

На правах рукописи

ВОРОТЫНЦЕВ ПЕТР ИЛЬИЧ

**ФОРМИРОВАНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО СОЗНАНИЯ В
ИТАЛЬЯНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX – XX веков**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена на кафедре истории театра и кино федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Макарова Галина Витальевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Литаврина Марина Геннадьевна

кандидат искусствоведения, профессор
Некрасова Инна Анатольевна

Ведущая организация: Высшее театральное училище (институт) им.
М.С. Щепкина при Государственном
академическом Малом театре России

Защита состоится « 4 » декабря 2014 года в 15:30 на заседании диссертационного совета Д 210.004.04 по присуждению ученых степеней при ФГНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125000, Москва, Козицкий переулок, дом 5.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться на сайте Государственного института искусствознания www.sias.ru

Автореферат разослан « ____ » _____ 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Доктор искусствоведения
В.В. Иванов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Настоящее исследование посвящено феномену зарождения и становления режиссерского мышления в итальянском театре XIX – XX веков. Формирование режиссуры в Италии происходило очень тяжело. В отличие от других стран (прежде всего, Франции, Германии и России), Италия не обладала столь мощным режиссерским потенциалом. В диссертационном исследовании предпринята попытка разобраться в причинах столь позднего появления режиссуры на Апеннинах. Любопытно, что, Германия и Италия объединились практически одновременно, но именно в стране Гете режиссура как профессия оформилась гораздо быстрее. В конце XIX века в Германии уже существовал режиссерский театр, тенденции же к возникновению режиссуры наметились на век раньше (Лессинг и его «Гамбургская драматургия»). Все это объяснимо колоссальным спросом на индивидуальное волевое высказывание, существовавшим в немецком мире еще со времен романтизма. Основным же принципом итальянского театра на протяжении веков была импровизация. Актеры комедии масок (*commedia dell'arte*) не имели фиксированного текста, а придумывали его на ходу, вокалисты эпохи бельканто декорировали арии на свой вкус, пренебрегая порой замыслом композитора. У Теодора Адорно есть работа «Социология музыки» в которой он подробно разбирает иерархические изменения, произошедшие в музыкальном театре в XIX – XX веках, когда главными людьми стали дирижер и режиссер. Показательно, что знаменитый исследователь практически не упоминает в данном контексте Италию.

Объектом данной диссертации стал процесс формирования режиссерской традиции в итальянском театре.

Предметом исследования является творчество трех гигантов итальянской культуры: Джузеппе Верди, Луиджи Пиранделло и Джорджо Стрелера. Подробно анализируются взгляды на театр данных художников и их деятельность, приведшая к появлению режиссуры в Италии.

Анализ пьес, музыкальных партитур и спектаклей ведется на языке оригинала. Постановки спектаклей Стрелера были проанализированы по сохранившимся редким видеозаписям и фотографиям, хранящимся в архиве миланского театра Пикколо (Archivio multimediale del Piccolo teatro di Milano¹). Помимо записей и фотографий в архиве театра Пикколо был изучен обширный пласт критической литературы и прессы о постановках Стрелера. Пьесы Пиранделло и научные тексты об этом авторе были проработаны в библиотеке Миланского государственного университета. Неоконченное высшее музыкальное образование серьезно помогло автору в работе над партитурами Верди в которых содержится уникальный материал, свидетельствующий о режиссерском сознании Маэстро. Подробно были проанализированы письма Верди как на русском, так и на итальянском языке.

Объект и предмет исследования определили **цель работы**, которая заключается в детальном рассмотрении истоков формирования и пика итальянской режиссерской мысли, а также в анализе форм функционирования категорий режиссуры в итальянском театре.

В качестве важнейших **исследовательских задач** автор работы выделяет следующие:

1. Изучить и сформулировать историко-культурные причины запоздалого формирования режиссуры в Италии, понять истоки режиссуры в Италии, определить историко-социальный контекст итальянской театральной культуры XIX – XX веков, а также рассмотреть генезис изучения данной проблемы в трудах отечественных и зарубежных искусствоведов.
2. Рассмотреть творчество Джузеппе Верди как феномен режиссерского мышления в эпоху дорежиссерского театра, выявить специфические черты

¹ Архив Пикколо это большой научно-исследовательский центр в котором представлена богатейшая коллекция материалов, касающихся истории театра: видео, фотографии, афиши, эскизы декораций, программы спектаклей, пресса о постановках, а также книги по истории итальянского и мирового искусства (многие из них пригодились при написании первой и второй глав диссертационного исследования).

его оперной драматургии, исследовать методологию работы композитора над спектаклем, которая своим комплексным подходом предсказывает многие режиссерские концепции и взгляды на театр, возникшие в XX веке.

3. Проанализировать драматургию Пиранделло (преимущественно его, так называемую, «Театральную трилогию») и рассмотреть ее как важнейший фактор появления полноценной режиссерской деятельности в Италии. Принципиально важная задача заключается в том, чтобы проследить и понять как новаторская драматургия Пиранделло спровоцировала появление режиссуры в Италии, фальсифицировав старые методы организации спектакля. Новая драма, сильно повлиявшая на возникновение режиссуры в конце XIX века, оказала минимальное влияние на итальянские театральные реалии. Италия ждала своего героя и обрела его в лице уроженца Сицилии Луиджи Пиранделло.

4. Рассмотреть великую пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» с новой точки зрения. Прежде всего, как режиссерский манифест, а не только как литературный текст. Тончайшим и подробнейшим образом прописанная партитура спектакля (пластика, слово, игра актеров, сценография) дает нам право говорить о режиссерском сознании Луиджи Пиранделло, о его прогрессивных взглядах на театр.

