

М. Ю. ВИНОГРАДОВ
 Московский государственный
 институт культуры,
 Москва, Россия

MICHAEL VINOGRADOV
 Moscow State
 Institute of Culture,
 Moscow, Russia

ПРИНЦИПЫ РЕЖИССЕРСКОЙ РАБОТЫ ВАЛЬТЕРА ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству выдающегося немецкого оперного режиссера-постановщика второй половины XX столетия Вальтера Фельзенштейна. Его оперные постановки отличала убедительность и выверенность всех деталей. Отличительной чертой стиля Фельзенштейна стало его умение «подлинного прочтения» партитуры композитора. Особый талант Вальтера Фельзенштейна проявлялся в его работе с хоровым коллективом, участников которого он называл «солистами хора». Более близко познакомиться с постановочными методами и приемами культурной интеллигенции нашей страны посчастливилось в 1969 г., когда по приглашению советского правительства режиссер поставил в московском музыкальном театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко оперу Бизе «Кармен». Репетиционный период продлился почти год. Специально для работы режиссера с труппой была произведена реконструкция театра и построена дополнительная репетиционная сцена, по размерам идентичная главной. Продолжительный характер репетиций позволил приглашенным режиссерам и артистам близко познакомиться с методами и принципами работы режиссера. В статье используются фотографии и рабочие схемы из личного архива ассистента режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна – Н. И. Кузнецова.

THE PRINCIPLES OF WALTER FELSENSTEIN'S DIRECTING WORK WITH THE CHORUS ENSEMBLE OF THE OPERA THEATRE

ABSTRACT

The following article is dedicated to the works of the outstanding German opera director of the second half of the 20th century, Walter Felsenstein. The director gained fame for his well-set and convincing opera productions. A distinctive feature of the director's style was his ability of "truly reading" of the composer's score. His special talent emerged in his work with the choir whose members he called "choir soloists". The cultural intelligentsia of our country became more acquainted with his staging methods and techniques in 1969. That year the Soviet government invited the director to set the Bizet's opera "Carmen" in the Moscow K. Stanislavsky and V. Nemirovich-Danchenko Musical Theater. The rehearsal period lasted for almost a year. Especially for the director's work with the troupe, the theater was reconstructed and an additional rehearsal stage was built, identical in size to the main one. The long rehearsals allowed the invited directors and actors to become closely acquainted with the methods and principles of the director's work. The article is an attempt to systematize director's main techniques. For a more visual perception of Walter Felsenstein's work there are photographs and work schemes from the personal archive of the assistant director professor N. I. Kuznetsov.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Фельзенштейн, опера, режиссура, хор, вокальное искусство, ансамбль. **KEYWORDS:** Felsenstein, opera, directing, chorus, vocal art, ensemble.

В последнее время в оперных театрах нашей страны приобрела острую актуальность проблема качественной сценической игры оперных актеров, особенно артистов хорового коллектива, поэтому настоящая статья посвящена, главным образом, работе выдающегося режиссера-постановщика XX столетия профессора Вальтера Фельзенштейна именно с *хоровым коллективом*. Надеемся, что богатый опыт мастера послужит в будущем примером для артистов хора в работе над ролью в оперном спектакле. Исследование проводилось на основе постановки оперы Ж. Бизе «Кармен» в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Однако в статье приведены также примеры, взятые из разных источников, посвященных проблеме работы постановщиков с хоровыми коллективами в оперных спектаклях.

В 1969 году министр культуры СССР Е. А. Фурцева пригласила Героя труда Германской Демократической Республики, лауреата Государственной премии ГДР, вице-президента немецкой Академии искусств, организатора и художественного руководителя берлинского театра «Комише опер» Вальтера Фельзенштейна, чье имя было широко известно в театральных кругах всего мира, поставить в Советском Союзе оперу Ж. Бизе «Кармен». Естественно, в Большом театре. Однако В. Фельзенштейн, согласившись приехать в СССР, выбрал для постановки этой оперы Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Этот выбор был не случайным. Фельзенштейн считал себя последователем «системы Станиславского» и творческим продолжателем его идей, поэтому ему импонировало, что, в отличие от других оперных театров, «цех хора» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко называется «*хоровым ансамблем*» и, видимо, это обстоятельство сыграло решающую роль.

Вот как характеризовал мастера народный артист РСФСР, главный режиссер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Л. Д. Михайлов: «Профессор Фельзенштейн не просто режиссер громадного таланта и творческой воли, огромной эрудиции и безупречного вкуса. Выдающийся музыкант, он по-юношески романтично влюблен в музыку и музыкальный театр. Это человек огромного опыта: за его плечами много постановок в драматическом театре, опере, несколько фильмов. Настойчиво и неутомимо ставит он перед собой новые, и трудные, задачи. Целеустремленный новатор, бескомпромиссный боец» [1, с. 194].

В статье сконцентрируемся на принципах и методах работы режиссера с хором. Одной из причин такого выбора стал тот факт, что массовые сцены являлись одной из сильных сторон режиссера. Великий музыкант Святослав Рихтер так отзывался о работе Фельзенштейна с хоровым коллективом оперы Музыкального театра Станиславского и Немировича-Данченко: «Мне очень нравится весь спектакль, поставленный Вальтером Фельзенштенем, особенно массовые сцены. Прекрасно, что хор, обычно купуемый в начале четвертого акта, занял свое место в спектакле. Хор – это очень здорово. Но это не было для меня сюрпризом. Я знал, как Вальтер Фельзенштейн умеет работать с ансамблем, и ждал артистического решения

массовых сцен и не обманулся в ожидании. Сценическое поведение хора прекрасно...» [2, с. 149].

