

ՌԵՋԻՍՈՐՆ ԵՎ ԵՐԱՇԽԱՎՈՐՈՒՄ

Օպերան մարդու համար, մարդու մասին է...

Անդրադրում

Սույն հոդվածը հնգամասնություն-հոդվածներից մեկն է՝ «Օպերային թատրոն», «Օպերային թատրոնի ռեժիսորը», արդեն հրատարակված՝ «Օպերային դիրիժորը», «Օպերային թատրոնի նկարիչը», ինչպես նաև օպերային երգչի մասին և այժմ՝ հոդվածաշարից՝ Ռեժիսորը օպերայում: Այն տարիների փորձառություն ունեցող հեղինակի հետաքրքրական ստեղծագործական մտահղացումն է, երաժշտագիտական մտքի հազվագյուտ դրսևորում: Հոդվածում ներկայացնում է հեղինակը նաև այն ստեղծագործությունները, որոնք ստեղծավել են որպես համաշխարհային կոթողային սինթետիկ օպերային ժանրում կոմպոզիտորների մտահղացումների իրականացումը օպերային ռեժիսորի կողմից: Ներկայացվում են ավանդական ներկայացումների ինքնատիպ ռեժիսուրայի լուծումները:

Բանալի-բաներ. բեմանկարչություն, ռեժիսոր, կոմպոզիտորական արվեստ, բեմ, համաշխարհային ռեժիսորների փորձը:

Abstract

Opera director, Docent at Yerevan State Conservatory after Komitas Hovhannes Sergey Hovhannisyan. - "The Director in the Opera".

This article is one of the five parts in a broader series of studies, including "The Opera Theatre", "The Opera Director", the already published "The Opera Conductor", "The Opera Theatre Designer," as well as a forthcoming article about the opera singer. The present piece, titled "The Director in the Opera" continues that series. It is a compelling creative concept by an author with years of experience, an exceptional manifestation of musicological thought. The article discusses works that have been created as milestones in the global synthetic genre of opera, highlighting how composers' visions have been brought to life through the interpretations and realization of opera directors. It also presents innovative directorial solutions to traditional productions,

Key Words: stage design, director, compositional art, stage, global directing practices.

Абстракт

Оперный режиссер, доцент Ереванской государственной консерватории имени Комитаса Оганес Сергеевич Оганисян. - «Режиссер в опере».

Эта статья является одной из пяти уже опубликованных статей - "Оперный театр", "Оперный дирижер", "Художник оперного театра", а также об оперном певце. В настоящее время из серии статей "режиссер" представляем интересную творческую идею автора, имеющего многолетний опыт работы в опере, редкое проявление музыковедческой мысли, созданные в качестве мирового монументального жанра синтетической оперы, воплощения замыслов композиторов в жанре оперы оперным режиссером. представлены оригинальные режиссерские решения традиционных спектаклей.

Ключевые слова: сценография, режиссёр, композиторское искусство, сцена, опыт мировых режиссеров.

Նախաբան

Առաջին հայացքից շատ պարզ ու հեշտ է թվում օպերային ռեժիսորի մասնագիտությունը: Նվագախումբը նվագում է, գեղեցիկ ձևավորված բեմական տարածքում՝ գեղեցիկ հագուստներով երգիչները երգում են: Թվում է ամեն բան պարզ է: Ավելին ինչ է պետք ասել...

Իրականում, օպերային ռեժիսորի մասնագիտությունը ձևավորվել է XIX դարում՝ երաժշտասեր հասարակության բեմում իրական կյանքի նկարագրությունը տեսնելու, բեմում կատարվող գործողություններով ապրելու պահանջներով: Սակայն ժամանակի հետ արվեստի տարբեր գրականության, թատրոնի, երաժշտության, գեղանկարչության, ճարտարապետության ժանրերում առաջացան ուղղություններ, որոնք եկան փոխարինելու կլասիցիզմի դարեր ապրած, կարծրացած պատկերացումները: Խմբիկներ, ֆոլիանթ, պյուռեալիզմ, դադաիզմ, վերիզմ և իհարկե, ռոմանտիզմ փոփոխություններ մտցրեցին նաև օպերային ժանրում: Երաժշտության ու թատրոնի գիտակ մասնագետի պահանջը ձևավորեց նոր օպերային ռեժիսորի մասնագիտությունը: Գեղարվեստական միջոցների տարբերությամբ ու ազդեցությամբ երաժշտության ու թատրոնի խորհրդավոր միությունը՝ օպերան ներկայացնող դարձավ երաժշտությունը բացահայտող ռեժիսորը: Միայն օպերային ներկայացումը համարել միայն երաժշտական, կամ ընկալել որպես միայն թատերական: Այս երկուսի միացումից ստացվել է մի նոր ընդհանրություն: Օպերան որակապես նոր տեսակ է, նոր հետազոտությունների անսպառ աղբյուր, որի տեսողական ու լսողական մեկնաբանը ԱՆԺՄԱՐՈՒՄԸ է:

Ռեժիսորն առաջին հերթին ներկայացումը կազմակերպող ստեղծագործողն է, որի աշխատանքային գործիքներից առաջնայինը երաժշտական դրամատուրգիան է: Դրանով է պայմանավորված ներկայացման գեղարվեստական լուծումը: Ժամանակակից պահանջներին համապատասխանելու համար ռեժիսորից բազմաթիվ գիտելիքների չափազանց մեծ բազայի հետ պահանջվում է նաև կամք, գեղարվեստական հավատամք, որոնք հնարավորություն են ընձեռում հանդիսատեսի սրտին հասցնել երաժշտաթատերական ստեղծագործությունը:

Հատուկ պետք է նշել ռեժիսորի բազմակողմանի հմտությունների կարևորությունը երաժշտության, թատերագիտության, հոգեբանության, գեղարվեստի, հագուստի պատմության, լուսային ու թվային տեխնիկայի վերաբերյալ գիտելիքների դաշտում, ազատ երևակայությունը, կամքը, ենթագիտակցությունը: Ստեղծագործության խորքային իմացությունը ռեժիսորին օգնում է ոգևորություն ներշնչել երգիչ դերասաններին, իսկ հանդիսատեսին՝ կիսել իր հետ իր տեսլականը: Այս ամենն աշխատանքային գործիքներ են կերպարների բեմական բացահայտման գործում (1.):

Թվարկված հատկություններն օդ ու ջրի պես անհրաժեշտ են բեմադրողին իր գործունեության ընթացքում:

Որպես թատերական արվեստի բազմազանության մի մաս, օպերան շարունակաբար պահանջում է բեմադրական բազմապիսի, անընդհատ նորոգվող, բազմաթիվ բացահայտումներ, պահանջող լուծումներ:

Օպերայի թատերականացման հիմքում դրամատուրգիան բացահայտելու գլխավոր բաղադրիչը երաժշտությունն է, որի մեջ գաղտնագրված են հոգեբանական միջավայրն ու հերոսների բնավորության գծերը, որտեղ ի հայտ են գալիս կոնֆլիկտն ու հանգուցալուծումը, դրանցից բխող գործողությունները:

Ինչ վերաբերվում է ռեժիսորի՝ ստեղծագործության իմացությանը, ապա միայն պարտիտուրում նոտաների, դինամիկ նշանների, տոնայնությունների, մոդուլյացիաների մասին գիտելիքները դեռ բավարար չեն հեղինակների կոմպոզիտորի, լիբրետտիստի ստեղծած կերպարների ապրումներն ու հոգեբանական շերտերը բացահայտելու համար (2.): Միայն լիբրետտոն ուսումնասիրելով, առանց երաժշտությունը որպես հիմք ընդունելու, առանց պարտիտուրի վերլուծության, այն որպես երաժշտական ներկայացում չի կայանա: Օպերա բեմադրելիս հիմք է ծառայում ռեժիսորի՝ երաժշտությունը տեսնելու, երաժշտությամբ կենդանի մարդու ապրումները զգալու, հեղինակների կողմից թղթերին հանձնած կետերին ու գծերին կյանք տալու կարողությունը:

Երաժշտությունը դրամատիկական թատրոնի ռեժիսորի համար ծառայում է ներկայացման ընթացքում տարբեր հոգեվիճակների ցուցադրության, կերպարի կամ տեսարանի դրամատիկական ազդեցությունը շեշտելու, ավելի ազդեցիկ դարձնելու համար: Օպերային ռեժիսորն ամբողջովին կախված է երաժշտության թելադրանքից՝ տեմպից, ռիթմից, պարտիտուրից եկող բոլոր նշաններից: Սա է օպերային և դրամատիկական թատրոնների ռեժիսորների տարբերությունը: Առանց երաժշտությունն ամբողջականությամբ տեսնել կարողանալու, հետազոտելու, բացահայտելու, անհնարին կլինի դուրս արծնել ինքնագործունեության ճիւղերից: Երաժշտական մեկնության կարողությամբ օժտված ստեղծագործող ռեժիսորի բեմադրություններում տեսանելի է կերպարի անհատականությունը, նրա բեմադրական կյանքն ու գործողությունների բացահայտումը:

Համաշխարհային ճանաչում ստացած ռեժիսոր Բորիս Պոկրովսկու հետ զրույցներից մեկում ըստ նրա՝ գոյություն ունեն ռեժիսորների մի քանի տեսակներ (5.): Առաջինը «հեշտ» ռեժիսորներն են որոնք հեշտությամբ բեմադրում են արդեն շատ հայտնի, աշխարհի տարբեր թատրոններում բազմաթիվ բեմականացումներ ունեցող օպերաներ, որոնց, նույնիսկ, անհաջող բեմադրությունները չեն խանգարում երաժշտությանը հուզել հանդիսատեսին «Աիդա», «Նորմա», «Ռիգոլետտո» և այլն... Այս տեսակը «հեշտ» է քանի որ զգոհություններ չի առաջացնում թատրոնի դեկավարության մոտ, արագ է բեմադրվում, առճակատումներ չեն լինում բեմադրական խնդիրներում:

Երկրորդ տեսակը՝ այն ռեժիսորներն են, որոնք արհամարհում են պատմական իրողությունները, կայացած բեմադրությունները, անտեսում են երաժշտությունը:

Օպերային արվեստ

Առաջնորդվելով սեփական ֆանտազիաներով, կորցնում են կապը տվյալ դարում տիրող պատմական, հոգեբանական իրավիճակի հետ, ժամանակաշրջանից: Արդյունքում ստացվում է անմիտ ներկայացում:

Երրորդ տեսակը՝ նորարարներն են: Այս տեսակն ամեն գնով փորձում է հաճախ կրկեսին կամ շոուներին հատուկ տարրերով շքմեցնել հանդիսատեսին՝ լիբրետտոն ձևելով, իրեն հարմարեցնելով, անտեսելով օպերայի գաղափարական կողմը, գերադասում են իրենց եսի ցուցադրությունը: Նորարարությունը հանուն նորարարության բերում է դիլետանտիզմի, որից հարկավոր է անմիջապես հրաժարվել:

Համաձայնելով մեծ ռեժիսորի որակավորման հետ, առանձնացնենք նաև ռեժիսորների մեկ այլ ոչ երաժիշտ տեսակ, որոնց ստեղծագործական սկզբունքները համեմատաբար են համագործակցում են կոմպոզիտորի գաղափարների հետ և տալիս լավագույն արդյունք: Օրինակ՝ իտալացի մեծ ռեժիսոր Ֆրանկո Ջեֆֆրելլին, որը կրթությամբ նկարիչ դիզայներ էր և համաշխարհային մեծության օպերային ռեժիսոր, որի բեմադրությունները կարելի է համարել դասագիրք երիտասարդ ռեժիսորներին ուսուցանելու համար:

Անդրադառնալով երաժիշտ ռեժիսորների վերոհիշյալ տեսակին.

Երաժշտական կրթություն ունենալը դեռ բավարար չէ երաժշտական դրամատուրգիան հասկանալու, բազմաբովանդակ, բազմակերպար երաժշտաթատերական ռեժիսոր տեսնելու համար: Օպերային ռեժիսորը թատերական գործողությունը տեսնում է հենվելով բացառապես երաժշտության վրա: Հստակ տեսնել գործողությունը, տեսարանը՝ սա է պայմանը, տեսնել թարմ մոտեցմամբ՝ հաշվի առնելով նոր բացահայտումների կարևորությունը: Այս խմբի ռեժիսորներին հատուկ է հարգալից վերաբերմունքը օպերային ստեղծագործության հանդեպ, զգուշավոր մոտեցումը դրա պատմական ժամանակաշրջանին, կենցաղին, վարքուբարքին, հոգեբանությանը: Հեղինակին խստագույնս հետևել չի նշանակում ստեղծագործական վախկոտություն կամ անհատականության պակաս, այլ, նախևառաջ դա հարգանք է իր մասնագիտության ու կրթության հանդեպ: Այդ պարագայում հաշվի առնելով տվյալ դարաշրջանին հատուկ բազմաշերտ իրողությունները, ռեժիսորը կարողանում է գտնել, բացահայտել ժամանակակից մարդուն մոտ, հարազատ ու հասկանալի հոգևոր աշխարհ:

Այլ հարց է մեկնությունը, ինչ մոտեցումներ ունի բեմադրիչը, արդյոք ընդունելի է համարում ամբողջությամբ փոփոխել հեղինակների կոնցեպտը, այն փոխարինելով իր անձնական պատկերացումներով: Ամեն դեպքում որոշումը պայմանադրված է ռեժիսորի պատասխանատվության զգացումով, տաղանդով, գեղագիտական և ստեղծագործական մտքով ու հասունությամբ:

Բնյի վրա պետք է հենվի ռեժիսորն օպերային ներկայացում կառուցելիս:

Մի դեպքում նվագախմբում հնչող ակորդներն են, երաժշտական ֆրագաներն ու շեշտադրումները, պարտիտուրից եկող հարմոնիկ կառուցվածքը, գործիքավորումը,

դինամիկ նշաններն ու պաուզաները, երաժշտական դրամատուրգիայի վերլուծությունը, մյուս կողմից լիբրետտիստի ներկայացրած գրական տեքստն է: Այս ամենն անսպառ երևակայություն ու հոգեբանական խորքային վերլուծություն է պահանջում: Որպեսզի ռեժիսորը դառնա ինքնուրույն ստեղծագործող, նա պետք է կարողանա վերլուծել երաժշտությունը: Պարտիտուրում տեղ գտած գործիքների բաժանումների մեջ նա պետք է գտնի տեմպերի պատվանների, մետրի ներդաշնակությունն ու նշանակությունը, պարտադիր պետք է ուսումնասիրի պարտիտուրում կոմպոզիտորի նշած ցանկացած հուշում և նշան: Այնտեղ չի լինի որևէ ավելորդ նոտա, կամ դինամիկ նշան: Բնչպես վերջանել երաժշտական դրամատուրգիան, ինչպես հայտնաբերել, ինչպես կարդալ, հասկանալ ստեղծագործելու ընթացքում կոմպոզիտորի մոտ առաջացած մտքերը:

Հաճախ է պատահում, որ կոմպոզիտորներն առաջարկում են երաժշտական թնջուկներ՝ երբեմն տեսանելի դարձնելով քնքշությունը, սերը, իսկ երբեմն թաքցնելով կերպարի՝ ինչ-որ պահի անտեղի կոպիտ, անհանդուժող կամ անտարբեր վիճակներ: Կերպարի բնավորության գծերի ու հոգեվիճակի հետագոտության, ենթատեքստերի բացահայտման համար ավելի լայն հնարավորություն են ստեղծվում հատկապես ռեյտատիվներում: Տարբեր են լինում հոգեվիճակները նույնիսկ, նույն երաժշտական էպիզոդի ընթացքում: Տարբեր են Ալֆրեդի հոգեվիճակը «Տրավիատա» օպերայի 2-րդ և 2-րդ հակասական՝ 3-րդ գործողություններում:

Առաջին դեպքում նվագախմբում գերիշխում են և լարայիններն ու փայտյա փողայիններն իրենց մեղմ, քնարական հնչողությամբ, երկրորդ դեպքում՝ պղնձա փողայիններն առանձնանում են մոտայ գունային հարմոնիայով ու կտրուկ ռիթմերով: Հասկանալու համար հարկավոր է դիմել պարտիտուրին, այնտեղից դուրս բերել ստեղծագործելիս կոմպոզիտորի ապրումներն ու հոգեվիճակը:

Երաժշտական դրամատուրգիայի վերլուծությունը բացահայտում է կերպարի հոգեվիճակի փոփոխությունները այն, ինչ անհնար է տեսնել լսել, հասկանալ գործողությունների ընթացքում: Երաժշտադրամատիկական տեսողությամբ օժտված կոմպոզիտորի կայացած, արժանի երկն օպերային ռեժիսորին օգնում է թատերական ու երաժշտական բոլոր արտահայտչամիջոցներից օգտվելով, վեր հանել, բացահայտել կոմպոզիտորի առաջարկած ճշմարտացի, տպավորիչ գործողություններ: Ռեժիսորին անհրաժեշտ է կարողանալ վերլուծել պարտիտուրը, բացահայտել կոմպոզիտորի մտահղացումների աշխարհն ու մեկնաբանել այն:

Գաետանո Դոնիձետտին «Միտ ըմպելիք» օպերայում Նեմորինոյի «Una furtiva...» հանրահայտ արիայի նախաբանի թեման տվել է ֆագոտին: Ընդհանրապես, սիրահարի թեման նկարագրելիս կոմպոզիտորներն օգտվել և օգտվում են լարայինների կամ փայտյա փողայինների, հիմնականում ավելի քնարական ֆլեյտայի, կամ հորդի հնչողությունից, և ոչ մի դեպքում բասի հնչողությամբ՝ ֆագոտից: Սա բացահայտելու համար օգնության է գալիս երաժշտա-

