

Александрова Елена Ивановна

**ОТ ДРАМАТУРГИИ К КОНЦЕПЦИИ: С. ПРОКОФЬЕВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. АНСИМОВА**

Статья посвящена вопросу построения хоровых сцен в спектаклях Г. Ансимова. На примере драматургии С. Прокофьева рассматривается ряд режиссерских приемов в рамках музыкального театра XX века, представлен анализ сцен из опер "Война и мир", "Игрок", "Любовь к трем апельсинам", "Огненный ангел", "Повесть о настоящем человеке", "Семен Котко". Производится сопоставление, определяются необходимые взаимосвязи концепции спектакля и драматургии композиторского первоисточника. Тема по-прежнему актуальна в современном театре, в котором роль режиссуры и стремление наполнить оперу "новым содержанием" неуклонно возрастает.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2012/3-1/5.html](http://www.gramota.net/materials/3/2012/3-1/5.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 3 (17): в 2-х ч. Ч. I. С. 25-27. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2012/3-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2012/3-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

Также Р. Паундом был воспринят один из основных принципов утилитаризма, сформулированный Дж. Бентамом, в соответствии с которым в обществе должно достигаться «наибольшее счастье наибольшего количества людей» [1, с. 388].

При этом суть социального интереса состоит как раз в том, чтобы обеспечить баланс между публичными и индивидуальными интересами (вероятно, поэтому иногда под правообразующим интересом понимают, прежде всего, тот, который оптимально соответствует социальным потребностям).

Создание нормы права, по мнению основоположника американской социологической юриспруденции Р. Паунда, требует изучения юридической практики, действующих нормативно-правовых актов, реальных фактов судебных дел, выявления социальных потребностей. В результате для эффективности права необходим поиск модели оптимального согласования различных интересов (и публичных, и социальных, и индивидуальных), которая позволяет выявить правообразующий интерес. Эту задачу призваны решать социология права и социолого-правовые исследования.

#### *Список литературы*

1. **Антология мировой правовой мысли: Европа, Америка: XVII-XX вв.** / отв. ред. О. А. Жидков, соред. О. Э. Лейст, И. Ф. Мачин. М.: Мысль, 1999. Т. III.
2. **Иеринг Р.** Цель в праве. СПб.: Изд. Н. В. Муравьева, 1881.
3. **Нерсесянц В. С.** Философия права: учебник для вузов. М.: НОРМА; ИНФРА-М, 1999.
4. **Синха С. П.** Юриспруденция. Философия права: краткий курс. М., 1996.
5. **Pound R.** Criminal Justice in America. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1945.
6. **Pound R.** Social Control through Law. New Haven: Yale Univ. Press; Oxford Univ. Press, 1942.

#### **LAW-FORMING INTEREST IN R. POUND'S SOCIOLOGICAL-LEGAL THEORY**

**Gyul'naz El'darovna Adygezalova**, Ph. D. in Law, Associate Professor  
*Department of State and Law Theory and History*  
*Kuban' State University*  
*gyulnaz\_2000@mail.ru*

The author reveals the American law sociologist R. Pound's opinion on law as the means of interests recognition, protection and securing, and shows that he gave the classification of interests which became law-forming in his interests law and tried to find out the way of these interests balancing and harmonization.

*Key words and phrases:* law-forming interest; interests law; utilitarianism; pragmatism.

УДК 792

*Статья посвящена вопросу построения хоровых сцен в спектаклях Г. Ансимова. На примере драматургии С. Прокофьева рассматривается ряд режиссерских приемов в рамках музыкального театра XX века, представлен анализ сцен из опер «Война и мир», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел», «Повесть о настоящем человеке», «Семен Котко». Производится сопоставление, определяются необходимые взаимосвязи концепции спектакля и драматургии композиторского первоисточника. Тема по-прежнему актуальна в современном театре, в котором роль режиссуры и стремление наполнить оперу «новым содержанием» неуклонно возрастает.*

*Ключевые слова и фразы:* хоровая мизансцена; С. Прокофьев; Г. Ансимов; театральная педагогика; музыкальная режиссура; XX век.