5. Осмыслить творчество Джорджо Стрелера, сумевшего обобщить огромное театральное наследие своей страны, указав новый (уже режиссерский) путь развития итальянского театра.

6. Рассмотреть искусство Джорджо Стрелера в контексте общеевропейского культурного процесса, в который он сумел включить итальянский театр, открыв родной публике неизвестных ей драматургов (в первую очередь Брехта). Режиссура Стрелера является вершиной национальной культурной самоидентификации Италии. В контексте обобщения различных национальных традиций будет рассмотрен главный спектакль Стрелера «Арлекин – слуга двух господ».

7. Посредством накопленного материала и его детальнейшего анализа определить причины позднего появления режиссуры в Италии и сформулировать специфические особенности итальянской театральной ментальности, проведя ее сравнительный анализ с другими театральными культурами Старого Света.

Актуальность предпринятого диссертационного исследования мотивирована недостаточным освещением проблемы формирования итальянской режиссуры в современном искусствознании. Данная работа позволяет провести неочевидные связи между деятельностью разных итальянских художников, творивших при несхожих обстоятельствах, но делавших, тем не менее, единое режиссерское дело для своей страны. В диссертации впервые предпринята попытка систематизировать материалы, касающиеся итальянской режиссуры и взглянуть на историю итальянского театра (как музыкального, так и драматического) как на единый социокультурный процесс. Научная проблема представляется автору недостаточно разработанной и поэтому выбранную тематику можно назвать актуальной. Существуют отдельные исследования, посвященные конкретным персоналиям итальянского театра, но работ в которых анализировались бы истоки зарождения итальянского режиссерского сознания нет. Существование режиссуры часто подразумевается в этих исследованиях изначально.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней представлен комплексный анализ феномена итальянской режиссуры. В исследовании применяются театроведческие, музыковедческие и филологические стратегии анализа итальянской режиссуры.

Методология исследования представляет собой синтез семиотического подхода с историко-теоретическим, что позволяет всесторонне рассмотреть и систематизировать специфику итальянского режиссерского процесса, понять его глубинные корни и перспективы. Подобная методология разработана в основных трудах, касающихся проблем

творчества Верди, Пиранделло и Стрелера (см. ниже). Но помимо этих работ на автора диссертации оказали большое влияние методологические стратегии Ю.М. Лотмана и М.М. Бахтина. Этим ученым отличало умение рассматривать культурный процесс комплексно, проводя парадоксальные и неожиданные связи, а также слышать тончайшую полифонию самых разных текстов (в том широком смысле, который закладывал в этот термин Лотман).

Для получения глобального представления об интересующей автора проблеме также используется системно-компаративистский подход, предполагающий освещение и анализ самых разных источников: художественные тексты, музыкальные партитуры, письма, критика и т.д.

Материал данного исследования составляют оригинальные итальянские документы (монографии, статьи в газетах и журналах, эссе, заметки), письма интересующих нас художников, а также критическая и научная литература на русском языке. Перечислим наиболее важные источники. Применительно к первой главе в которой говорится о Верди, наибольшего внимания заслуживают монографии Соловцовой², Тароцци³, Верфеля⁴, Аббьятти⁵, Бахтика⁶, работа Ласло Эсе⁷, критические статьи Бушен, письма Верди на русском⁸ и итальянском⁹ языках. Во второй главе разбираются работы, посвященные творчеству Пиранделло. Особое внимание приковано к текстам Молодцовой¹⁰, Топуридзе¹¹, Бушуевой¹²,

² Соловцова, Л.А. Джузеппе Верди / Л.А. Соловцова. – М. : Музыка, 1981. – 416 с.

³ Тароцци, Д. Верди / Д. Тароцци. – М. : Молодая гвардия, 1984. – 352 с.

⁴ Верфель, Ф. Верди. Роман оперы / Ф. Верфель. – М. : Аст; Астрель, 1962. – 416 с.

⁵ Abbiatti, F. Verdi / F. Abbiatti. – Milano, 1959. – 733 p.

⁶ Bachtik, J. Giuseppe Verdi / J. Bachtik. – Praha, 1963. – 402 p.

⁷ Эсе, Л. Если бы Верди вел дневник... / Л. Эссе. – Будапешт. : Корвина, 1965. – 296 с.

⁸ Верди, Д. Избранные письма / Д. Верди. – М. : Музыка, 1973. – 352 с.

⁹ Verdi, G. Autobiografia delle lettere a cura di A. Oberdorfer / G. Verdi. – Milano, 2005. – 476 p.

¹⁰ Молодцова, М.М. Луиджи Пиранделло / М.М. Молодцова. – Л. : Искусство, 1982. – 216 с.

¹¹ Топуридзе, Е.И. Философская концепция Луиджи Пиранделло / Е.И. Топуридзе. – Тбилиси. : Искусство, 1971. – 133 с.

¹² Бушуева, С.К. Полвека итальянского театра / С.К. Бушуева. – Л. : Искусство, 1978. – 191 с.

Абете¹³, Брагальи¹⁴, а также подробным образом анализируются пьесы самого автора. В третьей главе речь идет о творчестве Джорджо Стрелера. В контексте этой части диссертации прорабатывается обширный критический материал из итальянской театральной прессы, важнейшая для понимания итальянского театра книга Паоло Грасси «Мой театр»¹⁵, автобиографическая книга Стрелера «Театр для людей»¹⁶ и его многочисленные статьи и заметки о театре, а также тексты отечественных и зарубежных театроведов среди которых выделяются книги Бушуевой¹⁷, Скорняковой¹⁸, Херста¹⁹. Помимо монографий вышеупомянутых авторов, пристально рассматривается большой корпус критических текстов на итальянском языке, что должно помочь нам разобраться в том, как воспринимались те или иные театральные проекты режиссера в режиме онлайн.