դրամատիկական վերլուծությունը: Նեմորինոն, Բելկորե-ից վերցրած ամբողջ գունարով գնել ու խմել է արկածային-դիր Դուկամարայի առաջարկած «Միրո ըմպելիքը»՝ Բոր-դո գինին... Առավոտյան դեռ խոսմհարի մեջ Նեմորինոն մտորում է սիրո մասին: Բտալացի Դոնիդեստին լավ գի-տեր գինու ազդեցությունից առաջացող գլխացավի, խուժ-հարի մասին և այդ վիճակի բացահայտումը տվել է Ֆագո-տին՝ նրա փոքր-ինչ խռպոտ տեմբրի համար:

Ռոմանս, Romance, Романс

SCENA VIII. Larghetto

Vocal parts: Tenor (T), Alto (A), Soprano (S), Contralto (C), Bass (B).
Instrumental parts: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vi), Violoncello (Vc), Contrabasso (Cb).

Tempo: Larghetto. Dynamics: p, f, ff, sfz.

Դոնիդեստիի մյուս «Լյուչիա դի Լամերմուր» հանրա-հայտ օպերայում Լյուչիայի առաջին արիայում և վերջին գործողության արիաներում՝ Եր-ների ներկայությունը կաս-կած է առաջացնում նրա խախտված հոգեվիճակի մասին: Եր-ները բացակայում են եղբոր՝ շենրիխի հետ վիճաբանու-թյան և հոգևոր հոր հետ զրույցի ժամանակ:

Լյուչիայի 1-ին արիան
Lucia's First Aria
Первая ария Лючин

Vocal parts: Tenor (T), Alto (A), Soprano (S), Contralto (C), Bass (B).
Instrumental parts: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vi), Violoncello (Vc), Contrabasso (Cb).

Tempo: Andante. Dynamics: p, f, sfz.

Vocal parts: Tenor (T), Alto (A), Soprano (S), Contralto (C), Bass (B).
Instrumental parts: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vi), Violoncello (Vc), Contrabasso (Cb).

Tempo: Allegro. Dynamics: p, f, sfz.

Լյուչիայի վերջին արիայում նույն Եր-ների խոսուն ներ-կայությունը բացահայտում են իրագործած սպանության գիտակցությունն ու հոգում տեղ գտած մոտալուտ մահվան սարսափը:

Լյուչիայի վերջին արիան
Lucia's Final Aria
Заключительная ария Лючин

Vocal parts: Tenor (T), Alto (A), Soprano (S), Contralto (C), Bass (B).
Instrumental parts: Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vi), Violoncello (Vc), Contrabasso (Cb).

Tempo: Allegro. Dynamics: p, f, sfz.

Երաժշտադրամատիկ Էպիգորի վերլուծության գործ-նական իրականացումը մնում է ռեժիսորի մոտ:

Կոմպոզիտոր և օպերային ռեժիսորի համար երա-ժշտական դրամատուրգիայի բացահայտումն սկսվում է նախերգանքներից որոնցով կոմպոզիտորը ծանոթացնում է ներկայացման գործող անձանց գլխավոր թեմաներին, որ-տեղ ուրվագծվում են կերպարների հոգեբանական նկա-րագրերն ու ներկայացմանը բնորոշ տրամադրությունը:

Նախերգանքը, կարելի է ասել, ներկայացման այցե-քարտն է, բնավորության գծերով, երազանքներով ու գոր-ծողություններով հարուստ կերպարների պատկերասրա-հը:

Մոցարտի «Դոն Զովանի» օպերայի նախերգանքը կա-րելի է դիտարկել որպես նախերգանքների տիպական օրի-նակ: Andante-ով սկսվող առաջին ակորդները հուշում են ողբերգական մահվան, իսկ քիչ անց՝ molto allegro-ում նվագախմբի հնչյունները ձևավորում են սիրային ար-կածներով հարուստ Դոն Զովանիի կերպարը:

Տարբեր են կոմպոզիտորների մոտեցումները նախեր-գանքներին:

Ջ. Ռոսսինիի «Սեվիլիացի սափրիչը» օպերայի նա-խերգանքում չկա կերպարները բացահայտող որևէ ակ-