Каким же способом Вальтеру Фельзенштейну удавалось добиваться столь высокого профессионального результата, работая с артистами хора?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, проанализируем существующее состояние дел в плане работы других режиссеров-постановщиков с хоровыми коллективами различных оперных театров.

В монографии «Режиссер работает с хором» Е. И. Александрова утверждает, что «... в XX веке хор получил возможность предстать перед зрителем в трех ипостасях: а) хор как отстраненно-условный персонаж-комментатор вне событийной структуры спектакля; б) хор как единый одушевленный, мыслящий организм с единой задачей и устремлениями; и в) хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров» [3, с. 15].

Каждый режиссер-постановщик выбирает собственный способ сценического решения массовых сцен. Из истории развития российского оперно-сценического искусства мы знаем о высоких достижениях в постановке массовых сцен режиссеров-постановщиков К. С. Станиславского, Л. В. Баратова, Б. А. Покровского, а также современных оперных режиссеров Д. А. Бертмана, А. Б. Тителя, Г. Г. Исаакяна и др.

Профессор В. Фельзенштейн придерживался самого сложного решения массовых мизансцен в оперном спектакле: *хор как актерский ансамбль взаимодействующих индивидуальных характеров*. Он утверждал: «Не должно быть хора; должны быть только исполнители! Запомните: в каждом оперном театре имеется немало солистов, не обладающих в достаточной мере той музыкальностью, которая нужна для пения в хоре» [4, р. 19].

Имея информацию о работе режиссеров с хоровыми коллективами, приведем примеры разных оперных театров в сфере сценического искусства.

В процессе становления и развития оперного театра возникло его разделение на отдельные коллективы: солисты, хор, оркестр, миманс, а также отдельные цеха: гримерный, костюмерный, реквизиторский, пошивочный, члены которых трудятся в тесном контакте с творческими сотрудниками. Статус каждого коллектива определен в «Положении о музыкальных театрах». Как правило, в оперные театры принимают людей, окончивших высшие учебные заведения и получивших высокую квалификацию. Коллективы филармонических академических хоров состоят, в основном, только из выпускников консерваторий или хоровых училищ. А хоровые коллективы оперных театров, к сожалению, являются исключением. Такие коллективы обычно формируются из участников художественной самодеятельности, обладающих хорошими вокальными данными, и из выпускников консерваторий или хоровых училищ, не прошедших по конкурсу в цех солистов. При этом, как верно утверждает профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС – А. А. Бармак: «Многие идут специально работать в хористы. Работа хорошая, не пыльная, стой и пой. Но это к художественному явлению не имеет отношения» [5, с. 101].

Массовые мизансцены исполнителей в оперных спектаклях обычно строятся по принципу филармонических мизансцен – по группам в одну линейку: сопрано с сопрано, меццо с меццо, тенора с тенорами, баритоны с баритонами, басы с басами. Зритель видит выстроенные из артистов

«склеенные заборчики», повернутые лицом к дирижеру, иногда одновременно передвигающиеся с одного места на другое и при этом выстраивающиеся так, чтобы было удобно наблюдать за рукой дирижера. Главным объектом внимания для исполнителей становится дирижер, а не происходящие на сцене события. А это в современном оперном театре совершенно недопустимо. При этом артисты хора должны исполнять самые разнообразные и разнохарактерные роли, требующие умения перевоплощаться и владеть не только вокальной техникой, но и техникой пластической выразительности, а также владеть умениями носить те или иные костюмы, особенно фраки, военные мундиры, дамские платья с шлейфами и т. д. Специальных учебных заведений, готовящих профессиональных артистов хора для оперных театров, до сих пор не существует. Такое состояние дел в свое время огорчало и В. Фельзенштейна. «Конечно, поскольку артисты поют в хоре, они обязаны подчиняться общей задаче, но каждый участник хора должен активно участвовать в сценическом действии. Странно, но этому нигде не учат», – записал за профессором в своем дневнике «Фельзенштейн репетирует» переводчик сценических репетиций С. В. Рожновский [6, с. 45].

Профессионально не подготовленные в области сценического мастерства артисты хора оперного театра моментально подвергаются различным влияниям дилетантских рассуждений, и главным их врагом становятся *штампы*. Вот как трактует этот термин в «Словарь русского языка» С. И. Ожегова: «То же что трафарет. Трафарет: нечто избитое, привычный образец, которому следуют без размышления» [7, с. 897]. Недаром о плохом актере говорят, что «он весь заштампованный». К. С. Станиславский утверждал: «Беда в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. . . Все это, так сказать, «общечеловеческие штампы», которые, наподобие услужливых глупцов, опаснее врага» [8, с. 38].

Профессор Фельзенштейн сожалел также о том, что дирижеров и хормейстеров не заботит, обучены ли хористы мастерству оперного актера. Это тоже одна из актуальнейших проблем. Дирижерам в консерваториях не преподают актерское мастерство, а хормейстерам тем более, даже, как известно автору, хотя бы факультативным способом. Поэтому они не знают «системы Станиславского», не говоря уже о теоретическом наследии Шаляпина.