**Елена Ивановна Александрова**

*Кафедра режиссуры и мастерства актера музыкального театра  
Российский университет театрального искусства (ГИТИС)  
aleksandr.elena@gmail.com*

#### **ОТ ДРАМАТУРГИИ К КОНЦЕПЦИИ: С. ПРОКОФЬЕВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. АНСИМОВА®**

В современном музыкальном театре неуклонно возрастает роль концептуальной режиссуры. Стремление наполнить оперу «новым содержанием» все чаще приводит к непреодолимым смысловым разрывам начальной тематики первоисточника и последующего сценического воплощения. Искусство интерпретации оперы все чаще воспринимается как способ свободного самовыражения постановщика, что порой способствует неоправданному снижению эстетического уровня музыкального спектакля в целом. Главенствующая роль музыкальной драматургии в оперном театре непреодолима, и научиться работать с партитурой – одно из необходимых условий продуктивного, созидательного процесса.

Посвятив педагогической практике на базе Института театральных искусств (ГИТИС) более 50 лет творческой биографии, профессор Г. П. Ансимов ставит перед молодыми современными режиссерами сложную задачу – стремиться к максимальной реализации замысла композитора. Корни режиссерской концепции должны питаться у того живительного источника, что предлагает нам авторская партитура. Используя опыт режиссера-психолога, Г. Ансимов учит студентов реконструкции *авторской логики* рассуждений, подкрепляя её подробным анализом музыкальной фактуры произведения, отмечая необходимость индивидуального режиссерского подхода к каждой новой постановке. Примером служат спектакли самого мастера, истинного поклонника творчества С. Прокофьева. «Война и мир», «Любовь к трем апельсинам», «Маддалена», «Огненный ангел», «Повесть о настоящем человеке», «Семен Котко», сцены из оперы «Игрок» – каждая сценическая версия передаёт *своеобразие музыкального опуса*.

Утверждение идейной направленности режиссерского творчества должно выходить в область эстетических приоритетов: «Красиво то, что целесообразно. Красота существует не для самой красоты, а для утверждения мысли» [4, с. 13], – так учит мастер. Решение хоровых сцен – наиболее сложный вопрос в постановочной практике режиссера, потому особенно ценно умение композитора наполнить массовую сцену многочисленными индивидуальными персонажами, характерами. Так, значительно расширен список ролей в опере «Игрок»: здесь исполнителям, о которых обычно не принято упоминать в афише, поручены роли ничуть не меньшие, чем всем остальным. В 60-е годы XX века в телевизионной версии спектакля Г. Ансимов использовал в сцене «Рулетка» для ролей многочисленного состава молодых и мобильных студентов ГИТИСа, своих учеников, а также поющих драматических актеров.

Классическая педагогика музыкального театра утверждает: в хоровых оперных сценах начинающий режиссер обязан *услышать и расшифровать симфоническое мышление* композитора, подхватить его, развивая сценически. Об этом писал К. Станиславский в преддверии работы над «Борисом Годуновым»: «Надо во многом разобраться, многое изучить в оркестровке Мусоргского... Партитура обещает раскрыть много нового и дать исключительные возможности даже в области драматургического действия» [7, с. 159]. В. Немирович-Данченко, называвший вокально-сценический жанр вслед за Р. Вагнером «музыкальной драмой», также призывал учиться «пониманию роли оркестра и звучанию хоров у дирижеров и капельмейстеров» [5, с. 58].

Сопоставляя темы и лейтмотивы отдельных партий оркестровых инструментов с поведением действующих персонажей, Г. Ансимов трактует финал «Огненного ангела» как «симфонию безумия». Здесь теряющие человеческий облик монахини мечутся по монастырю, перемежая вокальные краски крика с репликами настоятельницы, басом *ostinato* Инквизитора, восходящими истерическими всплесками скрипок и резкими тембрами медных духовых инструментов.

В опере «Семен Котко» сцена пожара также выстраивалась по принципу выделения индивидуальных актерских голосов в общей партитуре. В массе погорельцев ужас, смятение перед варварами и возгласы женщин перекликались с инструментальной разбушевавшегося оркестра.

Музыка не диктует, но предлагает решение режиссеру: здесь проявляется не только атмосфера начала войны, но обозначаются конфликтные линии и силы, противостоящие друг другу. Г. Ансимов преподносил материал не только как иллюстрацию исторических событий – войн и революций. Он пропускал эти массовые, «трубные темы» через простые человеческие чувства и поступки: ставил оперу так, как её написал С. Прокофьев – *о человеческих судьбах* на фоне событий первых послереволюционных лет.

