

*Дмитрий Любимов*

### **ФРАНКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ И ОПЕРА: ОСНОВНЫЕ РЕЖИССЕРСКИЕ ПРИНЦИПЫ**

«А ведь именно опера – средоточие театра, ибо соединяет все жанры – музыку, пение, драму, постановку и хореографию» [3, 98]. Эти слова принадлежат Франко Дзеффирелли (1923-2019) – одному из классиков итальянского кино и музыкального театра второй половины XX века. С момента первого знакомства с «Валькирией» Р. Вагнера в возрасте семи лет у него начинает формироваться глубокий интерес к жанру оперы, о первой встрече с которой читаем на страницах его автобиографии<sup>1</sup>.

Дзеффирелли не имел ни музыкального, ни режиссерского образования. В 1941 году он закончил Академию изящных искусств по специальности «архитектор», после чего продолжил обучение во Флорентийском университете. Именно тогда в жизни будущего режиссера случилось событие, изменившее его судьбу. Вдохновленный фильмом О. Лоуренса «Генрих V» (1944) – экранизацией одноименной пьесы У. Шекспира, Дзеффирелли решил посвятить себя театру и кино: с 1948 года он работал художником сцены; искал себя в актерской профессии («Депутатка Анжелина», «Преступление и наказание»); сотрудничал с режиссерами-классиками итальянского неореализма (Л. Висконти, Р. Росселлини и В. Де Сика).

---

<sup>1</sup> Подробнее – см. [3, с. 36-37].

Первые самостоятельные шаги Дзеффирелли в области режиссуры оказались связаны именно с постановкой оперы<sup>2</sup>. Дебют состоялся в 1953 году, когда на сцене театра Ла Скала с большим успехом прошла премьера «Золушки» Дж. Россини. Легендарный миланский театр предложил Дзеффирелли поставить оперы «Любовный напиток» Г. Доницетти и, позднее, «Турок в Италии» Дж. Россини, заглавную партию в котором (по требованию певицы) пела Мария Каллас (1954).

По словам Дзеффирелли союз с величайшей оперной дивой XX века в «Травиате» Дж. Верди (постановка в Далласе, театр Сивик-опера, 1958) сыграл решающую роль в его творческой судьбе. Гармоничное сочетание великолепной вокальной техники и актерской игры Каллас пробудили в душе режиссера мечту о создании фильма-оперы «Травиата» с ее участием. Посредством кино он хотел запечатлеть и увековечить образ легендарной певицы для будущих поколений. Однако мечте не суждено было сбыться – Мария отклонила предложение<sup>3</sup>.

«Травиата» была одной из любимых опер режиссера: «Возвращаться к “Травиате” – это как возвращаться к маме. “Травиата” – это мама всех опер. Я ее уже много раз ставил. А начал я с постановки с Марией Каллас в главной роли. И я всегда следовал именно той линии, которую, в свое время, заложила Мария Каллас» [5].

Исполнение «Травиаты» прошло с оглушительным триумфом<sup>4</sup>, спектакль открыл миру большой оперы новое имя в сфере режиссуры – имя

---

<sup>2</sup> Подробнее – см. [там же, 160-163].

<sup>3</sup> Из воспоминаний Дзеффирелли известно, что и вторая попытка привлечь Каллас к экранизации фильма, основанной на их совместной постановке «Тоски» Дж. Пуччини в Ковент-Гарден (1964), также закончилась безуспешно. Подробнее – см. [3, 238-240].

<sup>4</sup> В автобиографии Ф. Дзеффирелли представлен следующий отзыв известного американского журналиста Лео Лермана для журнала «Vogue»: «Эта “Травиата” является величайшей (я вынужден употребить это затертое от слишком частого употребления слово, ибо оно в данном случае самое точное) из всех многочисленных “Травиат”, которые мне довелось видеть и слушать. Ее великолепие не что иное, как плод идеального союза Каллас и Дзеффирелли. Он нуждался в ее чуде, а она – в его. С того самого мгновения, как маэстро Решиньо взмахнул палочкой и печально-сладостные звуки объяли наши сердца, а в мерцающем пламени (свечи, лампочки?) мы увидели на затемненной

Дзеффирелли. Ключ к пониманию «Травиаты» режиссер видел в музыке Прелюдии к опере, для постановки которой он использовал кинематографические приемы: «По какой причине Верди перед поднятием занавеса предлагает публике, пришедшей поглядеть на историю циничной содержанки, музыку, которая вызывает совсем другие чувства? Она полна драматизма и как будто звучит из последних сил, она не оставляет несчастной, умирающей от туберкулеза, никакой надежды... С первыми звуками увертюры занавес поднимается, и зрители видят Виолетту на смертном одре. Сцена освещается тусклым светом, едва пробивающимся в зрительный зал сквозь туманную пелену, из-за которой постепенно проступает искаженная воспоминаниями умирающей реальность. На протяжении всей увертюры пелена отделяет сцену от зрителей, как постоянное напоминание, как предчувствие неминуемой смерти. Я использовал этот прием во всех театральных постановках «Травиаты» и в фильме, который позднее снял» [3, 174].