Для дирижеров и хормейстеров главное, чтобы мизансцены были построены так, чтобы хористы видели руку дирижера и в зале были слышны голоса хористов. Дирижеров и хормейстеров не волнует, что артисты хора не просто певчие, а персонажи идущего спектакля. Практика показывает, что в построении массовых сцен в оперных спектаклях негативные проблемы возникают не только с исполнителями, но и существует вечная проблема взаимоотношений режиссеров – постановщиков оперных спектаклей с дирижерами и хормейстерами, которая остается до сих пор не решенной.

Приведу интереснейший, можно сказать, классический пример конфликта, который возник еще в конце XIX – начале XX вв. между первым реформатором русского оперного театра режиссером-постановщиком Саввой Ивановичем Мамонтовым с дирижерами и хормейстерами в руководимой им Русской московской частной опере. Дело касается постановки Мамонтовым народной сцены вече в опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.

Русская опера обычно изобилует большим количеством хоровых сцен, где хор представляет собой отдельное действующее лицо и влияет на ход событий. Это продиктовано сложившейся в России великой традицией хорового пения, которая нашла отражение в творчестве отечественных композиторов, особенно в «могучей кучке». Итак, впервые в истории существования оперного театра в России с большой смелостью (и не только для того времени!) С. И. Мамонтов, преодолевая мощное сопротивление артистов хора и дирижеров-хормейстеров, решает в те моменты, когда это требуется по ходу действия, *повернуть хор спиной к дирижеру*. Он делал это не ради трюка и оригинальности, а ради действенности и художественной убедительности спектакля. С. И. Мамонтов заявлял: «Мне нужна толпа, движение в народе, мне нужна стихия, а не хор певчих. Довольно стандартности! Надо сделать сцену живой, реальной, выразительной!» [9, с. 56–57]. Это высказывание Мамонтова очень похоже на функциональные требования Фельзенштейна, которые тот предъявлял к артистам хора.

Кроме умения органично действовать на сцене, артисты хора должны уметь *танцевать, участвовать в массовых драках и потасовках* и т. д. Умение танцевать им потребуются, например, в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» во время балов у Лариных и Гремина или в опере С. С. Прокофьева «Война и мир» в сцене бала Наташи Ростовской, а умение участвовать в массовых драках и потасовках – например, в опере Ж. Бизе «Кармен» в сцене драки табачниц или в массовой потасовке в опере С. М. Слонимского «Виринея». Артистам хора приходится играть разнохарактерные роли даже в одном спектакле. Примером служит опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. В первом акте (Усадьба Лариных) они играют крестьян и крестьянок. Во втором акте (Ларинский бал) – помещиков, помещиц и деревенских аристократов. В третьем акте (Греминский бал) они играют столичных аристократов, великосветских дам и офицеров. В опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки артистам хора приходится играть витязей, бояр и боярынь, сенных девушек, чашников, стольников, дев волшебного замка, арапов, карлов, нимф и ундинов. В «Хованщине» М. П. Мусоргского – стрельцов, раскольников, сенных девушек, персидских невольниц князя Ивана Хованского, солдат петровского «потешного полка». В опере «Демон» А. Г. Рубинштейна артистам хора приходится играть ангелов, адских духов, грузин и грузинок, татар. В опере «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера – рыцарей X века, саксонских и брабантских графов и дворян, знатных дам и слуг. В «Трехгрошовой опере» Курта Вайля играют проституток, кучеров, бандитов, карманных воров, нищих и других бродяг. В опере «Аида» Джузеппе Верди – египетских жрецов и жриц, министров, капитанов, солдат, эфиопских пленников и рабов. А в сказочных сюжетах актерам хора приходится играть зверей, птиц, насекомых, домашних животных и даже неодушевленные предметы.

В связи с тем, что действие и взаимодействие солистов (исполнителей главных ролей спектакля) с артистами хора (второстепенными персонажами спектакля) пластически выражаются через мизансцену, то все актеры (главные и второстепенные), развивая мастерство, должны натренировать себя в умении владеть мизансценой. Термин *мизансцена* буквально означает расположение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей средой. Однако, что самое главное, каждая мизансцена должна быть

психологически оправдана игрой актеров, в том числе и артистов хора, которые тоже должны уметь оправдать любое свое физическое состояние, расположение на сцене и любые взаимодействия с партнерами, поэтому всем артистам хорового коллектива оперы нужно хорошо владеть мизансценой, ведь она является одним из важнейших средств идейно-художественного решения спектакля, выявления замысла режиссера-постановщика.

Далее проанализируем, каким методом работы с хоровым коллективом предпочитал пользоваться режиссер-постановщик Вальтер Фельзенштейн. Прежде всего укажем на то принципиальное значение, которое он придавал хоровому коллективу берлинского театра «Комише опер». Мы знаем о стандартном отношении в театрах к артистам хорового коллектива, которых часто в отличие от солистов называют *хористами*. Фельзенштейн же воспринимал участников хора оперы наравне с действующими лицами спектакля. Он видел в хоре объединение, союз действующих лиц, которых он представлял как индивидуумов и именовал не иначе как «*солисты хора*» [6, с. 73].

Для того, чтобы лучше понять и ознакомиться с основными постановочными принципами метода работы профессора Фельзенштейна с солистами хора в оперном спектакле, имеет смысл разделить его подход к репетиционному процессу на несколько составляющих.