Научно-теоретическая значимость состоит в том, что впервые на русском языке итальянская режиссура рассматривается не только в узко-театроведческом смысле, но и в широком социокультурном контексте.

Научно-практическая значимость диссертации заключается в том, что ее основные положения и результаты анализа могут найти применение при чтении общего курса по истории музыкального театра, истории драматического театра и истории литературы, а также специальных курсов и спецсеминаров по истории итальянской культуры. Результаты проведенной работы могут быть использованы в ходе дальнейшего изучения итальянского театра, в качестве аналитической базы для театроведческих, музыковедческих и филологических исследований в области театра и драматургии, а также в практике театральной критики.

¹³ Abete, G. Il vero volto di Luigi Pirandello / G. Abete. – Milano, 1961. – 331 p.

¹⁴ Bragaglia, L. Interpreti pirandelliani (1910 – 1969) / L. Bragaglia. – Roma, 1969. – 413 p.

¹⁵ Грасси, П. Мой театр / П. Грасси. – М. : Искусство, 1982. – 392 с.

¹⁶ Стрелер, Д. Театр для людей / Д. Стрелер. – М. : Радуга, 1984. – 310 с.

¹⁷ Бушуева, С.К. Итальянский современный театр / С.К. Бушуева. – Л. : Искусство, 1983. – 176 с.

¹⁸ Скорнякова, М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано» / М.Г. Скорнякова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 352 с.

¹⁹ Hirst, D.L. Giorgio Strehler / D.L. Hirst. – Milano, 2006. – 140 p.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Методы художественной работы, применявшиеся Джузеппе Верди при подготовке спектакля уместно назвать режиссерскими, несмотря на номинальное отсутствие данного вида творчества в эпоху композитора. Комплексное видение спектакля, ощущение значимости всех его частей, небывалое для итальянского музыкального театра того времени внимание к актерскому исполнению и сценографии указывает на бесспорно режиссерский тип сознания, которым обладал Верди. Поскольку Верди не оставил теоретического наследия, то при анализе его работ будет применен метод реконструкции эстетических взглядов и воззрений композитора по его письмам и партитурам.
2. Эволюция творческого метода от ранних опер, через оперы зрелого периода к поздним творениям автора дает нам уникальную возможность на примере жизни и искусства одного человека понять смену театральной парадигмы, произошедшую в итальянском театральном мировоззрении. Начав со вполне традиционной оперной эстетики середины XIX века, Верди через «Набукко», «Макбета», «Травиату» и «Аиду» пришел к революционным «Отелло» и «Фальстафу», прозревающим музыкальные и театральные традиции XX века.
3. Специфический тип драматургии Луиджи Пиранделло спровоцировал окончательный переход итальянского театра на режиссерские рельсы. При постановке подобной драматургии было решительно невозможно прибегать к старым, формальным приемам и штампам, которыми был переполнен итальянский театр начала века. Пиранделло создал новаторскую драматургию, которая требовала принципиально нового типа театрального мышления, мышления индивидуального (режиссерского), нетрадиционного.

4. Главная пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» является не просто литературно-театральным текстом, но еще и режиссерским манифестом автора. Театрально-режиссерская идеология Пиранделло органично вплетена в текст, что придает ему дополнительный метафизический объем. В данном произведении заложено множество смысловых и художественных измерений. Режиссерская программа Пиранделло будет реконструирована и воссоздана с помощью детальнейшего анализа ремарок в пьесе. Постоянная балансировка на грани реальности и вымысла, к которой прибегает Пиранделло, создает принципиально новую художественную и идейную среду. Персонажи пьесы ищут не столько автора, способного художественно ограничить их экзистенциальный опыт, сколько Автора, голос которого не доносится до них.
5. Джорджо Стрелер, основавший после войны театр Пикколо, художественно преобразовал итальянский театральный опыт, добившись впечатляющего прогресса в области режиссуры. Он был настоящим Автором, создавшим уникальный по своей индивидуальности и глубоко демократичный по своей природе «театр для людей». Само название Пикколо, воспринималось как глоток свежего воздуха в стране, уставшей от фашистского официоза. Яркое индивидуальное мышление Стрелера, помноженное на пиетет к своей национальной традиции, подарило миру великий театр Пикколо.
6. Самый знаменитый спектакль Стрелера «Арлекин – слуга двух господ» является не только выдающимся художественным произведением, но и культурным гипертекстом итальянской национальной культуры. В нем Стрелер органично соединил различные жанры, средства выразительности и идеи, существующие в итальянской культуре. Режиссер поднялся до высот художественного обобщения, наделив итальянское театральное прошлое современным культурным

пониманием. Глубокая «карнавальность» спектакля сочетается с новаторством режиссерской мысли Стрелера.

Апробация работы. Основные научные и практические результаты диссертационной работы были апробированы в виде научных докладов на семинарах ИФИ РГГУ. Кроме того исследование было представлено в архивном центре театра Пикколо ди Милано (Archivio multimediale del Piccolo teatro di Milano). Концепции и идеи, разработанные в диссертации, были внедрены в программы курса «История мирового театра» и «История музыкального театра».

