

УДК 792.54

Поиски принципов «метафоризации» сценического действия в творчестве Л.Д. Михайлова

Грайфер Ирина Александровна

Старший преподаватель кафедры «Ансамбль»,
Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова,
109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Аннотация

В статье подробно рассмотрены трудности, с которыми столкнулся молодой режиссер Лев Дмитриевич Михайлов, работая на периферии, а также сформулированы его первые победы: нахождение базового принципа работы с актером и выход на термин «поэтизация». Указывается на то, что Л.Д. Михайлов обладал удивительным даром подбирать артистов, обладающих незаурядными личностными качествами, и делать их своими единомышленниками. Он работал не с актером, он строил не производственные, а исключительно лично-человеческие отношения взаимопонимания, взаимозараженности одной идеей. Л.Д. Михайлов работал с личностью певца в первую очередь, а уже потом – с его техническими данными. И потому все его спектакли строго «индивидуализированы», поскольку брались в репертуар и ставились исключительно по принципу наличия в труппе актерской индивидуальности, которая могла бы сыграть эту роль.

Для цитирования в научных исследованиях

Грайфер И.А. Поиски принципов «метафоризации» сценического действия в творчестве Л.Д. Михайлова // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 589-597.

Ключевые слова

Театр, метафоризация, режиссура, теория режиссуры, действие, опера, оперная режиссура, идея, идеология.

Введение

Знаменитый оперный режиссер А. Титель, ученик Льва Дмитриевича Михайлова, впоследствии писал о нем: «...мы можем найти в нем два абсолютно разных полюса. С одной стороны, он ученик Баратова... мощь, пафос и абсолютный имперский стиль... а с другой стороны – ученик Таирова и ему была близка отточенная, пряная, чуть с ароматом сандалового дерева культура Таирова. Лев Михайлович растил в себе способность по-баратовски работать массивами хоровыми массами, любил ансамбли и, как Баратов, разрабатывал для каждого участника ансамбля человеческую роль. Михайлов принял театр из рук Баратова, но по природе был более душеведом, умел добиваться интимной интонации, к тому же – на сцене любил театральность в открытых проявлениях. И это, конечно, от Таирова» [Титель, 1999, 7].

По окончании института Л.Д. Михайлов покинул Москву на целых 7 лет, все эти годы работая сперва режиссером, а затем главным режиссером Новосибирского театра оперы и балета. Именно на этой сцене он предпринял первые шаги по сложению собственного режиссерского стиля, опробуя и корректируя принципы театра, усвоенные у своих учителей.

Здесь он поставил свои первые спектакли, отчетливо ощущая, что «выйдя из института, мы кое-что знаем, но делать спектакли пока не умеем» [Михайлов, 1985, 9]. Репертуар и почерк его первых постановок напоминают работы Л.В. Баратова: реалистические декорации достоверно передают атмосферу действия, выразительным барельефом располагаются хоры. Критика благосклонно фиксирует эти первые опыты: по поводу постановки «Ермака» А. Касьянова отмечает, что «спектакль поставлен Л.Д. Михайловым в настоящих классических традициях... но, думается, что работу над спектаклем можно было бы продолжить... несколько его ужать, ввести более четкий и динамичный темп, отчего спектакль бы только выиграл» [Карпов, 1960, 146]. Не вызывает отторжения и опыт некоторой революционности по отношению к принятой традиции реконструкции партитуры «Князя Игоря» А. Бородина. Спектакль «Князь Игорь» не только отличает «высокая оперная культура», но и крайняя внимательность к замыслу автора: «впервые в истории постановки, следуя авторскому пожеланию, в новосибирском театре исполняется другой финал, в котором звучит “Слава” из пролога. Это придает завершенность замыслу автора и оставляет яркое впечатление» [Там же, 147].