Первое. По утверждению Фельзенштейна, «...**партитура** для постановщика оперного произведения – **источник действия**. Конечно, это очень, очень сложно познакомиться с партитурой так, как это задумал композитор. Если удастся с ней таким образом познакомиться – это звучит немного романтически – то это, по-моему, означает милость, я использую это слово часто. Тогда партитура становится необъятным источником режиссуры, который невозможно описать словами» [4, с. 19].

Второе. **Универсальность исполнителя**. Для творческого подхода Фельзенштейна характерен *синтез искусств*: «Еще прежде, чем я пошел в театр, я внутренне полностью отверг деление на драматический спектакль, оперу, оперетту и цирк. Поэтому я долго страдал от злоупотребления музыкой в опере и от ложного «пения в драматическом спектакле»» [4, с. 15].

Третье. **Единство музыкального и разговорного начал**. О первой попытке неформального соединения пения и разговора В. Фельзенштейн вспоминает: «...это была первая моя берлинская постановка оперы Ж. Бизе «Кармен». В ней действительно впервые, и при очень строгой и ценной интерпретации дирижера Клемперера, было достигнуто единство пения и диалога. Этот синтез и единство солист музыкального театра должен осуществлять не только голосом, но всеми средствами выражения, которыми обладает человек» [4, с. 101]. Для Фельзенштейна это единство осуществляется «... лишь тогда – и только тогда, когда певец в состоянии заново воссоздать драматически обоснованную музыкальную партитуру, точно соответствующую замыслам композитора, лишь тогда он действует настолько свободно и раскованно, что всё его психическое существо – точно так же, как и все материальное вокруг него, – становится музыкой, а пение является действительно самым убедительным средством выражения» [10, с. 94]. То есть исполнитель должен быть универсально подготовлен к работе в спектакле и обладать не только певческими навыками, но и быть готовым к работе в качестве драматического актера.

Четвертое. **Выработка концепции.** Прежде, чем переходить к заучиванию роли, исполнитель должен проделать интеллектуальную и эмоциональную работу, результатом которой должна стать законченная, понятная для него концепция произведения, источником которой должна быть, как утверждает Фельзенштейн, партитура: «... певец должен как можно раньше – во всяком случае до того, как текст и ноты засядут в его памяти – выработать исполнительскую концепцию. Эта концепция может быть извлечена, естественно, только из партитуры и имеет практический смысл лишь при условии, что она станет обязательной для всех участников исполнительского процесса» [10, с. 94].

Пятое. **Предыстория.** Но партитура не может содержать всего объема жизненного опыта героя. Фельзенштейн считает: «При таком анализе произведения выясняется, что одних содержащихся в пьесе указаний и событий недостаточно для знакомства с характером всей роли, что события и роли становятся полностью распознаваемыми и понятными лишь при выяснении их предыстории. Знание предыстории рождает «исходную ситуацию», которая становится источником действия» [10, с. 94].

Шестое. **Голос – средство.** Для оперного певца главным элементом выражения является голос, который должен стать инструментом, а не самоцелью. По мнению Фельзенштейна: «Опера без красивого пения невозможна. Но красивое пение лишь тогда красиво, если оно является необходимым человеческим высказыванием. Певец не должен мыслить себя вне эмоционального настроения, вне действия. Осмысляя, с какой целью он поет, отыскивая обоснование, почему музыкальная фраза написана именно так, а не иначе, он открывает для себя побуждение к пению, выявляет замыслы композитора, не довольствуется больше одной своей певческой партией, чувствует взаимосвязь с инструментальной партией, знание партитуры становится для него незаменимой потребностью. Но окончательную театральную реальность певец выявляет лишь на сцене, в театральной постановке. Для меня театр начинается там, где на сцене имеет место человеческая драма, побуждающая зрителя к соучастию в спектакле» [10, с. 101].

К музыкально-сценическим исполнителям В. Фельзенштейн предъявлял следующие требования: «... понятность, достоверность и непременно правдивость – вот что требуется от творчества актера» [10, с. 147].

Для формирования нужного профессионального подхода у солистов и артистов хора Фельзенштейн использовал *раздельные репетиции*: «С давних пор я вообще придерживаюсь правила работать над хоровыми сценами и сольными сценами по отдельности. Я назначаю сценические репетиции, которые отводятся исключительно хору, причем первые из этих репетиций служат даже не практической работе, а ознакомлению, обсуждению содержания произведения, содержания сцен, особых задач данной группы или данной части хора. И лишь только после такой фундаментальной информации, убедившись на деле, что эта информация правильно воспринята, я начинаю практически работать с ними, не нарушая, естественно, определенной унифицированности, которая присуща хору, но занимаясь индивидуально с каждым из этих людей и сообразуясь с их особенностями и дарованиями» [10, с. 30].

Как актуально звучит это высказывание: «Я занимаюсь *индивидуально с каждым из них*!» Очевидно, что Фельзенштейн в Музыкальном театре

Станиславского и Немировича-Данченко, помимо основной работы в качестве режиссера-постановщика, вел педагогическую работу. На встрече Фельзенштейна с группой молодых режиссеров к профессору обратились с просьбой рассказать о технологии разработки массовых сцен. Он ответил: «Во-первых, никакой технологии и никаких «массовых сцен» не существует. Вы вообще должны исключить понятие «массовая сцена». Каждый исполнитель является индивидуумом» [11, с. 125].