Цели и задачи, поставленные в диссертации, определили **структуру работы**. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения в котором перечисляются театральные работы трех выбранных для исследования художников и списка библиографических источников. Общий объем работы 213 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТ

Во **Введении** аргументируется выбор темы исследования, ее актуальность и научная новизна, определяются цели и задачи, характеризуется теорико-методологическая база, обосновывается практическая и теоретическая значимость исследования, оговариваются положения, выносимые на защиту. Приводится небольшой обзор литературы, фокусирующей свое внимание на проблеме итальянского театра и итальянской режиссуры.

Первая глава – «Режиссерское начало в творчестве Джузеппе Верди. Театральная методология композитора» состоит из четырех параграфов. Главная цель главы показать эволюцию взглядов Верди на театр, формирование его революционного (режиссерского в современном понимании) метода. Именно поэтому первый параграф **«От ранних опер к зрелости. Поиск театрально-музыкального языка»** посвящен начальному

этапу творчества композитора. В нем рассматривается дорога, которую прошел Верди от ранних, во многом подражательных работ, к своим первым шедеврам. Первые две неудачные оперы Верди «Оберто, граф Бонифачо» и «Мнимый Станислав» еще сильно опирались на традиции Россини, Беллини и Доницетти, трех великих мастеров бельканто, безраздельно правивших в итальянском оперном театре первой половины XIX века. Первая по-настоящему самостоятельная работа Верди – «Набукко». И выразилось это уже в работе над либретто. Долгое время в итальянском оперном театре композиторы не придавали либретто большого значения: сюжет и характеры прорабатывались формально и поверхностно. Этим объясняется большое количество сюжетных нестыковок и нелепостей, которыми изобилуют оперы XVIII и начала XIX века. Публику интересовало только пение звезд. Верди осознал художественную значимость либретто, сделав его важнейшим элементом своей оперной концепции. Оперный театр Верди начинается с качественного либретто. Маэстро заставил переработать драматурга Солеру либретто «Набукко», добившись от него художественной правды изображаемых характеров. Очень часто в работе над «Набукко» и позже Верди требует от либреттиста «художественного слова», абсолютной правды, индивидуального подхода в изображении каждого образа. Небывалое для той эпохи внимание Верди уделил в «Набукко» хорам. Всегда в итальянском музыкальном театре властвовали солисты, Верди сделал главным героем «Набукко» хор. Соловцова так пишет про хоры в «Набукко»: «Хоры „Набукко“ не оторваны от действия, как это часто бывало в итальянской опере, как это было в первой опере Верди „Оберто“, где хор выступал лишь в качестве комментатора события. Величественные хоры „Набукко“ органически входят в драматургию оперы»²⁰. В «Набукко» очевидна режиссерская тенденция Верди к единству всех частей оперы, к достижению единого художественного мира в спектакле. После «Набукко» Верди, окрыленный успехом, написал несколько опер («Ломбардцы в первом

²⁰ Соловцова Л. Джузеппе Верди. М. : Музыка, 1981. С. 52–53.

крестовом походе», «Эрнани», «Двое Фоскари», «Жанна д'Арк» и т.д.) в которых продолжил найденные в этой опере принципы организации спектакля. Но настоящим прорывом с точки зрения режиссерского мышления стал «Макбет».

При работе над «Макбетом» Верди ввел в практику индивидуальные занятия с исполнителями главных партий. Причем не только музыкальные, но и актерские. Вот выдержки из писем Верди, написанных во время подготовки «Макбета» и адресованных исполнителям и театральным работникам: «...Вдумайся хорошенько в создавшуюся ситуацию, то есть в момент встречи с ведьмами, предсказывающими Макбету трон. Ты стоишь при этом известии ошеломленный и в ужасе, но в то же самое время в тебе зарождается честолюбивое желание достичь трона. Поэтому начало дуэта ты будешь петь вполголоса; кстати, не забудь придать надлежащее значение стиху: „Ma perche sento rizzarsi il crine“». Обрати внимание на все мои обозначения, на ударения, на pp и f, указанные в музыке...»²¹ или «... Для того, чтобы ты хорошо понял мои намерения, скажу тебе также, что во всем этом речитативе и дуэте инструментальное сопровождение поручено струнным с сурдинами, двум фаготам, двум валторнам и одной литавре. Как видишь, оркестр будет звучать до чрезвычайности придушенно, так что и вы должны будете петь с сурдинами»²² или «Хочу предупредить тебя о том, что, говоря на днях с Санквирико о „Макбете“, я высказал ему мое желание как можно лучше поставит действие с призраками, и он подсказал мне ряд вещей, из которых самой замечательной является несомненно волшебный фонарь. Он уверял меня, что может получиться нечто прекрасное и вполне выполнимое, и даже взялся сам переговорить с оптиком Дурони об изготовлении необходимого механизма»²³. И подобных указаний Верди давал множество. Как мы видим, Верди очень тщательно прорабатывает образ персонажа, а также внимательно относится к технической стороне

²¹ Верди Д. Избранные письма. М. : Музыка, 1973. С. 35.

²² Там же. С. 35.

²³ Эсе Л. Если бы Верди вел дневник... Будапешт : Корвина, 1965. С. 80.

спектакля, что является признаком режиссерского мышления композитора. Верди отказывается от диктата голоса, в пользу художественной правды исполняемого характера. Это революционные методы работы для итальянского музыкального театра середины XIX века. Нонсенсом кажется замечание Верди по поводу того, что у предполагаемой исполнительницы главной партии слишком красивый голос: «Тадolini слишком хороша, чтобы исполнять эту партию. Это, вероятно, покажется вам абсурдом!.. У Тадolini лицо прекрасное и доброе, а я хотел бы видеть леди Макбет уродливой и злой. Тандolini владеет голосом в совершенстве, а я хотел бы, чтобы леди совсем не пела. У Тадolini голос изумительный, светлый, ясный, сильный, а я хотел бы, чтобы голос леди был резкий, глухой, мрачный. В голосе Тадolini нечто ангельское, а мне нужно, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское»²⁴.