Օպերային արվեստ

նարկ, բայց այդ ուրախ նախերգանքը հանդիսատեսին խոստանում է հանդիպում զվարճալի պատմության հետ: XX դարի որոշ կոմպոզիտորների օպերաներում բացակայում են նախերգանքները, օրինակ՝ Պուչչինիի «Բոհեմ» օպերան սկսվում է չորս երիտասարդների կենցաղի նկարագրությունից, Ս. Պրոկոֆևի «Սեր երեք նարինջների հանդեպ» օպերան սկսվում է տրագիկների, կոմիկների ու դատարկագլուխների տարաձայնություններով, Ա. Բերգի «Վոցեկ» օպերան սկսվում է բարևելուց և այլն... (4.): Դա ռեժիսորին չի խանգարում վերլուծել կոմպոզիտորի առաջադրած հանգուցալուծումները, բացահայտել հույզերով, երազանքներով ապրող կերպարները, երաժշտության ստեղծած միջավայրում տեսնել գործող, կենդանի մարդուն, որը նոտաներից ծնվում, դառնում է շոշափելի, կենդանանում է, ապրում ու գործում պատմական, սոցիալական շատ որոշակի պայմաններում: Նախերգանքը ռեժիսորին հնարավորություն է ընձեռում որոշակիացնել իր տեսակետը, նաև ուրվագծել ապագա ներկայացման տեսլականը:

Օպերայում ևս, ինչպես թատերական մնացյալ տեսակներում անհերքելի է նաև բառի կարևորությունը, սակայն կարևոր է հասկանալ ոչ միայն ինչ է ասվում, այլ նաև ինչպես է ասվում՝ այս դեպքում երաժշտական գործիքների ուղեկցությամբ: Խոսքի ենթատեքստը հասկանալու համար օգնության է գալիս պարտիտուրը իր բազմաձայնությամբ, որը տեսանելի է դարձնում նաև թատերական գործողությունը:

Օպերային բեմադրության հաջողությունը գրեթե միշտ կանխորոշվում է ռեժիսորի ու դիրիժորի համագործակցությամբ: Ապացուցման կարիք չունի դիրիժորի հսկայական ու անժխտելի դերն օպերային ներկայացման կայացման գործում: Իրականում ամեն մի տաղանդավոր դիրիժորի մեջ ապրում է ռեժիսորը: Դիրիժորի երաժշտաթատերական մտածողության տեսակն ապահովում է ներկայացման կայացումը:

«Ես դիրիժոր եմ, դա իմ կոչումն է, բայց երբ ես ներկայացում եմ ղեկավարում դիրիժոր Կարայանը ենթարկվում է ռեժիսոր Կարայանին»։ Հերբերտ Ֆոն Կարայան (3.): Այսպիսին է մեծատաղանդ դիրիժորների ու ռեժիսորների ստեղծագործող տեսակի համագործակցության հավատամքը:

Իսկ ինչպես է բացահայտվում տեսանելի գործողություններով, հարաբերություններով և ներքին հոգեբանական շերտերով հանդիսատեսին մատուցվող ստեղծագործության մեկնաբանությունը: Իրականում մեկնաբանությունը հաջողված լինել չի կարող, քանի դեռ բեմում կատարվող գործողություններն ու երաժշտությունը միասնաբար չեն դառնում այնքան գործուն ու համարժեք որ, հայտնվելով երաժշտությունից բխող հուզական դաշտում, ստիպեն հանդիսատեսին միանալ գործողությունների ընթացքին: Միայն բեմադրական ֆորմալ միջոցներով անհնարին է հասնել այդ բարձր արդյունքին: Երաժշտության ու թատրոնի հարմոնիկ կապը չհասկացող ռեժիսորի համար դժվար չի բեմադրել ստեղծագործության բովանդակության ցուցադրությունը, որի հետ կարելի է ծանոթանալ դասագրքերից կամ հանրագիտարաններից:

Այս ամենից հետո վստահորեն ձևակերպենք, որ օպերային ռեժիսորի գլխավոր խնդիրը երաժշտության պարզունակ ներկայացումը չէ, այլ երաժշտության պատկերումն է, խաղարկելն ու խոսեցնելը, կենդանի տեսարաններ կառուցելն ու գաղափարական բացահայտումներ հայտնաբերելը, այդ ամենը վերլուծելը: Ռեժիսորը չի կարող բավարարվել միայն տեսնելով նորը, հարկավոր է կարողանալ իրականացնել այդ նորը դերասանների մեջ, բեմում բեմի վրա: Իհարկե, սկզբում վերաբերմունք նորի հանդեպ դրսևորվում է անվստահությամբ, դժկամությամբ, անհանգստությամբ: Սակայն, երբ արդեն թատրոնի անձնակազմը սեփականացրել է նորը, հանդիսատեսը ընդունել է ուրեմն իրականացել է ռեժիսորի գլխավոր նպատակը: Այդ ժամանակ է, որ տեղափոխվելով դարաշրջանները, հանդիսատեսը յուրատեսակ, վիրտուալ կամուրջ է ստեղծում պատմականի և իր ժամանակի միջև, երևակայական կապ բեմական կերպարների ու իր շրջապատում ապրող գործող մարդու միջև:

Ինչը պիտի ռեժիսորին ոգևորի, մղի թանգարանային նմուշներ դարձած օպերային ներկայացումներին արդիական կյանք տալու նոր ձևեր, մոտեցումներ գրտնել ժամանակից մարդու գեղագիտությանն ու պահանջներին ընկալելի դարձնել: Օպերային ներկայացումը պետք է հասկանալի լինի հանդիսատեսին: Ներկայացումն ու դերասանների աշխատանքը պետք է կարողանան խոհեր և հույզեր առաջացնել հանդիսատեսի մոտ (5.): Մարդկային կրքերը չեն փոխվել՝ սերը, ատելությունը, դավաճանությունն ու խարդավանքը և այլն: Այսօր էլ կհանդիպենք սիրահար գույգերի, որոնց ապրումները նույնն են ինչ դարեր ապրած հերոսներին: Փորփրելով քրեական գործեր մենք կգտնենք Մակբեթների, Հերցոգների, Օթելոների ու Սալոմեների...

Մարդկային կրքեր ու դրանից առաջացած փոթորիկներ, որպիսիք պատկերվել են դարեր առաջ, այսօր էլ կարելի է տեսնել մեր օրերում: Տեղափոխվելով դարաշրջանները, չեն կորչում կենդանի մարդու հոգում փոթորկվող կրքերը: Ժամանակակից հանդիսատեսը ծանոթ է իր, իր հարևանի, իր ծանոթի հետ կապված դեպքերին:

Ստեղծագործական փնտրտուքների ու պրպտումների ընթացքում, դարեր առաջ ապրած կոմպոզիտորի կենդանի ապրումների, թաքուն մտքերի մասին, ռեժիսորի հայտնաբերած բոլոր տեղեկություններն ու գիտելիքները պետք է յուրացվեն դերասանի համար, դարձնել նրա սեփականությունը:

Ամերիկյան ֆիլմերից մեկում ասվում է. «Օպերան առաջին դիտումից կամ կսիրես, կամ կատես» այս արտահայտության մեջ կա ճշմարտություն և դա ուղղակիորեն կապված է բեմադրության ու երգչադերասանական կատարման հետ: Վատ, արդեն հոգնած, թարմությունը կորցրած, ճոճվող ձայնով երգչի, կամ վախվորած նորելուկ երգչի վատ վոկալի ու խաղի պատճառով թատրոնները կորցնում են իրենց հանդիսատեսին:

Ռեժիսորի բազմաշերտ աշխատանքը բնութագրելիս կարևորագույն հանգրվան է օպերային մեծաքանակ ու բազմակարծիք կոլեկտիվի հետ աշխատանքի ամենակարևոր

փուլը՝ փորձերի շրջանը: Փորձերը ռեժիսորին հնարավորություն են տալիս խորամուխ լինել ամեն մի տեսարանի, ամեն մի դրվագի մեջ: Այդ ընթացքում բացահայտվում են կերպարի բեմական կյանքի հոգեբանական առանձնահատկությունները, բեմադրության խորքային իմաստն ու թատերական մոտեցումները: Փորձերի շրջանը լավագույն դպրոցն է ստեղծագործական ազատության հասնելու համար: Երգիչ-դերասանը, ընթերցելով ռեժիսորի առաջադրած խնդիրները, կերպարների խոհերն ու հույզերը, ապրում է երաժշտության ներգործության շրջանակում: Փորձերի ընթացքը տանում է կերպարի իմաստավորմանն ու ֆիզիահոգեբանականի բացահայտման:

Կոլեկտիվ ստեղծագործական տարածքներում՝ որոնցից է օպերային արվեստը, հաջողության հասնելու գործում որոշիչ դեր ունի ռեժիսորի ու ստեղծագործական խմբի միջև ձևավորված աշխատանքային համերաշխությունն ու բարեկամական կապը, որը խարսխված է բացառապես երկկողմանի հարգանքի վրա:

Հասնել ստեղծագործական բարձունքների հնարավոր է միայն, ունենալով ուղղորդող կամք՝ դա է կանխորոշում ներկայացման հաջողությունը: Ռեժիսորի երգչական տեխնիկայի մասին գիտելիքները հնարավորություն են ընձեռնում վստահորեն շարադրել խնդիրները, խուսափելով առճակատումներից: Շնորհիվ այդ և մյուս գիտելիքների նա վստահություն է ձեռք բերում՝ երգիչ արվեստագետների մոտ, որը հաջողության գրավականներից է:

Իսկ ինչպես պետք է դրսևորի իրեն երգիչ-դերասանը. ղեկավարվելով բեմադրողի նշած ծրագրով, թե՛ ստեղծագործական ազատություն:

Ռացիոնալ է երկուսի չափավոր միասնությունը: Փորձերի ընթացքում, ռեժիսորն ու դիրիժորը պետք է կառողանան բացահայտել, երգիչ-դերասանին ներարկել

կերպարներին բնորոշող հոգեբանական, զգացմունքային, ֆիզիկական առանձնահատկությունների ամբողջությունը: Դերասանը պետք է կարողանա որդեգրել կերպարին հատուկ մտածողություն:

Հանդիսատեսը համաձայնվում է բեմադրության առաջարկած վարկածին, եթե համոզիչ են կերպարներն ու առաջադրված գաղափարը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Станиславский К., Моя жизнь в искусстве., Москва: Вигарус, 2003.
2. Полякова Е., Станиславский., Москва: Искусство, 1997.
3. Шароев И. Г., Музыка, которую мы видим., М.: Советский композитор, 1989.
4. Ансимова Г. П., Сергей Прокофьев, М.: ГИТИС, 1994.
5. Покровский Б. А., Об оперной режиссуре., Москва, 1997. Stanislavskij. K., My Life in Art, Moscow: Vigarus, 2003. Polyakova Y., Stanislavski, Moscow: Iskusstvo, 1997. Sharoyev I. G., The Music We See, Moscow: Soviet Composer, 1989. Ansimov G. P., Sergei Prokofiev, Moscow: GITIC 1994. Pokrovsky B. A., On Opera Directing, Moscow, 1997.

REFERENCES

1. Stanislavskij. K., Moya zhizn' , Moskva: Vigarus, 2003.
2. Polyakova Y., Stanislavski, Moskva: Iskusstvo, 1997.
3. Sharoyev I. G., Muzika kotoruyu my vidim., Moskva: Sovetskij kompozitor, 1989.
4. Ansimov G. P., Sergei Prokofiev, Moskva: GITIC 1994.
5. Pokrovsky B. A., Ob opernoj rezhissure, Moskva, 1997.

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՍԵՐԳԵՅԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ ծ. 07.12. 1949 թ. Ավարտել է՝ ԵՊԿ նվագախմբային բաժինը թավջութակ մասնագիտությամբ (պրոֆեսոր՝ Լևոն Գրիգորյանի դասարանը), ԵԳԹԻ-ի ռեժիսորային բաժինը՝ Մարատ Մարինոսյանի ղեկավարությամբ: Դասավանդել է՝ ԵՊԿ օպերային պատրաստման ամբիոնում՝ դասախոս՝ 1989-ից և 2001-ից դոցենտ, 1994-ից՝ զբաղագրել է պրոֆեսորի պաշտոնը: Օպերային պատրաստման ամբիոնի վարիչ 2005–2018 թթ.: Աշխատել է՝ օպերային ստուդիայում 1982-ից ռեժիսորի ասիստենտ և 1986-ից ռեժիսոր: Հեղինակ է՝ 20-ից ավելի բեմադրությունների՝ արևմտաեվրոպական, ռուսական, հայկական օպերաների՝ Հայաստանում, Լեհաստանում, Արցախում և ԱՄՆ ու:

About the author: HOVHANNES SERGEY HOVHANNISYAN (b. December 7, 1949). Graduated from the Orchestral Department at the YSC, majoring in cello (class of Prof. Levon Grigoryan), and the Faculty of Theater Directing at the Yerevan Institute of Theatre and Arts (curator Marat Marinosyan). He has been teaching at the Opera Department at the YSC (since 1989 - lecturer, since 2001 - docent). Since 1994 he was a professor at the YSC. From 2005 to 2018 he was the Head of the Opera Department. Since 1982 he has been working as an Assistant Director at the YSC Opera Studio, and since 1986 as a Director. Hovhannisyan has staged over twenty productions of Western European, Russian and Armenian operas in Armenia, Artsakh, and the USA.

Об авторе: ОГАНЕС СЕРГЕЕВИЧ ОГАНЕСЯН (род. 07.12.1949). Окончил оркестровый факультет ЕГК по специальности “Виолончель” (класс проф. Левона Григоряна), а также факультет режиссуры, ереванского Театрально-художественного института (рук. Марат Мариносян). Преподавал на кафедре Оперной подготовки ЕГК (с 1989-го - преподаватель, с 2001-го - доцент). С 1994-го - профессор ЕГК В 2005-2018 гг. заведовал кафедрой Оперной подготовки. С 1982 года работал ассистентом режиссера в Оперной студии ЕГК, с 1986-го - режиссером смудии. Осуществил более двадцати постановок опер западноевропейских, русских и армянских композиторов в Армении, Арцахе и США.