Однако Л.Д. Михайлов еще не готов кардинально «экспериментировать» на классике, до конца своих дней считая, что «проблема постановки классики является для нас самой интересной, широкой и конфликтной» [Михайлов, 1985, 206]: «когда мы создаем новое, мы должны сделать его настолько убедительным, чтобы оно выступило достойным соперником того старого, к которому люди уже привыкли» [Там же, 207]. Таких безусловных «рецептов» на тот момент у молодого режиссера еще не было, а из первых самостоятельных опытов постановки ему лишь точно становится понятно, что «лучшая форма признания традиций прошлого – не слепое копирование их, но постоянное стремление к новому» [Там же, 12]. Тогда же, после работы над «В бурю» Т. Хренникова и «Таня» Г. Крейтнера, Л.Д. Михайлов понял, что «многие современные советские оперы по глубине мысли, по человечности, по совершенству формы значительно превосходят некоторые “широко признанные”, “любимые”, “популярные”, “кассовые”» [Там же, 13]. Настойчиво ища собственный путь, он в конечном итоге выбирает более «близкий» к современности драматургический материал, реализуя не только «стремление расширить жанровые возможности оперы: лирическая драма, историко-революционный эпос, опера сатира опера новелла», но и «обновить ее формы» [Карпов, 1960, 147]. На «более понятном» зрителю материале, не обремененном традицией, казалось, было

легче нащупать этот синтез полностью противоположных задач: с одной стороны – предельная жизненная правда и узнаваемость, реалистическая обоснованность оперного зрелища, а с другой – наджизненность, предельная символизация, наполнение реалистической формы вторым, невидимым, но более значимым, чем видимая, художественным «сообщением»: «Как добиться того, чтобы хотя бы ключевые сцены в спектакле были одновременно реалистическими и символическими?» [Михайлов, 1985, 17]. Иначе говоря, уже с первых самостоятельных режиссерских шагов Л.Д. Михайловым был точно взят курс на метафоризацию сценического действия.

Метафоризация сценического действия в творчестве Л.Д. Михайлова

Ставя на сцене Новосибирского театра «новые» оперы, молодой режиссер чувствует себя несколько менее скованным традицией трактовки партитуры. Однако тут же получает мягкую отповедь критики: «Некоторое сомнение вызывают лишь произвольные темпы, часто очень ускоренные, отчего пение превращается в “скороговорку”» [Карпов, 1960, 147]. В то же время его первые эксперименты с мизансценированием вызывают у критики пристальный интерес: «Режиссер Л. Михайлов – мастер лаконичных и разнообразных мизансцен. <...> Характерный для этого режиссера лаконизм выразительных средств здесь нигде не нарушается» [Там же]. Однако получается далеко не все: «Жаль, что две последние картины (убийство Фрола и финал) не отличаются тщательной разработкой, точно отобранными деталями, столь характерными для спектакля. Например, переходы по сцене Сторожева, Косовой, их соучастников, эпизод убийства Фрола выглядят случайными и неорганичными» [Там же].

Недостатки, неровность своих первых работ Лев Дмитриевич видел и сам. Видел излишнюю громоздкость сценического пространства, перегруженного «подробностями и деталями», видел ограниченность спецификой пения набора мизансцен, сталкивался с упорным сопротивлением актерского состава, годами привыкшего эксплуатировать однажды найденные приемы пения и решения образа. А между тем в нем все более крепла уверенность в том, что «...опера нуждается в совершенно “железном” сценическом формообразовании. Раз есть пение, то тело артиста не может жить по законам прозы. Чем больше мы стремимся к похожести на повседневную жизнь, тем больше разрушаем принципы жанра...» [Михайлов, 1985, 16-17].

Действительно, первые шаги на пути разработки принципов метафоризации Л.Д. Михайлову подсказали актеры. Солистка Новосибирской оперы Лидия Владимировна Мясникова своим вокально-актерским искусством буквально поражала воображение молодого режиссера, настойчиво заставляя разбираться в уникальности «механизма», посредством которого она создавала сценический образ. Она не была красива, во времена знакомства с Л.Д. Михайловым была уже в возрасте, но обладала каким-то магическим сценическим обаянием: одно появление Л.В. Мясниковой на сцене способно было перевернуть весь ход спектакля, заставить зрителя вслушиваться в каждую ноту и неотступно следить за каждым ее шагом по сцене. Первое и главное в ее мастерстве Л.Д. Михайлову было очевидно: «Она не стремится к бытовому правдоподобию – ищет в театре больших и смелых обобщений, правды живых чувств... лаконична... всегда заостряет и укрупняет рисунок роли» [Михайлов, 1961, 8]. При этом Л.Д. Михайлов заметил, что корни, истоки этого обобщения таятся в национальном характере певицы: «...она не занималась бытописанием. Она знала, видела, проживала и заставляла вместе с ней проживать характер, страсти и судьбу России. Она поет и играет как