Такой смелый режиссерский метод создания «зримой» музыки, наложения визуального ряда на симфонический эпизод из оперы Верди, заставляет нас говорить о способности Дзеффирелли выражать идеи языком сценического действия, творить в согласии с законами нотного текста. Грамотно читая партитуру, Дзеффирелли в первую очередь исходит из музыкальной драматургии Прелюдии. Он устанавливает связи между применяемыми композитором музыкальными средствами: как известно, сдержанная си-минорная тема «умирающей» Виолетты звучит у квартета засурдиненных скрипок в высоком регистре, что, в итоге, и определяет

---

сцене смертельно больную женщину, похожую на трепещущую призрачную тень, мы прониклись ощущением чуда. Музыка лилась, и из нее рождалась история. Мы были участниками “безумного дня” Виолетты вместе с остальными гостями, при нас появился Альфред, вступила в свои права любовь, и на протяжении всей оперы мы проживали этапы этой трудной, невозможной любви. Действие нарастало с такой мощью, что проникало в каждую клеточку нашего существа. Ни разу, ни на минуту Каллас и Дзеффирелли не позволили нам вернуться на землю, к привычным мыслям. Мы все приобщились к чуду» [Цит. по: 3, 176-177].

эмоциональный и смысловой образно-визуальный ряд. Таким образом, в этом небольшом самостоятельном фрагменте музыка и сценическое действие сливаются в единое целое, представляя ключевой сюжетный мотив оперы – трагическую развязку судьбы молодой женщины, осуждаемой обществом и преданной возлюбленным.

Творчество Дзеффирелли характеризовал поиск психологической достоверности происходящего на сцене театра и в кино. Следуя установкам на «правду жизни» своего учителя Висконти, Дзеффирелли не забывал о том, что каждый раз ставит драму, «написанную» музыкой. Работа в качестве ассистента у Висконти («Земля дрожит» 1947, «Чувство» 1954) способствовала формированию собственного стиля Дзеффирелли. Режиссер придавал огромное значение актерам и певцам, как «истинным служителям правды искусства»<sup>5</sup>, задача которых – рассказывать «музыкальные истории».

В своих постановках Дзеффирелли требовал от вокалистов не только пения, но также выразительной актерской игры и чувства сопричастности с «историей» их героя. Своеобразие их внешнего вида, семантика цвета одежды и окружающих их предметов должны были гармонично дополнять музыкальный образ. Выстраивая роль главной героини оперы Г. Доницетти («Лючия ди Ламмермур») с выдающейся певицей XX века Дж. Сазерленд, режиссер стремился изменить облик певицы. Помимо внешности Сазерленд, Дзеффирелли работал с ней над особенностями ее походки, мимики и поведения на сцене<sup>6</sup>.

Сотрудничество с итальянским дирижером Т. Серафином над оперой Г. Доницетти «Линда ди Шамуни» (1957, Палермо) научила молодого режиссера «видеть» главных героев на сцене и заострять на них внимание

---

<sup>5</sup> По этому поводу Ф. Дзеффирелли пишет: «Я глубоко убежден, что “достоверное” должно быть пропущено сквозь актерский талант. Пиранделло утверждал, что театр и кино являются величайшей реальностью и вместе с тем величайшей иллюзией – вот почему между реальностью и иллюзией всегда находится игра актера. Только выдающиеся актеры могут заставить публику содрогнуться от прикосновения к реальности» [3, 126].

<sup>6</sup> Подробнее – см. [там же, 183].

слушателей. «Зритель должен увидеть голос [певца], иначе он его не услышит», – заявлял Серафин, требуя, чтобы одному из ведущих солистов (тенору) изменили цвет одежды на более яркий, выделяющий его в массовых сценах [3, 173].

Дзеффирелли не только уделял огромное внимание работе с солистами, но и считал важным «вдохнуть жизнь» в хор, артистов балета и миманса. По мнению режиссера, на сцене не может быть ненужных людей, т.к. каждый из участников, хоть в небольшой роли, должен чувствовать настроение произведения. По воспоминаниям коллег, режиссер не запрещал артистам фантазировать и всегда прислушивался к их советам.

Также режиссера волновала связь музыки и эпохи в спектакле. К сожалению, в автобиографии Дзеффирелли нет точных высказываний по этому поводу. На наш взгляд, в данном случае, уместно вспомнить слова отечественного оперного режиссера Б. Покровского: «Каждое произведение искусства, будь то картина, поэма, симфония или драма, принадлежит своему времени. Впитав в себя устремления, события и волнения эпохи, оно является как бы концентратом ее идей и чувств» [7, 19].

