
ПРИНЦИПЫ ОПЕРНОЙ ПОСТАНОВКИ ПО АРШАКУ БУРДЖАЛЯНУ

С.А.НАЛБАНДЯН

Непосредственно после открытия в Ереване в 1933 г. Государственного театра оперы и балета его первый художественный руководитель, режиссер Аршак Бурджальян стал выступать в прессе со статьями, анализирующими основы оперного искусства, задаваясь в них целью теоретически обосновать проделанную в театре практическую работу. В процессе поиска самостоятельных постановочных принципов он столкнулся с рядом задач, решение которых должно было способствовать выработке стиля - и не столько индивидуального (режиссер к тому времени имел вполне сложившийся почерк), сколько более общего, характеризующего театр в целом.

Наиболее актуальным стал вопрос выбора основы для построения оперного спектакля (либретто или партитура?). Только в зависимости от выбранной позиции и можно было заняться частными проблемами, будь то изучение техники актерской игры в опере или отбор комплекса режиссерских приемов, пригодных для музыкальной драмы, с учетом ее специфического характера. Помимо статей (вышедших в свет в разное время и неопубликованных), Бурджальян ставит примерно те же конкретно-постановочные вопросы в записях, сохранившихся в его творческих блокнотах, и в выступлениях.

Уже в первых статьях Бурджальяна четко вырисовываются теоретические воззрения художника, отчасти переключаясь с мыслями немецкого композитора и теоретика Рихарда Вагнера и русских режиссеров В.Э. Мейерхольда и К.С. Станиславского.

В статье 1933г. "Об оперном произведении"¹, где режиссер дает историческую ретроспекцию оперы, обнаруживаются основные сходства и расхождения его позиций с вагнеровскими. Наиболее точно выявляется это при анализе хронологии истории оперы, проводимом каждым из них. В книге "Опера и драма" Вагнер выделяет следующие вехи в градации жанра: 1) становление (формирование арии из народной песни); 2) реформа Глюка (смещение акцента с певца на композитора); 3) творчество Россини (начало доминирования т.н. "абсолютной мелодии"); 4) упадок². Параллельно он рассматривает любые частные изменения, вносившиеся отдельными композиторами в

¹ Оригинал текста на русском языке хранится в Музее искусства и литературы им. Чаренца в двух вариантах - рукописном и машинописном, оба, однако, не озаглавлены. Заглавие имеется лишь в армянском варианте. Впервые статья была опубликована в журнале "Խորհրդային արվեստ" (№12, 1933), затем была включена в сборник "Արշակ Բուրձալյան" (Ե., 1959).

² Р. Вагнер, Избранные работы, М., 1978, с. 142-262.

оперное мышление, задаваясь целью изучить музыкальную драму как вид искусства.

Бурджалю же выделяет три обширных этапа, заостряя при этом внимание не на опере в целом, а на постановочно-игровых принципах, сложившихся в ту или иную эпоху. Следовательно, если Вагнер считает вывихом первого этапа подчинение части целому, т.е. оперы вокалу, то в глазах режиссера период, когда "от пения артисты легко переходили в прозу, танец,"³ достаточно гармоничен. Органический синтез нарушается лишь в следующий период, когда вокалист в театре приобретает привилегированное положение: "Музыке предоставлялось право быть обязательно мелодичной и только аккомпанировать певцу в примитивной гармонии, чтоб не мешать показу его виртуозности"⁴. Следствием подобной перегруппировки элементов могло выступить лишь нарушение постановочного целого: "С логикой и психологией действия уже никто не считался. Певец в самый пылкий момент бросал свою возлюбленную на третьем плане и бегал к рампе с каждой высокой нотой. Все суетились, но эта суета создавалась только ради показа голоса, а не в оправдание сценических ситуаций"⁵.

Следующий этап в истории оперы – доминирование оркестра – режиссер связывает с реформой Вагнера, ставя его в один ряд с итальянскими композиторами-веристами и русскими М.П. Мусоргским и А.С. Даргомыжским. "Партитура осложнилась... Опера становится сложной музыкальной машиной, гегемоном которой является уже не вокалист, а дирижер"⁶.