Метафорическое решение приобрел первый хор оперы «Повесть о настоящем человеке». Хор, ведущий *иносказательное* повествование о молодом дереве, сломленном молнией, здесь решался *условным* режиссерским приемом – ему поручалась роль комментатора в духе спектаклей Б. Брехта. Хор в современных костюмах появлялся на сценической площадке как *рассказчик*, сохраняющий в своей памяти историю и несущий ее новым поколениям. В постановке Большого театра этот хор-рассказчик, хор-автор служил лейтмотивом всему спектаклю. В пражском спектакле символика образа расширялась: ему поручалась роль провидения, судьбы, роль Земли, вдохновляющей героя на подвиг: «Силы покинули... Это конец усилиям, конец пути... Конец! И тут высвечивается Хор. Он смотрит на Алексея и, чуть двинувшись к нему, протягивает ему руки. Сто рук,двигающихся как одна. Повторённость движения делает его бесконечным... Эта огромная ладонь, будто ощущающая на себе тяжесть человеческого тела, начинает поднимать Алексея. Герой и Хор разделены расстоянием, но лежащий человек, чувствуя энергию поддерживающих его рук, находит в себе силы, он поднимается, начинает двигаться... Эта реальная, зримая связь – Алексей-музыка-Хор – действовала на протяжении всего спектакля» [4, с. 171-172]. Возникающий из неведомой глубины хор казался необъятным, получал законное право произносить обобщающие реплики «о мужестве, о силе духа и о великом умении воспитывать в людях эту силу» [2, с. 75]. Прием «хор-комментатор» использовался Г. Ансимовым и в прологе спектакля «Война и мир», где вокальное послание направлялось непосредственно к сердцам современных слушателей: «С первыми звуками оркестра на подмостках стояли люди в современных костюмах – простых платьях, свитерах, пиджаках – хор... Хор пел, бросая в зрительный зал слова о безумии войны» [3, с. 248].

Совершенно иной режиссерский подход проявляется в хоровых эпизодах оперы «Любовь к трем апельсинам». Импровизация, лежащая в основе площадного театра масок, стала одной из главных характеристик спектакля, в пражской постановке которого в качестве сценографа участвовал знаменитый Йозеф Свобода.

Участники хора – Чудаки – представляли главных героев, они приглашали на сцену дирижера (марш, которым открывался спектакль, исполнялся без руководителя). Чудаки вручали хору «маски зрителей», другие группы традиционно изображали роли Трагиков, Комиков, Лириков. Чудакам же поручалась роль Режиссеров.

Массовые сцены спектакля значительно отличались от уже известных к тому времени «сказочно пышных» постановок С. Радлова, А. Дикого и В. Фельзенштейна. Московский режиссер видел в материале возможности для стилизованных экспериментов. Многие решались условно, в том числе декорации и реквизит сооружались из минимального набора подручных инструментов – лестниц, веревок, палок. Обычная стремянка обыгрывалась как трон, как пещера, неожиданно становилась неприступной горой, возникшей на пути героев. Это был одновременно игровой и условный *театр в театре*, где обычный апельсин превращался в *знак*. Украденные апельсины по ходу действия «вырастали», к финалу сцены «В пустыне» Чудаки выкатывали огромные оранжевые диски, из-за которых появлялись Принцессы. Артисты хора отыгрывали «непомерную тяжесть» этих тонких, легких деталей, утомленные падали, спотыкались, поднимались вновь. Каждый исполнитель имел определенную линию роли, контуры которой намечались постановщиком, но не фиксировались окончательно: обозначалась цель, объекты внимания, конфликт, однако жестикация и другие детали актерской игры рождались свободно в процессе репетиций, артисты могли импровизировать и действовали в результате заинтересованно и вдохновенно.