После «Макбета», отобравшего столько сил и эмоций, Верди понадобилось несколько лет, чтобы вернуться на путь написания шедевров. Вернувшись, он создал свой знаменитый триптих («Риголетто», «Травиата», «Трубадур»). **«Великий триптих. Модификация театрального языка»** – так называется второй параграф главы, посвященной Верди. Начало пятидесятых годов ознаменовано огромным интересом Верди к Шекспиру, которого он ставил выше всех драматургов, и в частности к трагедии английского драматурга «Король Лир». Верди мечтал написать оперу по «Королю Лиру» и даже сделал кое-какие музыкальные и драматургические наброски. К сожалению, этому замыслу не суждено было сбыться, но дух великой трагедии Шекспира ощущается в знаменитом триптихе композитора. Особенно в «Риголетто», созданном по пьесе Виктора Гюго «Король забавляется», где тема любви отца и дочери заявлена напрямую. В «Риголетто» и «Трубадуре» Верди довел до совершенства режиссерскую методологию, нащупанную в «Набукко» и «Макбете». Но по-настоящему революционным с точки зрения режиссерского мышления произведением

²⁴ Верди Д. Избранные письма. М. : Музыка, 1973. С. 35.

стала «Травиата». «Травиата» является абсолютным прорывом для итальянской и европейской культуры XIX столетия, плодом истинно режиссерского подхода Верди к созданию оперного спектакля. В «Травиате» Верди продемонстрировал новшество, которого не было раньше. Главная героиня оперы находится на сцене практически все время. И это очередное режиссерское озарение Верди, которое осталось почти незамеченным. «Травиата» требует абсолютно нового типа исполнителя. Он должен сочетать в себе актерскую подготовку, вокальную точность и небывалую физическую и психологическую устойчивость. Ведь постоянное присутствие на сцене требует не только физической выносливости, но и концентрации, которой театр того времени не знал. Требования Верди во многом предвосхищают исполнительскую культуру XX века с ее комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики. Но главной новацией стало даже не это, а то, что Верди продемонстрировал на оперной сцене современных персонажей и показал актуальный сюжет. До этого на оперные подмостки выходили короли, принцы, герцоги, не имевшие прямого отношения к окружающей действительности. Верди осовременил героев, предугадав главный режиссерский штамп XX столетия.

Триптих разделил художественную жизнь Верди на до и после. Поэтому мне представлялось логичным назвать следующий параграф **«После триптиха. Поиск новых форм режиссерской выразительности»**. Главное внимание в параграфе уделяется самой недооцененной опере Верди «Симон Бокканегра». При работе над данным произведением Верди оставил множество чисто режиссерских указаний: «Выпиши старательно сцены. Указания мои достаточно точные, тем не менее, я позволю себе еще некоторые замечания. В первой сцене, если палаццо Фиеско находится сбоку, надо, чтобы он хорошо был виден публике, потому что выход Симона на балкон с горящим фонариком должны увидеть все сидящие в зале. Думаю, что из-за неудачной декорации не следует терять музыкальный эффект, который тут может быть» или «...огни, которые должны потухать один за

другим – так, чтобы к моменту смерти дожа все было погружено в глубокую тьму. Это, мне кажется, момент сильно впечатляющий и горе нам если сцена эта будет поставлена плохо»²⁵. Причины неудачи «Симона Бокканегры» объясняются глубокой революционностью данного произведения и комплексным подходом, который Верди старался внедрить в архаичную структуру итальянского музыкального театра. Последний параграф посвящен позднему периоду творчества Верди и называется **«Зрелые и поздние оперы Верди. Окончательное обретение режиссерской концепции»**. Особое внимание здесь уделено трем операм Маэстро: «Аиде», «Отелло» и «Фальстафу» в которых он наконец-то достиг подлинного синкретизма оперного спектакля, систематизировав находки и достижения прошлого. В «Отелло» и «Фальстафе» Верди отказался от традиционного деления на арии, дуэты, терцеты и т.д., переняв и адаптировав достижения Вагнера. Уплотнение оркестрового звучания, развернутые монологи вместо арий – таков Верди в двух своих последних операх. Если в «Отелло» Верди упорядочил все свои находки, то речитативно-пародийным хаосом «Фальстафа» Маэстро заглянул в XX век. Импульс, который дал Верди итальянскому театру и режиссерскому сознанию подхватил Луиджи Пиранделло.

Вторая глава, которая называется **«Режиссерская природа драматургии Пиранделло»**, посвящена великому уроженцу Сицилии. В первом параграфе **«Итальянский драматический театр в конце XIX – начале XX веков»** дана исчерпывающая характеристика театральной культуры Италии рубежа веков. Проанализирована общая театральная ситуация в Италии, породившая в итоге феномен Пиранделло. В конце XIX века Италия была глубоко актерской страной. На сцене блистали такие звезды как Аделаида Ристори, Эрнесто Росси, Томмазо Сальвини, Элеонора Дузе. Никакого режиссерского сознания в драматическом театре не

²⁵ Верди Д. Избранные письма. М. : Музыка, 1973. С. 16.

наблюдалось и не предвиделось. По сути, итальянский театральный мир жил по законам, выработанным еще в эпоху Возрождения.