Этой проблемой в настоящее время озабочены и российские театральные деятели. Например, приятно отметить схожесть идей профессора В. Фельзенштейна с высказыванием профессора ГИТИСа А. А. Бармака: «Хор можете использовать, как хотите, потому что хор может быть статичным, хор может быть динамичным, он может быть индивидуализированным, он может быть разнообразным, он может быть такими группами и в любом случае он должен быть живым, действующим участником в том сценическом событии, которое происходит на сцене. Он должен жить этим событием, а не быть наблюдателем, который просто комментирует» [5, с. 101].

По мнению Фельзенштейна, следующим пунктом является **формирование актерского и певческого профессионализма солиста хора**. Профессор писал: «Я считаю решающим, чтобы для постановки народных или так называемых массовых сцен использовались не статисты в обычном смысле слова или не обученный актерскому искусству хор, а актеры в драмтеатре и певцы в опере, которые согласно контракту числятся в хоре, но благодаря многолетнему воспитанию обладают актерскими способностями, делающими их равноценными солистами» [10, с. 29].

Такая высокая оценка творческих возможностей солистов хора приводит к большим требованиям, предъявляемым режиссером к ним. Об этом свидетельствует следующая цитата: «Мне кажется, что недооценка исполнительских возможностей хора с точки зрения дарований стала просто привычкой. Для того, чтобы петь в хоре, требуется такая музыкальность, какой при определенных обстоятельствах можно вовсе и не требовать от вокально очень одаренного солиста» [10, с. 29]. Как следует из приведенного высказывания Фельзенштейна, режиссеру очень важен внутренний настрой каждого солиста хора на инклюзивность, вовлеченность, включение в процесс порождения концепции оперы, что подразумевает формирование у певца ясного понимания концепции режиссера и в то же время порождение имманентности, внутренней связи с произведением.

На взгляд автора, эти три пункта, а именно *персонификация, профессионализм и инклюзивность*, являются важными и необходимыми предпосылками для дальнейшей работы режиссера с хором.

Из вышесказанного следует, с какими сложностями приходится сталкиваться режиссерам при решении массовых сцен в оперных спектаклях.

Далее приведем примеры, как мастерски справлялся с этой проблемой Вальтер Фельзенштейн при постановке оперы Ж. Бизе «Кармен» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

«Мастер сценических “стереозффектов” на оперной сцене профессор Фельзенштейн великолепно владел искусством строить массовую сцену, индивидуализируя каждого артиста хора. Более семидесяти артистов хора, участников массовых сцен, упомянуты по фамилиям в программе спектакля.

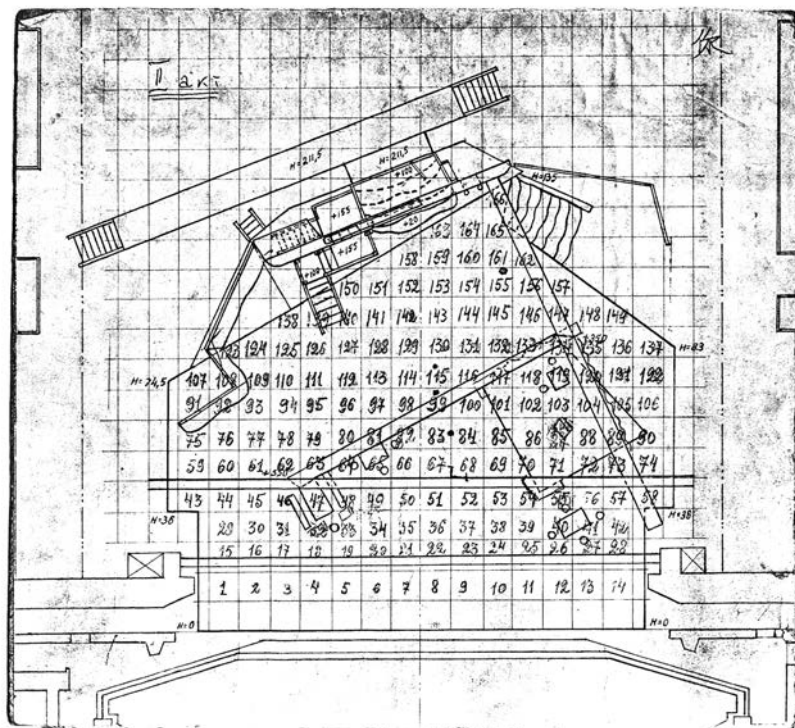


Рис. 1. План сцены Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

И такое внимание не случайно, ибо действительно буквально каждый – будь то по роли солдат, табачница, кавалер, горожанин, рабочий, торговец, алькальд, участник бандерильи, полицейский или контрабандист – являет собой в спектакле фигуру жизненно абсолютно достоверную. Если учесть при этом, что многие кроме мимического наполнения ролей имеют еще и хоровую партию, – понятно, какого внимания и тщательности требует работа всего ансамбля участников этой постановки. Отдадим должное хору – он звучит чисто и выразительно», – отмечает Е. Добрынина в своей рецензии [12, с. 8].

Подобное мнение обнаруживаем и в записи, сделанной в своем дневнике переводчиком Фельзенштейна С. В. Рожновским: «В спектакле «Кармен» режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна есть ощущение, что в каждом акте выходят другие артисты, настолько различно их поведение в каждом из актов. Именно благодаря этому, все хоровые сцены выглядят такими убедительными и правдивыми, ибо это не безликая масса, а собрание ярких индивидуальностей» [6, с. 110]. Таким образом, даже русские артисты хора в спектакле «Кармен» Вальтера Фельзенштейна не выглядят однородной массой, у каждого артиста хора свой характер, каждый играет свою роль, и все они имеют индивидуальные мизансцены, не зависящие от тембра голоса.

