотарев Николай Николаевич (род. 1915) – заслуженный художник РСФСР, народный художник РСФСР, лауреат государственной премии им. И.Е. Репина. Художник театра.

Заключение

В завершении статьи следует еще раз подчеркнуть значимость постановки, как для режиссера, так и для мирового музыкального театра. Уникальность спектакля обусловлена тем, что в нем В. Фельзенштейн прорисовывает все тончайшие грани коллизии драмы, которые первоначально фигурируют в новелле, а после и в либретто. Синтезируя слово и музыку, он добивается от актеров безупречного исполнения роли. Более семидесяти артистов театра явили миру зрелище, в котором каждый персонаж был наделен не только ни на кого не похожим образом, но и персональной линией его сквозного развития.

В возрожденных фольклорных мотивах режиссер видит неискаженную временем истину, воспетую Ж. Бизе. «Впервые с такой силой ощущаются народные истоки этого образа, экспозицию которого автор недаром построил на подлинном национальном напеве (кубинском, о чем говорит само название “Хабанера”, то есть гаванская)» [там же, 183]. Таким образом благодаря восстановленным фрагментам, и в особенности, разговорным диалогам те герои, которых мы знаем в одной трактовке, а именно по редакции Э. Гиро, в постановке немецкого режиссера предстают перед зрителем в совершенном ином виде, более приближенном к литературному прототипу и замыслу композитора.

«Кармен» стала для Фельзенштейна судьбоносным произведением, принесшим ему мировую известность. Его называли уникальным мастером, наделенным музыкальным и художественным даром, необычайным чувством формы и перспективы. «Настойчиво и неутомимо ставит он перед собой новые, и трудные, задачи. Целеустремленный новатор, бескомпромиссный боец за современный реализм в опере – вот кто такой Фельзенштейн. И еще – это человек неистового трудолюбия. Он работает каждый день с утра до поздней ночи. Он не дает себе ни выходных, ни передышек» [Стрельникова, 2016].

О современных постановках «Кармен» Фельзенштейн отзываясь так: «необыкновенно многочисленные ритмические, динамические и характерологические обозначения, внесенные композитором в подлинник партитуры <...> расходятся с интерпретациями даже самых известных певцов и дирижеров» [Фельзенштейн, 1984, 165]. Исходя из подобных искажений, редакторский вариант Гиро приписывает Бизе «несвойственный ему оркестровый и певческий стиль, часто неуместную лирику и во всех случаях буржуазную романтизацию. <...> В результате все действительно драматическое, страстное, разоблачительное и роковое уступило место значительно более удобоваримой красоте» [там же]. Фельзенштейн отмечает тот факт, что Э. Гиро подарил Кармен жизнь в трудные для нее времена, но при этом замечает, что его редакция – «подделка, на которую Бизе никому не давал прав» [там же, 166].

Режиссерский талант, творческая воля, эрудиция, скрупулезность в подготовке музыкального материала позволили ему доказать всему миру гениальность композиторского слова и возродили истинную Кармен, ту самую, которую с таким трепетом создавал Бизе.

Данный спектакль вдохновил отечественных певцов на качественную работу, способствовал их активности в поиске совершенного воплощения роли, и что немаловажно, открыл для них двери зарубежных театров. Впоследствии, по рекомендации В. Фельзенштейна, состав, дебютировавший на сцене театра К.Н. Станиславского, закрепил успех постановки в «Комише опер» (1971, Берлин). И вновь «Кармен» открывает новые горизонты для отечественных певцов.

Библиография

1. Бизе Ж. Письма. М.: Музгиз, 1963. 528 с.
2. Бизе Ж. Кармен: опера: клavier. М.: Музыка, 1981. 408 с.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 480 с.
4. Вальтер Фельзенштейн // Все об опере, музыке и танце. Музыкальные сезоны. 2017. URL: <http://musicseasons.org/valter-felzenshtejn/>
5. Вальтер Фельзенштейн // Московский академический Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. URL: <https://stanmus.ru/person/1267>
6. Вальтер Фельзенштейн – преданный рыцарь оперы. 2010. URL: <http://www.belcanto.ru/felzen.html>
7. Добрынина Е. «Кармен», как ее задумал автор // Любителям музыки посвящается. М.: Советский композитор, 1980. С. 179-190.
8. Золотов А. Его спектакли были легки... Вспоминая Льва Михайлова. 2008. URL: <https://gia.ru/culture/20081030/154073653.html>
9. Мериме П. Кармен: роман, новеллы. М.: Эксмо, 2013. 640 с.
10. Привалова О.А., Шитикова Р.Г. «Кармен» П. Мериме и Ж. Бизе: сравнительный анализ новеллы и либретто // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. 2017. Вып. 8. Ч. 2. С. 123-149.
11. Савинов Н. Жорж Бизе. М.: Молодая гвардия, 2001. 356 с.
12. Сац Н.И. Жизнь – явление полосатое. 1991. URL: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=11388>
13. Станиславский К.С. Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы и документы. М.: Музыка, 1985. 384 с.
14. Стрельникова О. Особенности творческой индивидуальности певицы Эммы Саркисян. 2016. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=12265.0>
15. Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре. Л.: Музыка, 1977. 63 с.
16. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 407 с.
17. Хохловкина А. Бизе. М.: Музгиз, 1954. 44 с.