Конец XIX столетия был ознаменован появлением такого стиля как веризм, захватившим литературу, драматический и музыкальный театр. Именно из веризма вышел Пиранделло. Позже, драматург преодолеет данный стиль, но истоки драматургического стиля Пиранделло лежат в веризме. Начало же XX века прошло под знаком футуризма, который сильно повлиял на сценографическую историю итальянского театра. Стык веков в итальянском сценическом искусстве – это настоящий бурлящий котел в котором борются разные традиции и тенденции. В первом параграфе дается характеристика этой борьбы.

Второй параграф называется **«Путь Пиранделло к драматургии. В поисках театра»**. Как известно, к драматургии Пиранделло пришел не сразу. Свою литературную карьеру Пиранделло начинал как романист. Тем не менее, структурные и идейные принципы бинарности в изображении мира, найденные в романистике (особенно в романе «Покойный Маттиа Паскаль»), Пиранделло с успехом перенесет в драму. Третий параграф именуется **«„Шесть персонажей в поисках автора“ как режиссерский манифест»**. Главная пьеса Пиранделло рассматривается не столько как литературный текст, сколько как завуалированный режиссерский проект. Детальнейшим образом проанализированы ремарки автора. Возьмем для примера первую: «Кто захочет поставить эту комедию на сцене, тот должен будет приложить все усилия, чтобы шесть персонажей не смешивались с актерами труппы. Ясно, что такому разделению будет способствовать расположение этих групп на сцене (оговоренное в ремарках), как, впрочем, и различное освещение с помощью особых рефлекторов. Однако самым подходящим и верным средством было бы использование специальных масок для персонажей: эти маски следует изготовить из материала, который бы не жухнул от пота и был в то же время достаточно легким и не утомлял актеров. В масках должны быть вырезы для глаз, ноздрей и рта. Маски эти призваны, помимо всего

прочего, наиболее полно выражать суть комедии. Персонажи должны появляться не как призраки, а как реальные воплощения, как незыблемые порождения фантазии, то есть тем самым они будут реальнее и устойчивее, чем переменчивое естество актеров. Маски помогут создать впечатление, что это фигуры, сотворенные искусством, причем каждая из этих фигур будет выражать одно неизменное, присущее только ей чувство: Отец – угрызение совести, Падчерица – мстительность, Сын – презрение, Мать – страдание (восковые слезы у глазниц и у зияющего отверстия рта будут придавать этой маске сходство с изображением Mater Dolorosa в церквах). Особое внимание следует обратить и на одежду персонажей. В ней не должно быть ничего неестественного, но жесткие складки и почти статуарные формы костюмов должны тем не менее все время напоминать, что платье их сделано не из той материи, которую можно приобрести в любой лавочке и сшить у любого портного»²⁶. Очевидно, что так рассуждать и видеть может только человек режиссерского склада. Молодцова утверждает: «Сложную постановочную партитуру, он разработал так подробно, что, читая пьесы, можно увидеть многокрасочный спектакль, как бы поставленный самим драматургом. В трилогии театр оказался главным действующим лицом, жаждущим воплотить в реальность гигантские творческие потенции. А.В. Луначарский отметил особый театральный пафос Пиранделло, „необыкновенно страстно переживающего саму драму театра, саму трагедию драматурга, режиссера, артистов, их творческие боли“»²⁷. Феррони отмечает: «Деятельность Пиранделло можно охарактеризовать не только как литературную, но и как режиссерски-сценографическую»²⁸.

В четвертом параграфе второй главы **«Режиссерское творчество Пиранделло в других пьесах»**, автор исследования рассуждает о том, как применил свои находки Пиранделло в остальных драматургических произведениях. Прежде всего, в пьесах «Генрих IV», «Каждый по-своему» и

²⁶ Пиранделло Л. Пьесы. М. : Искусство, 1960. С. 353.

²⁷ История зарубежного театра. М. : Просвещение, 1986. С. 27.

²⁸ Ferroni G. Profilo storico della letteratura italiana. Milano, 1992. P. 1238.

«Сегодня мы импровизируем». Пятый параграф **«Мировоззренческие и эстетические проблемы драматургии Пиранделло. Выводы и итоги»** обобщает мысли и идеи, высказанные в предыдущих частях текста, главная из которых заключается в том, что специфический тип драматургии Пиранделло спровоцировал взлет итальянской режиссуры, который произошел после Второй мировой войны. О лидере послевоенной режиссуры Италии Джорджо Стрелере идет речь в третьей главе диссертационного исследования **«Итальянская режиссура середины XX века. Творчество Джорджо Стрелера»**.

В первом параграфе **«Окончательное становление итальянской режиссуры»** дается обзор ситуации, сложившейся в итальянском театре после войны. Наконец-то итальянская режиссура состоялась как факт, нарыв прорвался. В итальянский театр пришли такие яркие индивидуальности как Эдуардо де Филиппо, Лукино Висконти и, конечно же, Джорджо Стрелер. Двое последних вывели итальянский театр на мировую арену. Во втором параграфе **«Творчество Джорджо Стрелера как кульминация итальянской режиссуры»** рассказывается об основании Джорджо Стрелером Пикколо театро ди Милано и о его исторической функции. Пикколо сыграл гигантскую, а может быть и главную роль в режиссерском переломе, который произошел в Италии в середине XX века. Третий параграф **«Арлекин – слуга двух господ» как вершина итальянской режиссерской мысли»** полностью отдан на откуп одному из величайших спектаклей XX века. Спектакль-праздник, такой нужный в послевоенное время, стал настоящим гипертекстом итальянской культуры. В нем Стрелер органично соединил традиции итальянской музыки, живописи, танца, характера и, конечно же, театра. Этот обобщающий и глубоко индивидуальный одновременно театральный текст стал кульминацией итальянской режиссерской мысли.