Изучая и анализируя методические особенности работы профессора Фельзенштейна с хоровым коллективом оперного театра, обнаруживаешь, каких высоких художественных достижений добивался мастер.

Профессор утверждал, что для артиста хора недостаточно одного лишь владения техникой вокального мастерства на высоком уровне. Огромное значение для артистов хора он придавал качеству профессионального владения сценическим мастерством, так как считал, что от этого во многом зависит качество оперного спектакля. Каждый отдельный исполнитель – деталь огромной, хорошо отлаженной машины. От артиста хора, участвующего в массовых сценах, требуется владение технологией актерско-сценического мастерства, то есть понимание событийной структуры произведения, эмоционально насыщенная игра, темперамент, оценка, внешняя пластическая выразительность, чувство ритма, безупречная профессиональная память.

Для постановки спектакля Ж. Бизе «Кармен» в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко Фельзенштейн привез в Москву специально подготовленные именно для этой сценической площадки *таблицы*, в которых были зафиксированы сочиненные им для постановки спектакля мизансцены не только солистов, но также хора, миманса и детского хора.

Он дал заведующему постановочной частью театра задание: мастера пошивочного цеха должны сшить из мешковины огромный палас, соответствующий размеру сценической площадки театра Станиславского и Немировича-Данченко (рис. 1).

На этом огромном растянутом на сцене паласе художники театра по эскизу таблицы Фельзенштейна начертили и пронумеровали квадраты размером 1 м. × 1 м. (рис. 2).

На каждый эпизод сцены у Фельзенштейна была составлена таблица (рис. 3а, 3б, 3в), в которой указано, с какого квадрата и на какой должен перейти каждый артист хора в течение музыкальной фразы. При этом передвижение артиста хора должно осуществляться не по прямой линии, а через квадраты с определенными номерами, указанными в таблице



Рис. 2. Репетиция оперы Ж. Бизе «Кармен» на сцене Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

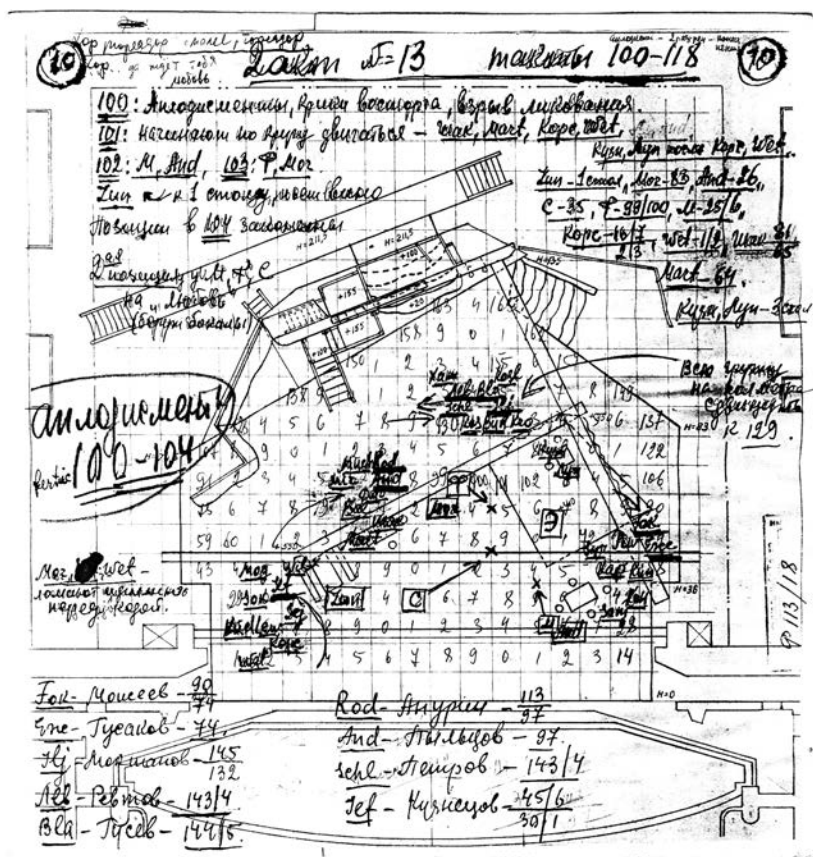


Рис. 3а. Режиссерское решение мезансценирования второго акта в таверне Лиласа Пастья – появление Эскамильо

дополнительно. Таким образом, каждый артист хора должен был переходить с одного места на другое через так называемые «промежуточные мизансцены». Скорость передвижения артиста хора в каждой мизансцене должна зависеть от темпоритма музыкальной драматургии соответствующего эпизода. Этот придуманный Вальтером Фельзенштейном режиссерский прием невольно заставляет исполнителя жить в музыкальных предлагаемых обстоятельствах драматургии оперы, а не передвигаться, как мы это часто видим в заштампованных оперных спектаклях, не спеша, игнорируя характер музыки.