Любопытно, что такую же оценку Вагнеру дает и современник Бурджалю режиссер Мейерхольд в докладе "Учитель Бубус" и проблема спектакля на музыке". Конечно, он более детально анализирует нововведения Вагнера и достаточно верно характеризует принцип оперной драматургии композитора, заставившего актеров "жить не от арии к арии, а жить так же, как живут в драматическом театре"⁷, но, в любом случае, Мейерхольд, подобно Бурджалю, определяет место Вагнера в истории оперы достаточно односторонне, видя в нем, в первую очередь, художника, а не исследователя, хотя теоретические изыскания последнего представляют не меньший интерес.

Впрочем, такой подход вполне закономерен: обоих режиссеров интересует не столько содержание жанра, сколько традиция оперной постановки, что переносит вопрос с нотной тетради в сценическое пространство. Бурджалю, при этом, отдает дань социологическому

³ *Արշակ Բուրձալյան, էջ 26:*

⁴ *Там же, с. 27.*

⁵ *Там же.*

⁶ *Там же.*

⁷ *В.Э.Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы. ч. 2, М., 1968, с. 66-68.*

подходу, хоть главной задачей для него и продолжает оставаться изучение постановочно-игровых приемов рассматриваемых эпох⁸.

Позже, в 1936 году Аршак Бурджальян, основываясь на своей периодизации истории оперы, в выступлении “Что главнее?”⁹ предлагает и другую классификацию оперных представлений – типологическую – с точки зрения доминирования одного из составляющих: вокала, партитуры либо самодовлеющей актерской игры. Обойдя объективно данные факты и апеллируя лишь к субъективному эмоциональному видению художника, он теоретически прослеживает внутреннюю логику отдельно взятого типа, пытаясь выявить крайние проявления каждого из них. В итоге выводит три схематические концепции оперных постановок и следующим шагом берется решить проблему их художественности. Лишь музыкальный спектакль симфонического типа, по мнению Бурджальяна, в состоянии отвечать требованиям искусства, однако полученный вид искусства оперой называться уже не может: “Сцене будет достаточно, если она будет создавать символические иллюстрации к этой музыке. Декорации должны двигаться, подавая все новые и новые символы”¹⁰.

Действительно, осуществить подобную идею означало бы представить на подмостках светскую стилизацию христианской литургии, что противоречило бы логике оперного жанра, основанного на драматическом действии¹¹.

Главенство одного из двух других элементов – вокала либо актерской игры – представляется режиссеру непропорциональным, рискующим создать соотношение, при котором опера примет уродливые формы. Вывихом театров с доминирующим вокалом Бурджальян, как указано выше, считает разорванность драматургического целого, нелогичность сценических поступков актеров, и в подтверждение приводит новые доказательства: “Если лежать трудно брать верхние ноты, то можно умирать стоя. Не важно, что поешь, а важно, как поешь”¹².

В принципе, подобная театральная система имела место в истории

⁸ Одна из записных книжек Бурджальяна, озаглавленная им “Заметки по социологии искусства”, свидетельствует о том, что теоретически режиссер склонен был выводить каждый этап в развитии искусства из социального строя соответствующей эпохи. Однако его творчество, как таковое, было свободно от преувеличения социологического подхода. Это утверждает сам Бурджальян в письме от 1937 г.: “Комиссия по организации оперы в Эривани забракела всех марксистских режиссеров и решила пригласить просто художника режиссера Бурджальяна. Центральная лаборатория по фабрикации новых людей пришла к выводу на 15-м году, что исторический материализм не помогает творческой фантазии художника.” (Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А.С. Бурджальяна).

⁹ Արշակ Բուրջալյան, էջ 71-78 (На русском языке текст, хранящийся в Музее искусства и литературы им. Чаренца, не озаглавлен).

¹⁰ Там же, с. 73.