В четвертом параграфе **«Стрелер и Гольдони»** рассказывается об интерпретациях пьес Карло Гольдони, любимейшего из национальных

драматургов Стрелера. В отличие от многих своих соотечественников, любивших Карло Гоцци, Стрелер отдавал предпочтение Гольдони. Режиссер считал его самым недооцененным мировым драматургом. Стрелеру удалось раскрыть весь потенциал драматургии Гольдони. Маэстро продемонстрировал все мировоззренческое богатство Гольдони, доказав, что он предугадал появление многих драматургических стилей (включая, драматургию абсурда). Экзистенциально-стилистический диапазон Гольдони поистине широк: от классицизма до абсурдизма. Наше внимание в этом параграфе приковано к таким спектаклям как «Кьоджинские перепалки» и «Кампьялло». Стрелер с успехом открывал итальянцам не только зарубежную, но и национальную драматургию.

Если любимым зарубежным автором прошлого был для Стрелера Шекспир, то самым почитаемым иностранным драматургом современности был Брехт. **«Стрелер и Брехт. Эпический театр»** такое название носит пятый и последний параграф третьей главы. «Брехт и Гольдони – это две основные точки моих театральных исканий. Их объединяет характер взаимоотношений с обществом, чувство театра и круг проблем, которое ставило их время. Это два революционера в истории театра...»²⁹ – писал Стрелер. Работа с пьесами Брехта помогла Стрелеру и его театру окончательно вклиниться в общеевропейский театральный процесс. Теория эпического театра Брехта была глубоко чужда итальянским актерам, но Стрелер сумел органично внедрить ее в практику итальянского театра, не уничтожив при этом его самобытность. Стрелер действовал постепенно и последовательно, медленно адаптируя и преобразовывая брехтовские идеи в Пикколо. Постановки «Трехгрошовой оперы», «Жизни Галилея» и «Доброго человека из Сезуана» – вершина режиссерского и человеческого мастерства Стрелера. Он смог тонко и деликатно сделать итальянскому театру инъекцию эпического театра. Тому как режиссеру это удалось и посвящен пятый

²⁹ Strehler G. Shakespeare, Goldoni, Brecht. Milano, 2006. P. 97.

параграф. Научив своих актеров приему отчуждения, Стрелер преодолел отчуждение итальянского театра от европейского.

В **Заключении** обобщаются достигнутые результаты. К середине позапрошлого века во всех ведущих театральных странах наметились тенденции к возникновению режиссуры, а к концу столетия она окончательно сформировалась. В итальянском же театре к середине XIX столетия не было даже намека на режиссуру и к концу века режиссерского театра не появилось. Тектоническим сдвигом стало творчество Джузеппе Верди. Именно его работам посвящена первая глава диссертационного исследования. До Верди в итальянском театре правили даже не композиторы, а певцы. Все было подчинено воле строптивного вокалиста. Традиция диктата исполнителей в итальянском оперном театре расцвела в начале восемнадцатого века во времена первого всплеска бельканто и длилась полтора столетия. Даже такие великие мастера оперы как Россини, Беллини и Доницетти были вынуждены считаться с капризами правящего оперного класса. Единственной уступкой на которую пошли вокалисты в начале XIX века стало то, что они позволили композиторам самостоятельно выписывать орнаменты, которыми столь щедро и обильно украшены оперы эпохи бельканто. Верди же постепенно стал отходить от излишнего декорирования итальянской оперы и стал двигаться в сторону драматизация этого вида искусства. Став зрелым мастером он полностью отошел от излюбленного жанра итальянской публики – комической оперы (в начале карьеры Верди написал две неудачные оперы-буффа), вышвырнув ее за границы своего художественного мира. Верди сумел приучить итальянцев к совершенно иному пониманию оперы и театра как такового. Композитор доказал, что с помощью оперных средств выразительности на сцене можно показать настоящие человеческие чувства и настоящих людей, пусть иногда и одетых в исторические костюмы. При этом Маэстро сохранил средиземноморскую непринужденность и легкость письма: Верди никогда не вымучивал свои произведения. По типу своего художественного мышления Верди, конечно,

был режиссером. Он был наделен необходимой для режиссера смелостью и умением рисковать. Достаточно сказать, что создавая «Травиату», Верди обратился к современному сюжету, что было экстравагантным поступком для музыкального театра того времени. Верди вывел на оперной сцене, на которой до этого действовали исключительно герои прошлого, современные характеры. Маэстро не побоялся показать на сцене куртизанку, то есть характер маргинальный и непригодный для демонстрации на оперных подмостках. Художественный успех «Травиаты» является следствием системного, режиссерского сознания композитора. Верди первым в итальянском театре стал внимательно относиться ко всем составляющим оперного спектакля, не пренебрегая даже самыми мелкими деталями. Верди начинал работу с исполнителями не с разучивания музыкальных партий, а с работы над словом. Добившись должного понимания образа у исполнителя, Верди приступал к разучиванию партий. Итальянский композитор лично стал выбирать исполнителей на ту или иную партию, применяя методы точечной селекции. То внимание, которое он уделял декорациям, костюмам, свету и бутафории достойно профессионального режиссера XX века. Только в единстве всех частей воспринимал Верди оперный спектакль.

Пафос единства и объединения был близок итальянской жизни середины XIX века – именно тогда Италия стала единым государством, покончив с политической раздробленностью. Главным режиссером объединения стал Гарибальди. Этот человек сумел заштопать рваный Апеннинский сапожок, покрыв его единым лаком. Объединяющая патетика была камертоном итальянской жизни середины позапрошлого столетия и Верди как чуткий музыкант эту ноту отчетливо слышал. Философия унитарности в театральном творчестве, стремление к взаимосвязи частей представления, которую проповедовал Верди, адекватно соотносится с идеями политического единства, столь важными для Италии эпохи Рисорджименто.