истинно русская актриса» [Михайлов, 1985, 177]. Этот принцип актерского мастерства в сознании молодого режиссера целиком укладывался в навыки школы Л.В. Баратова с его стремлением обобщить, типизировать, поэтизировать в оперном спектакле национальные черты. Значит, именно в национальных корнях творчества таился какой-то секрет.

Но в чем он? Наблюдая за Л.В. Мясниковой, сотрудничая с ней в репетициях спектакля «В бурю» Т. Хренникова, Л.Д. Михайлов понимал, что при всей стихийности и необузданности темпераментной натуры певицы, при всем реализме и всей конкретике ее наблюдений (вплоть до узнаваемых мельчайших жизненных примет образа, как, например, Аксинья обвязывала палец грязной тряпицей) роль у Л.В. Мясниковой всегда строго построена, упорядочена, распределена по определенным «кускам», как бы структурирована и ритмизирована. Как говорил Л.Д. Михайлов, «она всегда точно знает, куда и чем ударит» [Там же, 181], т. е. из всех узнаваемых, реалистических подробностей общего хода жизни Л.В. Мясникова строго отбирает определенные детали, пренебрегая многими подробностями ради четкого набора каких-то наиболее точных и узнаваемых зрителем. И не просто отбирает, но определенным образом располагает, распределяет по ходу роли. Благодаря этому зрительское восприятие, только что «привыкшее» к ее героине и потому постепенно утрачивающее внимание к ней, за счет расчетливого «введения в ход» актрисой следующей «реалистической подробности» неожиданно заново обновляется, заставляя с совершенно иной стороны взглянуть на ее героиню, осмыслить характер и назначение ее поступков. Иначе говоря, при всей их жизнеподобности все роли Л.В. Мясниковой строго «искусственны», т. е. упорядочены и ритмизированы.

Также молодой режиссер «взял на заметку» роль и назначение отдельной детали. Мало пронаблюдать жизнь, мало выделить из нее наиболее характерные черты. Используемая в сценическом действии деталь сама по себе должна обладать определенным многоаспектным, многозначным смыслом, который, как вспышкой лампы темную комнату, внезапно освещает все, что происходит в сюжете, углубляет восприятие и высвечивает второй, скрытый от глаз смысл происходящего, тем самым обобщая бытовое течение сценической жизни до символа. Значит, режиссерский поиск должен быть направлен не на максимально точное воспроизведение сюжета оперы, не на иллюстрацию его наиболее характерными бытовыми деталями, но на отбор и упорядочивание таких специальных смысловых деталей, которые бы раскрывали смысл сюжета, то, зачем зритель смотрит этот сюжет.

Так родилось личное открытие личного принципа постановки оперного спектакля. Беспокоящая Л.Д. Михайлова «убыль поэтического начала в оперном театре» [Там же, 15] могла быть ликвидирована за счет поэтизации бытовой реальности. «Я убежден, что прозаический бытоподобный театр в опере не возможен... здесь нельзя строить спектакль по принципу как бы случайного тока жизни. Надо рифмовать ту жизнь. Музыкальный театр не терпит случайностей» [Там же, 16].