¹¹ Հ. Հովհաննիսյան. Հալ Տին դրաման և նրա պայմանակերքը, Ե., 1990, էջ 146-160:

¹² Արշակ Բուրջալյան, էջ 74:

оперы и просуществовала довольно долго – вплоть до первых десятилетий XX века. Впрочем, опера знала и периоды, когда постановки строились исключительно на мастерстве актеров-исполнителей, и тогда техника актерской игры приобретала небывалое значение. Именно поэтому Бурджальян использует выражение “самодовлеющая игра”, рассматривая крайние проявления ее, при которых все составляющие спектакля затушевываются в пользу актера: “Каждый играет мастерски свою роль и совсем неважно, что все вместе ничего не играют”¹³.

Завершая обзор, автор выдвигает собственную режиссерскую концепцию. Она упирается в необходимость отыскать в опере ядро, центр тяжести, способный собрать вокруг себя остальные элементы и равномерно распределить акценты. Таким ядром для него становится либретто: “Поставить музыкальную драму без либретто невозможно ... Партитура без либретто превращается в абстрактную музыку и только с помощью либретто опера приобретает образность, выразительность и драматическую действенность”¹⁴.

Вообще говоря, музыка сама по себе свободна от драматургии, она дает переживание, эмоцию, но не диктует сценического действия, музыка сама не может перерасти в драму, для ее конкретизации необходимо либретто. Только благодаря синтезу либретто и партитуры становится возможным воплощение оперы на сцене. Вот основная мысль Бурджальяна, созвучная с вагнеровской идеей “музыка родит, поэт оплодотворяет”¹⁵. Одной мелодии недостаточно для создания музыкальной драмы.

Обсуждая вопрос об абстрактности музыки, Иммануил Кант дает ей следующую характеристику: “Она (музыка) говорит через одни только ощущения без понятий. Стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления...”¹⁶

Таким образом, в музыкальной драме для Бурджальяна “либретто остается все перевешивающим основанием оперы”¹⁷. Это высказывание чешского режиссера и театроведа Ежи Кречмара встречается в одном из блокнотов Бурджальяна. Вообще, как свидетельствуют творческие дневники режиссера, к теоретическому обоснованию своих творческих установок он готовился очень тщательно. Он выписывает из искусствоведческой литературы формулировки, касающиеся оперного искусства и способствующие уточнению его собственной концепции; изучает факторы, явившиеся предпосылкой к созданию оперы, обращаясь тем самым к истокам жанра: “Те лица, которым мы обязаны открытием оперного искусства, были уверены, что их музыкальная драма – не что иное, как восстановление античной трагедии”¹⁸.

¹³ Там же, с. 75.

¹⁴ Там же, с. 45.

¹⁵ Р.Вагнер, *Избранные работы*, с. 337.

¹⁶ И.Кант, *Сочинения в 6 томах.*, т. 5, М., 1966, с. 347.

¹⁷ Музей искусства и литературы им. Чаренца, архив А.С. Бурджальяна.

¹⁸ Там же.

Исходя из этого положения Кречмара и учитывая аристотелеву теорию драмы, Бурджальян определяет в опере функции хора и балета: "Хору или, вернее, артистам ансамбля необходимо раскрыть коллективный образ не методами капеллы, а методами активно ведущих действие и контр-действие... Балет также нужно связать с основным действием"¹⁹.

Так принципы музыкальной гармонии Бурджальян не кладет в основу оперной постановки. Для сценического воплощения оперы, на его взгляд, необходимо следовать логике драматического действия: "При работе с конкретным образом явится больший интерес и понимание музыкального действия, придет знание, по каким линиям развивается это действие, а с этими знаниями явится и желание логически увязать музыку с действием"²⁰.

Замечание это – очень тонко подмеченное – относится к дирижеру оперного оркестра. Работая в отрыве от сцены, дирижер рискует потерять органическую связь с ней: "Дирижеры не должны работать над партитурой без связи со сценой, тогда они не будут создавать себе абстрактные образы, а начнут мыслить конкретными образами сцены"²¹.

Сценическое действие не поддается структуре музыкального произведения, ибо драматизм в музыке не является еще драмой в театральном понимании ее.