Каждому исполнителю (будь то солист или артист хора) профессор Фельзенштейн велел на репетициях иметь при себе записные книжечки, в которых они согласно таблице должны были фиксировать, на каком квадрате они находятся в начале спектакля и когда согласно музыкальной драматургии авторов оперы переходят на другой квадрат. Получается, что помимо «вокальной партии», певцы должны были выучить «партию своего передвижения по сцене», чтобы знать, на каком квадрате должен находиться его персонаж на определенных тактах музыки и через какие квадраты он должен на данной музыкальной фразе перейти на новую мизансцену.

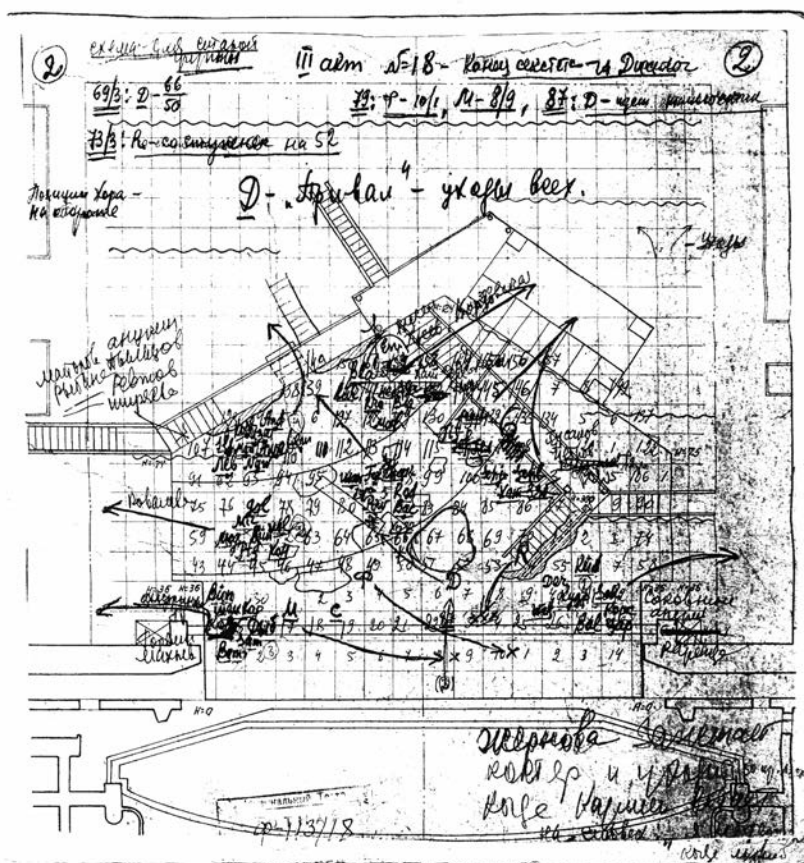


Рис. 36. Режиссерское решение мезансценирования третьего акта – конец секста «На привале»

Конечно, столь сложный репетиционный прием требует для воплощения достаточно длительного времени (у Фельзенштейна он длился около года), но в сложившейся на сегодняшний день ситуации, когда приглашенному режиссеру-постановщику ставят условия уложиться в месяц или максимум в полтора, воспользоваться таким репетиционным приемом работы с хоровым коллективом, к сожалению, невозможно. Естественно, это отрицательно сказывается на художественной стороне поставленного оперного спектакля.

В результате столь сложного репетиционного процесса, под руководством Вальтера Фельзенштейна, артистам хора Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко удалось добиться в массовых сценах естественности и яркой пластической выразительности.

Таким образом, в данной статье, касающейся работы режиссера-постановщика с хоровым коллективом оперного театра, приводятся основные принципы работы режиссера-постановщика профессора Вальтера Фельзенштейна с «солистами хора», которые можно взять на вооружение и применять при постановке оперных спектаклей.

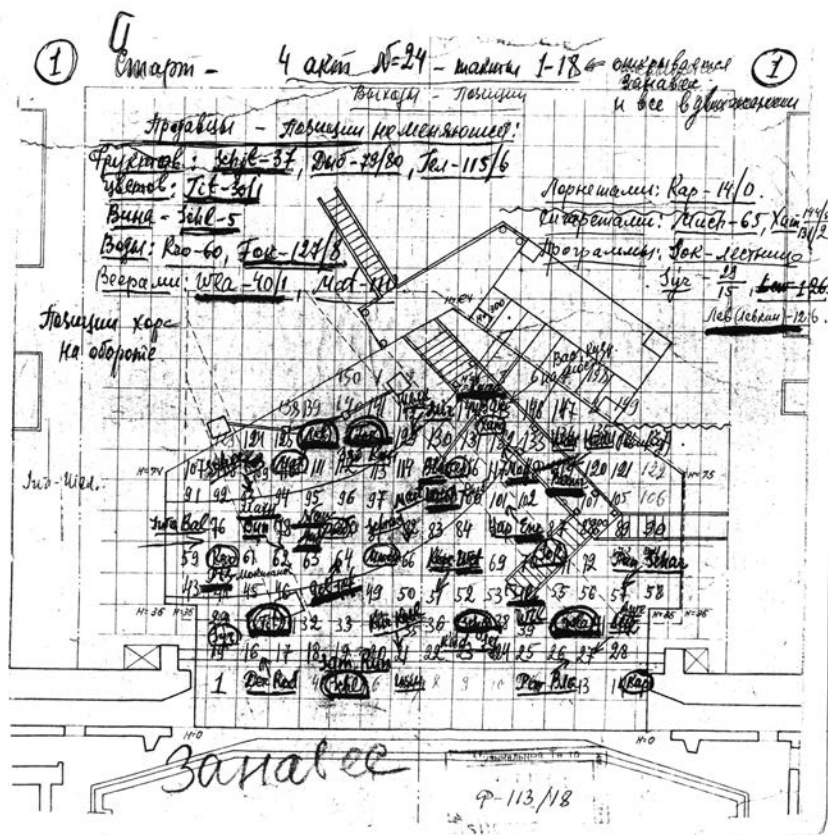


Рис. 3в. Режиссерское решение мезансценирования начала четвертого акта – сцена перед входом на корриду