Пиранделло во многом продолжил режиссерские искания Верди, успешно соотнеся их с новым столетием. Если Верди был полностью укоренен в музыкальной традиции XIX столетия, то Пиранделло был плоть от плоти художником XX века. Если Верди свято верил в единство мира (как художественного, так и политического), то Пиранделло эту концепцию мира отвергал. Его мир хаотичен и разомкнут. Вселенная Пиранделло распадается на куски, трещит по швам, гудит на разные голоса и писатель с болью осознает невозможность склеить ее воедино. Художественная реальность Пиранделло лишена Бога, но страстно жаждет Его обрести: именно поэтому ей столь необходим Автор. Шесть персонажей в знаменитой пьесе остро нуждаются не столько в режиссере, сколько в Режиссере, в едином и неделимом миропорядке, который ускользает от обывателя XX века, предоставляя ему лишь выжженную пустыню Бытия. Пиранделло первым в итальянской культуре почувствовал трагедию нового века и сам век как таковой. В отличие от футуристов, признавших только технический фасад столетия, Пиранделло сумел познать его противоречивую суть, трагедию экзистенциальной раздробленности, которую он наилучшим образом сформулировал именно в «театральной трилогии». Драматургия Пиранделло провоцирует появление принципиально иного типа театра. Театра, в первую очередь, режиссерского. При чтении пьес Пиранделло, обращают на себя внимание развернутые, массивные ремарки, которыми автор их снабжает. Это настоящая пластически-хоровая партитура в которой прописано и проанализировано все. Фактурная среда разработана дотошно и скрупулезно. Пиранделло видит свои пьесы, изначально мыслит в театральном контексте. Несмотря на нагромождение сценических деталей, Пиранделло всегда оставляет непостижимый люфт для дальнейших режиссерских интерпретаций. Очаровательный ребус недосказанности делает драматургию Пиранделло вечной. После Пиранделло итальянский театр уже не мог быть прежним. Требовалось режиссерское обобщение. И оно возникло в лице

плеяды звезд режиссуры середины XX века. О главной театральной звезде Италии XX века (Джорджо Стрелере) идет речь в последней главе.

Вместе со Стрелером в итальянский театр и кинематограф пришла целая группа выдающихся мастеров, среди которых, особенно выделялись Лукино Висконти и Джорджо Стрелер. Последний внес итальянский театр на своих могучих плечах в общеевропейский контекст, при этом сохранив его уникальность. Ярчайший пример единства итальянской и европейской театральных традиций – великий спектакль Стрелера «Арлекин». Национальная самобытность, помноженная на строжайшую режиссерскую дисциплину – главный козырь Стрелера. Через сочную и деликатную интерпретацию Стрелер умело просеивал исконные смыслы произведения, обрамляя их золотом своей режиссерской мысли.

На основании вышеизложенного материала автор показывает становление и развитие режиссерского мышления в итальянском театре XIX – XX веков: от истоков до вершин. Процесс оформления режиссерского мышления в Италии, на первый взгляд, был хаотичным и разорванным. В сущности, несмотря на внешнюю аритмию, этот процесс был неумолимо логичен. С помощью анализа источников и материалов автор работы стремится продемонстрировать имманентную, не всегда заметную и очевидную логику формирования режиссуры.

Автор работы пришел к выводу, что причины затяжного процесса оформления режиссерского театра необходимо искать не только в культурно-эстетической, но и в социополитической плоскости. Появление режиссуры в Италии во многом стало следствием унификационных политических процессов, которые наметились в этой стране в середине позапрошлого столетия. Возникновение режиссуры свидетельствует о возникновении национального самосознания. В Италии, стране раздробленной не только политически, но и ментально, национальное самосознание прорастало долго и болезненно. Неслучаен тот факт, что пик итальянской режиссуры пришелся на середину XX века – эпоху колоссального национального сплочения,

вызванного окончанием войны. Италия глубоко политизированная страна и для режиссерских взлетов ей, как правило, необходим внешний раздражитель. В середине XIX века это была борьба за независимость, во времена Пиранделло фашизм, на заре деятельности Стрелера воздух послевоенного мирного времени. Даже в самых сложных обстоятельствах итальянский театр сохранял, свойственный ему светлый гуманистический пафос. Человек всегда был центром итальянского художественного мира: мастера живописи времен Возрождения наделяли своих Мадонн, прежде всего, человеческой красотой. Человек Леонардо простирает свои объятия на все итальянское искусство, захватывая живопись, скульптуру, музыку, кино и, конечно же, театр как наиболее человеческое в силу своей сиюминутной природы, искусство.

Приложение содержит список всех театральных работ выбранных для изучения художников.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Воротынцев П.И. «Арлекин – слуга двух господ» как гипертекст итальянской культуры: связь музыки и театра в спектакле Джорджо Стрелера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). – 2011. – № 8. – Ч. 1. – С. 45–48.
2. Воротынцев П.И. Феномен режиссерского сознания в творчестве Верди // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). – 2013. – № 11. – Ч. 1. – С. 41–45.
3. Воротынцев П.И. Феномен режиссерского мышления в драматургии Пиранделло (на примере пьесы «Шесть персонажей в поисках автора») // Вопросы культурологии (входит в перечень ВАК). – 2014. – № 2. – С. 64–71.

4. Воротынцев П.И. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 112 с.