Что под «поэтизацией» понимал сам Л.Д. Михайлов? Возвышенность, наджизненность, романтическую «мыльность» сюжетов? Но сюжет постепенно совсем перестает интересовать режиссера, акцент его внимания смещается на «характер внутренней структуры, ее читаемость» [Там же]. Чтобы создать ее, требуются специальный отбор, упорядочивание и ритмизация всех элементов сценического зрелища, при этом «материал для этого “стихосложения” обширен, разнохарактерен, подчиняется разным законам, принадлежит к разным искусствам» [Там же]. И

тем не менее оркестр (музыка), тело актера, реквизит, хор, сценическая декорация, свет, спецэффекты – все это должно быть сведено к какому-то системному единству, в основе которого, безусловно, ток самой жизни, но на сцене он не может быть случайным, а специальным образом организованным, подобно тому, как отбираются, упорядочиваются и ритмизируются слова в стихе. «Опера – театр поэтический... дело в характере внутренней структуры и ее “читаемости”. Поэзия – это... четко выраженная организация материала: ритм, рифма. Размер, ассонанс, аллитерация... И если я ввожу сценический диссонанс, он должен быть “работающим” элементом строгой формы» [Там же]. Иначе говоря, это соединение предельно реалистической правды жизни, природы существования актера на сцене со строгой отобранностью и упорядоченностью «смысловых» деталей, т. е. создание второй, параллельной сюжету смысловой структуры, которая «на поверхность» зрелища будет выходить определенными «знаками», вызывающими строго определенные зрительские ассоциации. Именно это и позволит «создать зримую музыку» [Там же, 17].

Каким образом этого достичь, Л.Д. Михайлов пока еще не понимал, но, однако, важно было то, что он сам для себя смог сформулировать принцип, к реализации которого следовало стремиться, очертил границы того механизма, который собирался построить. Теперь надо было начать экспериментировать, опробовать найденную формулировку, осознанно подбирая средства для решения этой задачи.

В Новосибирске Л.Д. Михайлов вообще очень многое понял. Находясь в условиях «производственной необходимости» «провинциального театра», где для того, чтобы коллектив нормально функционировал, а зритель постоянно наполнял зал, необходимо выпускать не менее 4 спектаклей в год, он постоянно работал, имея широкие возможности практически опробовать свои догадки. Следствием четко сформулированного принципа стали несколько постулатов, которые в дальнейшем станут основой индивидуального режиссерского почерка режиссера.

Л.Д. Михайлов перестал придавать значение «интригующему», «привлекательному», «занимательному», «известному» сюжету. Это не только сильно расширило границы произведений, которые могли бы быть поставлены в опере, но и сместило акцент внимания постановщика (а за ним – и зрительного зала) с интриги, приключения на самый главный принцип оперного театра как «передающего существование героя, взятого в такой крайний момент его жизни, когда эмоции “зашкаливают”, когда петь для него значит кричать на весь мир» [Там же, 191]. Используя сюжет как повод к тому, чтобы посредством музыки исследовать психологическое состояние человека, Л.Д. Михайлов окончательно утвердился в мысли, что «...вероятно, человек запел тогда, когда уже не смог выразить свое состояние словами, когда темперамент его художественной эмоциональности поднялся выше нормальной. И он ощутил потребность как бы выпрыгнуть из своей повседневной оболочки» [Там же, 14].

Опера «Пан Воевода» Н.А. Римского-Корсакова как нельзя более подходила для «проверки» данного открытия. Во-первых, она не была той оперой, которая часто появляется на сценических подмостках и имеет длительную, устойчивую традицию постановки. Во-вторых, ее довольно немудрящий сюжет, построенный на «любовном четырехугольнике» тирана Воеводы, его любовницы Ядвиги, Марии и ее жениха Чаплинского, представлял для Л.Д. Михайлова идеальный повод к попытке сместить режиссерское внимание с добросовестного его воспроизведения на попытку построить «движение смысла». Для этого была применена монументализация конфликта, сценическими средствами поднимающая

«жестокий романс» от уровня бытовой истории до «над-бытового», до притчи о неизбежном возмездии, которое, казалось бы, волей нелепой случайности, но, однако, вполне закономерно все равно, рано или поздно настигает зло. Впоследствии рецензент отметит, что режиссер полностью очистил оперу от традиционных «прочтений», акцентирующих, как правило, социальный или мистический элемент сюжета: «На чем же сосредоточено тогда главное внимание постановщика? На раскрытии “правды человеческих страстей” во взаимоотношениях Воеводы, Марии и ее жениха Чаплинского» [Грошева, 1955, 82].