Естественно, такой режиссерский подход должен был вызвать реакцию со стороны музыкантов. Главный дирижер Оперного театра с 1933 по 1936гг. А. М. Пирадян в опубликованной в 1935 г. статье "По поводу нескольких вопросов оперного искусства"²² обвиняет Аршака Бурджальяна в не- и даже антимузыкальности. Режиссер выступает с полемической статьей, разъясняя в ней спорные моменты своих предыдущих публикаций²³. Так, постановщик, неоднократно писавший о синтезе в опере, после выхода в свет статьи Пирадяна вынужден был вновь изложить свою точку зрения, прежде всего, внося ясность в вопрос о партитуре: "Ставить оперы исключительно на основе либретто так же невозможно, как и исключительно на основе партитуры. Режиссер, не учитывающий партитуры при постановке оперы, с первого шага впадает в противоречие с музыкой... и искажает смысл действия"²⁴.

Идея синтеза элементов в опере с небольшим перевесом в сторону либретто отличает армянского режиссера как от К.С. Станиславского, так и от признававшего талант Бурджальяна В.Э. Мейерхольда. Оба русских режиссера при постановке музыкальной драмы исходили исключительно из партитуры, хоть творческие методы

¹⁹ Արշակ Բուրջալյան, էջ 31:

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Խորհրդային արվեստ, 1935, № 8, էջ 9:

²³ Արշակ Բուրջալյան, էջ 45-49:

²⁴ Там же, с. 46-47.

их кардинально отличались. Мейерхольд извлекал из музыки темпоритмические особенности спектакля и искал точек соприкосновения ритма мелодии с внешним рисунком роли, избегая, в первую очередь, диссонанса между партитурой и актерским исполнением²⁵. Для Станиславского партитура являлась дополнительным "двигателем психической жизни" роли, материалом, из которого актер мог бы извлекать соответствующее переживание. Фактически, и в оперу Станиславский пытался внедрить свою систему мастерства актера и неслучайно начинал беседы с учащимися оперной студии с преподавания им основ этой системы²⁶.

В работе с актерами Бурджальян следовал системе Станиславского, правда, внося при этом те или иные коррективы. Так, прибегнув к понятиям и терминам Станиславского "мышечное напряжение", "штамп", "искусство и ремесло", "сквозное действие и сверхзадача", он зачастую видоизменяет их в соответствии со своими подходами.

Порой, он не только не исходит, но и противоречит основам системы Станиславского, часто отклоняясь от рекомендации автора "Работы актера над собой" выводить внешние особенности персонажа из соответствующего переживания артисто-роли и создает яркие театральные образы в ущерб психологизму. Таких отклонений довольно много в постановках Бурджальяна.

Учитывая русский и европейский театральный опыт и сопоставляя его с теоретической мыслью, известной к первым десятилетиям XX века, Аршак Бурджальян искал и находил собственные приемы и методы постановки опер. Поиски эти, прежде всего, отразились на общем стиле его спектаклей, затем только режиссер теоретически обосновывал их в выступлениях и публикациях.

ՕՎԵՐԱՅԻՆ ԲԵՍԱԿՐՈՒԹՅԱՆ ՍԿՉԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԸՍՏ ԱՐՇԱԿ ԲՈՒՐՋԱԼՅԱՆԻ

Ս.Ա.ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

Ամփոփում

Օպերայի և դրամայի փոխհարաբերությունների հարցը տեսականորեն քիչ է շոշափվել, հատկապես մեզանում: Հայ թատրոնի գործիչներից այս առումով առանձնանում է Արշակ Բուրջալյանը, որը փորձել է տեսական բացատրություն տալ իր օպերային ռեժիսուրային: Հիմնականը և ելակետայինը գրական և երաժշտական տարրերի համերաչխման խնդիրն է, որի շուրջ բանավիճել են և՛ տեսաբանները, և՛ ստեղծագործողներն ու կատարողները՝ Վազներից մինչև Շալլապին: Հայ իրականության մեջ այս խնդրին մասնագիտորեն է մոտեցել Արշակ Բուրջալյանը: Ինչպես հրապարակված, այնպես էլ ձեռագիր նյութերը թույլ են տալիս ի մի բերելու և տեսականորեն ամբողջացնելու Բուրջալյանի՝ որպես օպերային բեմադրիչի ստեղծագործական կողմնորոշումները:

²⁵ В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 143

²⁶ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, с. 19.