The revival of “Carmen” by G. Bizet in the production of W. Felsenstein

Ol’ga A. Privalova

Postgraduate,
Department of music upbringing and education,
Institute of Music, Theater and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: ladyolgaprivalova@gmail.com

Abstract

The aim of this article is the research of Felsenstein’s director’s decision in the revival of the masterpiece of the worldwide opera art of Bizet’s “Carmen” according to the composer’s typescripts. The multidimensional musical dramatic art, which shows on the different levels, allows to revival the original composition, which appeared from under the Bizet’s fountain pen himself. The sources of libretto of this composer go back to the work of one of the greatest French novelists P. Merimee. Great attention is devoted to some aspects: dramatic art, director’s decision of images, the detection of composer’s positions, analysis of general compositional principles, as well as intertextual connections between the works. The correlation of the musical characteristics of the typescripts of the opera “Carmen” and the editorial version of E. Giro with the novel P. Merimee allows us to

make a conclusion about the conditionality of found intertextual links by images of the Carmen and Jose by Felsenstein. A new approach to the images of Mikaela and Escamillo is indicated. There are analyzing and recreating the national characteristics and psychological detailing of the characteristics of not only the main characters, but also the characters of the mass scenes, the emotional component of their musical "syllable".

For citation

Privalova O.A. (2017) Vozrozhdenie «Karmen» Zh. Bize v postanovke V. Fel'zenshteina [The revival of "Carmen" by G. Bizet in the production of V. Felsenstein]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 304-314.

Keywords

G. Bizet, P. Merimee, W. Felsenstein, novella, libretto, opera, opera's production, process of programming.

References

1. Bizet G. (1963) *Pis'ma* [Letters]. Moscow: Muzgiz Publ.
2. Bizet G. (1981) *Karmen: opera, klavir* [Carmen: opera, Clavier]. In: Moscow: Muzyka Publ.
3. Bulgakov M.A. (2012) *Master i Margarita* [Master and Margarita] Saint-Petersburg: Alfavit Publ.
4. Dobrynina E. (1980) «Karmen», kak ee zadumal avtor ["Carmen", as the author conceived it]. In: *Lyubatelyam muzyki posvyashchaetsya* [For music lovers]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
5. Felsenstein W., Melhinger Z. (1977) *Besedy o muzykal'nom teatre* [Conversations about the musical theater]. Leningrad: Muzyka Publ.
6. Felsenstein W. (1984) *O muzykal'nom teatre* [On musical theatre]. Moscow: Raduga Publ.
7. Khokhlovkina A. (1954) *Bize* [Bizet]. Moscow: Muzgiz Publ.
8. Merimee P. (2013) *Karmen: roman, novelly* [Carmen: novels]. Moscow: Eksmo Publ.
9. Privalova O.A., Shitikova R.G. (2017) «Karmen» P. Merimee i G. Bize: sravnitel'nyj analiz novelly i libretto ["Carmen" P. Merimee and J. Bizet: a comparative analysis of the novel and the libretto]. In: *Trudy 7 mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen"* [Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference "Musical education in the modern world. Dialogue of times"]. St. Petersburg.
10. Savinov N. (2001) *Zhorzh Bize* [Georges Bizet]. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ.
11. Sats N.I. (1991) *Zhizn' – yavlenie polosatoe* [Life is a striped phenomenon]. Available at: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=11388> [Accessed 10 July 2017]
12. Stanislavskii K.S. (1985) *Stanislavskii – reformator opernogo iskusstva: materialy i dokumenty* [Stanislavsky as the reformer of opera: materials and documents]. Moscow: Muzyka Publ.
13. Strel'nikova O. (2016) *Osobennosti tvorcheskoy individual'nosti pevicy Ehmy Sarkisyan* [Features of the creative individuality of singer Emma Sarkisyan]. Available at: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=12265.0> [Accessed 1 September 2017]
14. *Walter Felsenstein*. Available at: <http://musicseasons.org/walter-felzenshtejn/> [Accessed 7/07/17]
15. *Walter Felsenstein*. Available at: <https://stanmus.ru/person/1267> [Accessed 16 July 2017]
16. *Walter Felsenstein – predannyi rycar' opery* [Walter Felsenstein is a devoted opera knight]. Available at: <http://www.belcanto.ru/felzen.html> [Accessed 7 June 2017]
17. Zolotov A. (2008) *Ego spektakli byli legki... Vospominaya L'va Mikhailova* [His performances were easy ... Memoirs of Lev Mikhailov]. Available at: <https://ria.ru/culture/20081030/154073653.html> [Accessed 7 July 2017]