Но это еще был пока «эскиз» к теме, которая во всей своей полноте будет раскрыта Л.Д. Михайловым позже в так называемых «народных операх». В «Пане Воеводе» Л.Д. Михайлов еще только подступился к осознанию того факта, что опера есть «столкновение идей», а не добросовестное расположение поющего тела в приближенном к эпохе сюжета пространстве.

Во-вторых, режиссеру потребовалась кардинальная реформа сценического пространства, в котором теперь игрались спектакли. «Бытовые», иллюстрирующие сюжет декорации, честно и эстетически воспроизводящие для зрителя место, в котором будет разворачиваться сюжет, больше его не устраивали. Требовалось какое-то особое «игровое», смысловое пространство. Поиск его начался в работе над спектаклем «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова. Режиссер и художник И. Севостьянинов принципиально отказались как от буквального иллюстративного воспроизведения «русской сказочности», так и от сценической добросовестности в воспроизведении «чудес», присущих традиционному прочтению этой оперы. Напротив, они намеренно «обнажили прием» в соответствии с заветом А. Таирова, не скрывая, что зрители находятся в театре и не пытаются соперничать с кинематографом по части «втягивания» и погружения зрителя в «иную реальную реальность», не стремясь к зрительскому самозабвению при восприятии оперы. Используя приемы народного игрового театра, т. е. откровенно давая понять зрителю, что все, что происходит перед их глазами, – заведомая условность, «балаган», искусственная реальность, они стилизовали все – от декорации до костюмов, от принципа существования актера до системы взаимодействия актеров между собой в процессе построения взаимоотношений между персонажами – под народный лубок. Царевна-Лебедь поэтому не стремилась поразить воображение зрителя техническими спецэффектами своего превращения из птицы в девушку, а откровенно перешагивала через лубочно-написанные рядки волн, предоставляя воображению зрителя самому «дорисовать» все чудеса. Это был какой-то новый принцип взаимодействия актера и зала, и его еще предстояло исследовать.

В-третьих, раз и навсегда был выработан принцип работы с актером. Уже по поводу постановки «В бурю» Т. Хренникова рецензент с удивлением писал: «...степень талантливости, вокальные данные и мастерство заставляют предпочесть одних исполнителей другим. Но в том и заслуга Л.Д. Михайлова, что он, четко выявляя расстановку сил, дает в то же время полную возможность каждому артисту выявить свои в их полноте» [Карпов, 1960, 146]. Оценив во всей полноте на примере Л. Мясниковой (а затем и Н. Авдошиной, Н. Исаковой, Т. Янко, Э. Александровой, Л. Болдина, В. Осипова и др.) значимость личного актерского творчества, Лев Дмитриевич научился актерам... не мешать. Этот совершенно иной принцип работы с актером, чем было принято в то время, исключал как произвол «солирующих звезд», так и строгую «палочную дисциплину» режиссерского диктата, не позволяющего актерской

индивидуальности на пяди собственной воли. Л. Болдин вспоминал, что обычно Лев Дмитриевич несколько репетиций подряд как бы ничего не делал сам, предлагая актерам: «Придумывайте, ищите». Однако это не значило, что Л.Д. Михайлов не знал, чего он от актера хочет, или откровенно на актере паразитировал. Напротив, основная канва образа Михайлову всегда была ясна, однако он очень ценил и то, что приносил исполнитель. Он искал в актере не слепого исполнителя своей воли, а соавтора: «...я стремлюсь в каждом новом спектакле ставить перед труппой задачу овладения какими-то новыми актерскими навыками и приемами, в том числе и технологическими. Актера обязательно надо бросать из одной температуры в другую» [Михайлов, 1985, 25]. Он просто не торопился навязывать актерам свою активность.

Другое дело, что актер, по замыслу Л.Д. Михайлова, не всегда обязан был знать о том, что «с самого начала режиссер должен быть активным участником создания вокального образа» [Там же, 42]. Негласно руководя их личными поисками, он предпочитал наблюдать за ними и отбирать из их поисков все то ценное, что они «родили» сами, однако именно то, что соответствует его собственному замыслу, который излагался им в период «застольных» репетиций до назначения «уроков»: «Я, например, предпочитаю вместе с дирижером разрабатывать музыкальное задание певцам, а затем я хожу по урокам и наблюдаю...» [Там же].