Оригинально, с участием всех хоровых групп выстраивался финал оперы. Чтобы оценить решение, необходимо обратиться к анализу клавира С. Прокофьева и проследить все указания режиссера в соответствии с цифровыми метками. Г. Ансимову удалось разрешить загадку оперы, заложенную в ее прологе – режиссер создал *множественный финал*: «Трагикам нужна трагедия – всех повесили. Лирикам нужна сладкая любовь – восторги Принца и обомлевших от прелести Нинетты придворных. Пустоголовым нужны бессмысленные забавы – пожалуйста: погоня. И тогда... финал вдруг оживает» [4, с. 65].

«Лирический» финал строился на повторении начала картины (в клавири цифре 492 – 504 плюс три такта) – счастливые Лирики бросались на сцену обнимать артистов, тогда как остальные зрители шумели. «Трагический» финал с требованием «всех повесить» радовал Трагиков (четвертый такт 504 – 515). Финал для Пустоголовых решался как веселая погоня (515 – 523) [6, с. 269]. Цепь «смешных» расстрелов с финальным самоубийством Труффальдино казалась забавной для Комиков. В завершение все оживали и счастливо исполняли настоящий «оперный финал»: так, традиционно в опере поют заключительную здравицу в виде статичного ансамбля. Финальный калейдоскоп событий и мизансцен прекрасно принимался зрителями и в Праге, и в Вене, где позже спектакль был поставлен в той же сценической интерпретации.

Обобщая, отметим: режиссерская концепция, общая эстетика современных постановок, безусловно, стремятся к поиску новых сценических форм, однако, новизна постановки не может и не должна являться самоцелью. «Опера – не шоу. Идеальное режиссерское решение – это всегда плод спора самого с собой, результат постоянного самоутверждения и самонизвержения», – подытоживает руководитель режиссерской мастерской Г. П. Ансимов. Безусловно, театральное искусство исключительно «мобильно, меняются приемы режиссуры, актерской игры» [1, с. 40]. Тем не менее, *музыкальный режиссер* обязан помнить о своеобразии вверенного ему жанра. Оперный хор чаще всего представляет собой «сложнейшую *партитуру*, в которой... рядом с бытовыми, вполне реалистичными сценами возникают сцены ораториальные» [2, с. 74], метафорические, условные. В этом особенность оперы, её отличие от других сценических направлений, её сила и красота. Когда новая концепция, основанная и подтвержденная музыкальным материалом, не вмещается в старую форму, именно тогда необходимо искать синтезное решение, не забывая при этом: *емкость содержания всегда останется главным законом любого искусства*. Решенная в соответствии с композиторской партитурой, драматургия хоровой сцены становится, в таком случае, настоящим украшением сценической версии музыкального шедевра.

#### Список литературы

1. Ансимов Г. П. Гордое звание артиста // Советская музыка. М., 1974. № 10.
2. Ансимов Г. П. Повесть о настоящем человеке // Советская музыка. М., 1977. № 6. С. 71-81.
3. Ансимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. М.: В.Т.О., 1980. 319 с.
4. Ансимов Г. П. Сергей Прокофьев: тропаю оперной драматургии. Режиссерские прикосновения. М.: ГИТИС, 1994. 176 с.
5. Марков П. А. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. 408 с.
6. Прокофьев С. С. Любовь к трем апельсинам: клавири. СПб.: Композитор, 2004. 292 с.
7. Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы и документы / сост. Г. Кристи, О. Соболевская, ред. Ю. Калашников. М.: Музыка, 1983. 384 с.

#### FROM DRAMATURGY TO CONCEPTION: S. PROKOF'EV IN G. ANSIMOV'S INTERPRETATION

Elena Ivanovna Aleksandrova

Department of Direction and Musical Theatre Actor's Skill

Russian University of Dramatic Art

aleksandr.elena@gmail.com

The author discusses the question of choral scenes creation in G. Ansimov's performances, considers a number of directing techniques in the musical theatre of the XX<sup>th</sup> century by the example of S. Prokofev's dramaturgy, presents the scenes analysis from the operas "War and Peace", "Gambler", "Love for Three Oranges", "Fiery Angel", "Story of Real Man", "Semen Kotko", conducts the comparison, reveals the required connections between performance conception and a composer's primary source dramaturgy, and shows that the topic is still relevant in today's theatre, where direction role and desire to fill opera with "new content" are steadily increasing.

*Key words and phrases:* choral acting area; S. Prokofev; G. Ansimov; theatrical pedagogy; musical direction; the XX<sup>th</sup> century.