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. – 335 с.
2. Рихтер С. Отзыв на оперу «Кармен» в постановке В. Фельзенштейна // Советская музыка. 1970. № 11. С. 49–50.
3. Александрова Е. И. Режиссер работает с хором. XX век. М.: Студия «Театр Exlibris», 2013. – 198 с.
4. Felsenstein W. Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente. Berlin: Edition Hentrich, 1991. – 216 p.
5. Бармак А. А. Интервью профессора ГИТИСа, кандидата искусствоведения, заслуженного деятеля искусств РФ // Магистерская диссертация Е. М. Тойкенова «Функциональные особенности хорового коллектива

REFERENCES

1. Mikhailov L. D. *Sem glav o teatre. Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters on theatre. Reflections, memories, dialogues]. Moscow: Iskustvo Publ., 1985. 335 p.
2. Richter S. *Otzyv na operu «Carmen»* [Review on the Opera «Carmen»]. *Sowetskay Musyka* [Soviet Music]. 1970, no. 11, p. 49–50.
3. Alexandrova E. I. *Redshisser rabotaet s chorom. XX vek* [The theatres director works with the choir. XX Century]. Moscow: Studio «Theatre Exlibris» Publ., 2013, 198 p.
4. Felsenstein W. *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*. Berlin: Edition Hentrich, 1991, 216 p. (In Germ.)
5. Barmak A. A. *Interviyu professora GITISa, kandidata iskusstwovedeniya, zaslužbenogo deyatelya iskusstw RF*. *Magisterskaya*

- в постановке оперных театров». ГИТИС. М., 2014. С. 99–102.
6. Рожновский С. В. Дневниковая запись переводчика либретто на русский язык оперы Ж. Бизе «Кармен» и сценических репетиций: «Фельзенштейн на репетициях» 1969–1970. Личный архив Н. И. Кузнецова. – 163 с.
 7. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995. – 908 с.
 8. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954–1961. – 421 с.
 9. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова, М.: Музыка, 1985. – 238 с.
 10. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. – 408 с.
 11. Фельзенштейн В. Знамя театра – честность и правда // Советская музыка. 1961. № 7. С. 121–128.
 12. Добрынина Е. «Кармен», как ее задумал автор // Музыкальная жизнь. 1970. № 6. С. 7–9.
- dissertaziya E. M. Toykenova «Funktsionalnye ossobenosti chorovogo kollektiva v postanovke opernykh teatrov» [Interview with Proessor GITIS, Honored Artist of the Russian Federation]. Master's Thesis of E. M. Toykenov «Funktsional Features of the Choral Group in the Productions of Opera Houses». Moscow: GITIS Publ., 2014, pp. 99–102.*
6. Rodshnowskiy S. V. Dnevnikovaya zapis perevodtsbika libretto na russkiy yazyk opery J. Biset «Carmen» I szenitsheskich repezytsiy: «Felsenstein na repoezytsiyach» [Diary Entry of the Translator of the Libretto into Russian Opera Bizet «Carmen» and Stade Rehearsals: «Felsenstein in Rehearsals»]. 1969–1970. Personal Archive of N. I. Kuznetsov. 163 p.
 7. Ozhegov S. I. *Slowar russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Moscow: AZЪ Publ., 1991, 908 p.
 8. Stanislavskiy K. S. *Sobraniye stshinenij v 8 t. Tom 2* [Collected works in 8 vol. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1954–1961. 421 p.
 9. Rossihina V. P. *Opernyj teatr S. Mamontova* [Mamontov Opera House]. Moscow: Music Publ., 1985. 238 p.
 10. Felsenstein W. *O muzykalnom teatre* [About Musical Theatre]. Moscow: Raduga Publ., 1984. 438 p.
 11. Felsenstein W. *Znamya teatra – tsbestnost i pravda* [The Banner of the Theater – Honesty and Truth]. *Sovetskaya musika* [Soviet music]. 1961.
 12. Dobrynina E. «Carmen», kak eye zadumal avtor [«Carmen» as it's the author intended]. *Musykalnaya dshbizn* [Musical Life]. 1970, no. 6.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Виноградов Михаил Юрьевич – *стажер кафедры режиссерского мастерства Московского государственного института культуры.*
E-mail: winogradov.michael@yandex.ru

Виноградов М. Ю. Принципы режиссерской работы Вальтера Фельзенштейна с хоровым коллективом оперного театра // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2019. № 3. С. 134–147. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-134-147

ABOUT THE AUTHOR

Vinogradov Michail – *trainee of the directing Department of the Moscow state Institute of culture.*
E-mail: winogradov.michael@yandex.ru

Vinogradov M. Yu. The principles of Walter Felsenstein's directing work with the chorus ensemble of the opera theatre. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 3, pp. 134–147. DOI: 10.35852/2588-0144-2019-3-134-147