Такой подход преследовал сразу две цели. Первая заключалась в том, чтобы «привести актера в состояние беспокойства... благополучие и внутренняя сытость противопоказаны театру... я должен каждый день будить в них сомнения, желание опровергать не только меня, но и себя. Тогда только можно надеяться, что они сделают в спектакле что-то интересное. Как только внутри воцаряется безмятежный, устойчивый мир – кончается искусство» [Там же, 40]. А вторая состоит в том, чтобы дать актеру время освоить материал, «обмять его» по себе, как новое платье, приспособить собственную личность под нового персонажа. И только после этого, через какое-то время, скажем, через два дня Михайлов предлагал попробовать по-другому. Наверное, поэтому каждая постановка репетировалась подолгу.

И они увлеченно пробовали. Пробовали вместе, потому что Л.Д. Михайлов обладал удивительным даром подбирать артистов, обладающих незаурядными личностными качествами. И не только подбирать – делать их своими единомышленниками. «Я не могу репетировать, заранее приготовив для актера всю схему, мне нужно, чтобы передо мной появился конкретный исполнитель, конкретная личность» [Там же, 84]. Он работал не с актером, он строил не производственные, а исключительно личностно-человеческие отношения взаимопонимания, взаимозараженности одной идеей. Л.Д. Михайлов работал с личностью певца в первую очередь, а уже потом – с его техническими данными. И потому все его спектакли строго «индивидуализированы», поскольку брались в репертуар и ставились исключительно по принципу наличия в труппе актерской индивидуальности, которая могла бы сыграть эту роль. Он брался за оперу только тогда, когда видел в труппе будущих исполнителей главных ролей. Вокруг тех, кого выбирал Михайлов, и рождался спектакль. А потом в готовый спектакль могли входить новые исполнители, не нарушая его единства.

В-четвертых, Л.Д. Михайлов определился с двумя ведущими темами своего творчества, которые красной нитью пройдут через всю его жизнь. Первая, которую он сформулировал, перефразируя Пастернака, – «с малых детских лет я ранен женской долей», т. е. тема сильной женской личности, которая вопреки всем жизненным обстоятельствам не только не гнется под ударами судьбы, но и наоборот – крепчает, проявляя в полной мере присущее ей величие и

стойкость духа. В контексте второй темы – «темы народа как высшего судии человеческих поступков и жизней» – первая тема с годами обретет новый обертон: уже в «Виринее» или «Катерина Измайловой» в постановке Л.Д. Михайлова героини постепенно утратят черты только конкретного женского русского характера, поднявшись до высокого символа Души Народной – подлинно русской национальной души со всеми ее метаниями, ошибками, откровениями и великой одержимостью любовью к ближнему и к миру.

Заключение

Таким образом, первые победы Л.Д. Михайлова связаны с нахождением базового принципа работы с актерами и выходом на термин «поэтизация». Дар Л.Д. Михайлова подбирать артистов, обладающих незаурядными личностными качествами, и делать их своими единомышленниками позволял строить с актером не производственные, а исключительно личностно-человеческие отношения взаимопонимания, взаимозараженности одной идеей. Л.Д. Михайлов работал с личностью певца, потому все его спектакли строго «индивидуализированы»: они брались в репертуар и ставились исключительно по принципу наличия в труппе актерской индивидуальности, которая могла бы сыграть эту роль.

Библиография

1. Грошева Е. Новосибирский оперный театр на гастролях в Москве // Советская музыка. 1955. № 9. С. 81-89.
2. Канделаки В. Лев Михайлов // Театр. 1978. № 5.
3. Карпов А. Опера без оперы. Гастроли Новосибирской оперы // Театр. 1960. № 11. С. 146-149.
4. Корабельникова Л. Замысел спектакля. Интервью с Л.Д. Михайловым // Театр. 1980. № 11. С. 123-125.
5. Михайлов Л.Д. Выступление на круглом столе «Следуя заветам великих реформаторов сцены» // Советская музыка. 1980. № 3. С. 83.
6. Михайлов Л.Д. Лидия Мясникова // Музыкальная жизнь. 1961. № 7. С. 8.
7. Михайлов Л.Д. Опера должна быть современной... // Советская музыка. 1981. № 1. С. 56.
8. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 335 с.
9. Титель А. Театр в размышлениях, воспоминаниях и надеждах Александра Тителя // Театральная жизнь. 1999. № 5. С. 7-12.
10. Файн Я.Н. Новосибирский театр музыкальной комедии: этапы и проблемы бытия // Материалы региональной историко-краеведческой конференции «Новосибирская область в контексте российской истории». Новосибирск, 2001. С. 239-242.