Для Дзеффирелли важны историческая достоверность и психологизм, реалистический показ простой, но сильной драмы. Отсюда повышенный интерес режиссера к национальному оперному репертуару: к творчеству Дж. Верди и композиторов-веристов (Дж. Пуччини, П. Маскани, Л. Леонкавалло), где на первом месте – драма обычных людей, но вместе с тем, эмоциональных, страстных личностей. Выбор сюжетов и персонажей часто был связан со стремлением Дзеффирелли найти пересечения с собственным жизненным опытом: смерть матери от чахотки (Виолетта, Мими); ветренность отца (Туридду, не любящий ни одну из своих возлюбленных – ни Сантуццу, ни Лолу); раннее сиротство – на момент смерти матери Дзеффирелли было шесть лет (Отелло); семейные трагедии, как известно, Ф. Дзеффирелли был незаконнорожденный ребенок (Недда –

неверная жена, погибающая от рук собственного мужа, Дездемона – молодая жена, обвиненная в измене и убитая Отелло). Автобиографичность рождала ощущение сопричастности, живого эмоционального сопереживания, в полной мере отвечавшего эстетике Верди и веристов.

Мы предполагаем, что творческие ориентиры Дзеффирелли в целом близки принципам оперной режиссуры европейского натуралистического театра (К. Станиславский, Б. Покровский, В. Фельзенштейн) – «театра исторической достоверности» (определение Л. Мельника)<sup>7</sup> или «исторического реализма» (определение Е. С. Цодокова)<sup>8</sup>. Сегодня такие постановки, исходя из существующих типологий оперной режиссуры, принято называть «классическими». Основная критика в адрес этого типа спектаклей связана с обвинением в старомодности: профессиональные круги сформировали искаженное понимание этого явления, видя в нем только подражание наследию прошлого (что отражается в костюмах, декорациях актерской игре). Так, например, по мнению Л. Мельник, следование традициям «дало оппонентам повод окрестить такой тип постановок “плюшевыми” (“нафталиновыми”))» [6, 78-79]. Однако, по верному замечанию М. Бялика: «Верность традициям или отход от них сами по себе еще не определяют художественной ценности спектакля» [2, 9].

Постановки Дзеффирелли отличаются великолепными костюмами, яркими и зрелищными декорациями, всегда отвечающими историческому контексту оперного времени и действия. Одно из главных преимуществ

---

<sup>7</sup> Учитывая многообразие существующих типологий оперной режиссуры, автор относит творчество Ф. Дзеффирелли к «театру исторической достоверности» (определение Л. Мельника) или «театру исторического реализма» (определение Е. С. Цодокова). На взгляд Л. Мельника: «Те, кто исповедовал “историческую достоверность”, требовали неукоснительно придерживаться авторской идеи, а также общепринятых законов жанра. Но поскольку сами творцы уже давно не могли дать никаких рекомендаций по поводу спектакля, “историческая достоверность” ограничивалась декорациями и костюмами соответствующей опере эпохи» [6, 78-79].

<sup>8</sup> Академическая постановка, «исторический реализм» (по определению Е. С. Цодокова) – тип оперных постановок, основанный на сохранении традиций прошлого и «духа» эпохи, но «с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий». См.: [9].

режиссера состояло в том, что он также являлся сценографом своих спектаклей, характеризующихся единством музыкального и визуального начал, множеством интересных деталей. К примеру, «Кармен» Ж. Бизе в постановке Дзеффирелли-Клайбера в Вене (1978): эффектность всех массовых сцен оперы, эпизод бегства маленького мальчика от святого Отца (во время «Хора мальчиков» из 1 действия), «игра» с цветом волос, подчеркивающая «биографию» и уклад жизни героев (блондины Хозе и Микаэла контрастируют с черноволосыми цыганами). Режиссер специально акцентирует внимание на столкновении и отдаленности миров Хозе и Кармен. Это подтверждает нашу мысль о том, что Дзеффирелли – многогранный художник, способный не только пластически, но и колористически реализовывать свои идеи.

Выдающийся тенор XX-XXI вв. П. Доминго отмечал в режиссере талант художника-постановщика и сценографа, у которого декорации и костюмы в точном смысле «работают» на зрителя и «помогают» певцам-актерам: «У Франко [Ф. Дзеффирелли] острый и точный глаз, он таким образом конструирует декорации, так располагает отдельные вещи вокруг актеров, что они как бы стимулируют игру, заставляют актеров думать, что и зачем они делают» [4, 181].