The search for the principles of the "metaphorisation" of stage action in creative works by L.D. Mikhailov

Irina A. Graifer

Senior Lecturer at the Department of ensemble,
Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute,
109147, 36 Marksistskaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: i.grayfer@gmail.com

Abstract

The article aims to describe in detail the difficulties faced by the young director Lev Mikhailov when he was working in the province, as well as deals with his first triumphs, including the following: finding the basic principle of working with actors and using the term "poetisation". Having analysed the works written by L.D. Mikhailov and a number of articles and reviews of critics, the author of the article points out that L.D. Mikhailov had an amazing gift to select artists with outstanding personal qualities and managed to make them like-minded. The article pays special attention to the fact that the director L.D. Mikhailov did not work with actors as actors, he tended to build not production-based, but only personal human relations of mutual understanding, mutual obsession with the same idea. The author L.D. Mikhailov worked with the personality of a singer first of all, and only then – with his/her capacities. That is why all his performances can be viewed as strictly "individualised": L.D. Mikhailov performances were put on only when there were actors that could play the leading roles. The article also identifies other features typical of the creative works by L.D. Mikhailov and his approach to work with actors and the material.

For citation

Graifer I.A. (2017) Poiski printsipov «metaforizatsii» stsenicheskogo deistviya v tvorchestve L.D. Mikhailova [The search for the principles of the "metaphorisation" of stage action in creative works by L.D. Mikhailov]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 589-597.

Keywords

Theatre, metaphorisation, direction, theory of direction, action, opera, opera direction, idea, ideology.

References

1. Fain Ya.N. (2001) Novosibirskii teatr muzykal'noi komedii: etapy i problemy bytiya [The Novosibirsk Theatre of Musical Comedy: stages and problems of being]. *Materialy regional'noi istoriko-kraevedcheskoi konferentsii "Novosibirskaya oblast' v kontekste rossiiskoi istorii"* [Proc. Conf. "The Novosibirsk region in the context of Russian history"]. Novosibirsk, pp. 239-242.
2. Grosheva E. (1955) Novosibirskii opernyi teatr na gastrolyakh v Moskve [The Novosibirsk Opera Theatre is touring in Moscow]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 9, pp. 81-89.
3. Kandelaki V. (1978) Lev Mikhailov [Lev Mikhailov]. *Teatr* [Theatre], 5.
4. Karpov A. (1960) Opera bez opery. Gastroli Novosibirskoi opery [Opera without opera. The Novosibirsk Opera Theatre is on tour]. *Teatr* [Theatre], 11, pp. 146-149.
5. Korabel'nikova L. (1980) Zamysel spektaklya. Interv'yu s L.D. Mikhailovym [The conception. An interview with L.D. Mikhailov]. *Teatr* [Theatre], 11, pp. 123-125.
6. Mikhailov L.D. (1961) Lidiya Myasnikova [Lidia Myasnikova]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], 7, p. 8.
7. Mikhailov L.D. (1981) Opera dolzhna byt' sovremennoi... [Opera should be modern...] *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1, p. 56.
8. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theatre: reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo Publ.
9. Mikhailov L.D. (1980) Vystuplenie na kruglom stole "Sleduya zavetam velikikh reformatorov stsny" [A speech at the round table "Following the precepts of the great reformers of the stage"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 3, p. 83.
10. Titel' A. (1999) Teatr v razmyshleniyakh, vospominaniyakh i nadezhdakh Aleksandra Titelya [The theatre in Alexander Titel's reflections, memories and hopes]. *Teatral'naya zhizn'* [Theatre life], 5, pp. 7-12.