Работая над спектаклем, Дзеффирелли исходил из богатства чувств и действий, зашифрованных композитором в партитуре. Он всегда искал наиболее точные способы соотношения музыки и сценического действия: «Мой творческий метод весьма прост. Работая с классическим произведением, я думаю, что бы стал делать автор, будь он еще жив, и при этом учитываю все возможности современной техники и требования публики. Но отделиться от самого произведения я не могу. Если бы мне захотелось поставить совсем другого “Гамлета”, я не стал бы прибегать к тексту Шекспира, а написал бы свои слова, не стал бы переиначивать классика для удовлетворения личных причуд. Мои постановки вовсе не

застыли неподвижно: они изменились, потому что изменились мои собственные идеи. Я иду вперед и открываю новые способы “служить” авторам, которые — и это важно понимать — тоже не стояли бы на месте, а учитывали бы веяния времени и без нашего участия» [3, 366].

В действительности, многие «классические» оперные постановки Дзеффирелли, не смотря на свой «солидный» возраст, звучат на лучших сценах мира. Например, «Богема» Дж. Пуччини, которая с 1963 года (Ла Скала) и по сей день считается одной из эталонных по степени оригинальности и уникальности режиссерского решения<sup>9</sup>. Как известно, все второе действие оперы представляет собой массовую сцену в Латинском квартале Парижа, в которой музыкально сложно различить, где поют главные персонажи, а где второстепенные. Для удобства визуализации Дзеффирелли разделил сцену на две части: в верхней разместил уличную толпу, в нижней — кафе, куда пришли главные герои. Таким образом, зритель мог точно зафиксировать как музыкальную картину, так и визуальную, а главное, соотнести их одновременно между собой.

В то же время режиссера часто обвиняли в переизбытке зрелищности и перегруженности деталями в его оперных постановках. По мнению некоторых музыкальных критиков Дзеффирелли перенасыщает действие, пренебрегая музыкой в пользу визуальной составляющей; зрители не могут в должной мере сконцентрироваться на звучании, что связано с привлечением в оперу большого количества артистов миманса<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Из воспоминаний маэстро: «Опера получилась восхитительная, но оставались эпизоды, которые воплотить на сцене было очень трудно, весь второй акт — это цепочка перемежающихся эпизодов рождественской ночи в Латинском квартале Парижа: в кафе «Момус» и на улице. Привычное решение — ставить столики перед входом в кафе, но ведь холодной декабрьской ночью люди не сидят на улице. Я нашел сценическое решение, позволяющее переносить действие с бульвара, где гуляет праздничная толпа, в кафе «Момус» и обратно — решение уникальное и пока вне конкуренции [3, 207].

<sup>10</sup> В рамках данной работы ограничимся одним примером подобного рода критики — по поводу постановки «Дон Жуана» В. А. Моцарта на сцене «Арена-ди-Верона» (2002): «Дзеффирелли нравится использование животных? Пока оркестр играет увертюру, публика может полюбоваться на лошадь и ослика. Дзеффирелли панически боится пустоты? Вам никогда не удастся сосчитать количество артистов миманса, занятых в “Дон



Между тем, лучшие постановки Дзеффирелли навсегда останутся в золотом фонде XX столетия, выступая своего рода эталоном «эпохи уважения к великим традициям» [1] итальянского оперного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бертман Д. Не стало Франко Дзеффирелли // Сайт журнала Музыкальная жизнь. URL: <http://muzlifemagazine.ru/ne-stalo-franko-dzeffirelli/> (дата обращения: 08.03.2020).
2. Бялик М. Режиссура в дирижерском театре // Музыкальная Академия. 2010. №1. С. 7-12.
3. Дзеффирелли Ф. Автобиография. Пер. с итал. Т. Никитинская. М.: Открытый фестиваль искусств Черешневый лес, 2008. 528 с.
4. Доминго П. Мои первые сорок лет. Пер. с англ. И. В. Париной, Ю. С. Прокошина; пред. А. В. Парина. М.: Радуга, 1989. 304 с.
5. Лаи С. Франко Дзеффирелли: Волшебный ритм жизни. Документальный фильм. Италия, Rai Teche, 2003. 53 минуты.
6. Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 78–80.
7. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру: учебное пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студентов театральных вузов. М.: ГИТИС, 1985. 73 с.
8. Сорокина И. Удовольствие, долг или... мучение? «Дон Жуана» в Арена ди Верона // URL: <https://www.operanews.ru/12070803.html> (дата обращения: 05.03.2020).
9. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры // URL: <http://operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 10.03.2020).

---

Жуане”. Оно астрономическое. Миманс изображает приличных господ, крестьян, бродячих цирковых артистов, женщин легкого поведения и т.д. и т.п. Он буквально затопляет сцену, и порой трудно понять: а где же персонажи?» [8].