

5 Вырезка из газеты  
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

ст.

14 ИЮЛ 402

Москва

Е. КАНН

# РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

Оркестр играет увертюру. Когда в партитуре появляется пометка «занавес», дирижер дает сигнал. Открывается сцена. Так начинается оперный спектакль.

В последние годы москвичи видели и слышали оперные спектакли, идущие без занавеса и вне сцены. Действие происходит на обычной концертной эстраде. Вспоминает своеобразный жанр: концерт-спектакль. Зачинателем его явился Государственный ансамбль оперы, руководимый И. С. Козловским. Первые постановки ансамбля — «Вертер», «Орфей», «Катерина» — вошли в театральный обиход Москвы.

В рецензиях, помещенных в различных газетах, разбирались музыкальные достоинства постановок, отмечалось исполнение, отдельные певцы. И все. Критика прошла мимо главного: мимо художественных основ возникающего театрального жанра.

Идея оперного концерта-спектакля рождена самой жизнью. Неслучайно к этой форме все чаще обращаются теперь многие оперные коллективы и режиссеры.

Несколько лет назад Всесоюзный радиокомитет поставил в концертном исполнении оперы Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта») и «Похищение из Сералля»). На эстраде московского Дома ученых певцы начали играть и действовать. Это было ново и свежо, сулило перспективы.

Вслед за Моцартом в том же концертном, игровом плане шел «Фиделио» Бетховена. Но ожидания, связанные с рождением нового жанра, не осуществились. Певцы-актеры были «зажаты» между дирижером и оркестром. Все так же несмелы были поиски мимики, жеста, стиля концертной игры. Более всего ощущалась непреодоленная боязнь превратить эстраду в театр, и потому так бесцветно и невыразительно выглядело оформление спектакля.

Давно ставят советские оперы в концертном исполнении музыкальный ансамбль Всероссийского театрального общества. Бессспорно ценное дело! Гибкая концертная форма представления позволяет показывать зрителю новинки в сроки, за которыми не угадаться ни одному оперному театру. Но как странно преломилась плодотворная идея концерта-спектакля в практике этого ансамбля (художественный руководитель К. Попов). Возьмем одну из типичных постановок — «Капитансскую дочку» С. Каца. В центре сцены-эстрады — рояль. У рояля зритель видит поглощенного своим делом концертмейстера. Рядом — бесстрастная фигура, переворачивающая ноты. И вокруг этого «сценического» центра группируются на стульях и Шугачев, и Василиса Егоровна, и прочие действующие лица. Они то «оживают» на момент, покидая свои места, то вновь безучастно замирают... Хор, струдившийся позади рояля, еще больше усиливает ощущение бесформенности, в которой не под силу разобраться даже искушенному зрителю.

Ни теоретики театра, ни режиссеры не занялись этим новым жанром, все больше заявляющим свои права. В таких условиях начал работу оперный ансамбль И. Козловского. Все своеобразие его художественной программы заключено в поисках и пропаганде формы концерта-спектакля.

История оперы дает поучительный материал. Когда в помпезных оперных спектаклях XVII и XVIII веков самодовлеющее место заняла манинерия, а полеты, превращения, «огненные дожди» и прочие чудеса театральной техники заслонили сущность музыкальной драмы, в противовес сугубому «оформительству» возникло иное течение. Борясь с пышной театральщиной, оно пришло к отказу от всякой, даже законной, театральности, к отказу от такого бы то ни было «лицедейства». В музыкальной драме вместо игры появились статичные формы исполнения кантат и ораторий. Возникла новая опасность, угрожавшая глубоко театральной природе оперы. Обе крайности изживают себя. А рядом с оперным театром, широко пользующимся спектакльными средствами в полном их объеме, правомерно рождается другая форма. Это прежде всего спектакль, в котором сохранена вся сущность драмы — действие. Стало быть, это прежде всего театр певца-актера, театр полноценной игры, мимики, жеста, движения. Но это спектакль облегченный, перенесенный со сцены на эстраду. Отсюда — минимум технических театральных средств. Зато на первый план выступают доведенные до предела выразительность и игровой смысл каждого из них.

Первой постановкой ансамбля Козловского была опера «Вертер» Массне. По мысли постановщика, легкие, изящные ширмы должны были оформить эстраду и

скрыть расположенный за ними оркестр. А зритель увидел бесформенное нагромождение фанерных щитов тусклого-коричневого цвета. Где бы ни происходило действие — на улице, в саду или в комнате — всюду оставалась все та же громоздкая и бесплодная установка. Это оформление ничем не помогало ни актеру, ни зрителю. Режиссура справедливо отказалась от подражания театральной декорации.

В спектакле «Вертер» певцы играли и действовали, изображая героев Гете, а современные пиджаки и платья уничтожали всякую иллюзию эпохи. По внешнему виду актеров никак нельзя было определить ни возраст, ни положение, ни характер персонажа. Зрителю, не знакомому сюжетом оперы, приходилось разгадывать загадки, которые так легко было устранить несколькими яркими деталями костюма и очень легкого грима: ну, хотя бы «посеребрить» пудрой волосы «стариков».

В следующем спектакле — «Орфей» Глюка — прибегли и к гриму, и к костюму, но перегнули палку в другую сторону. Театральные костюмы и грим резко диссонировали с условным стилем концертного спектакля.

Постановка «Орфея» — большая заслуга ансамбля. В репертуар после долгого и непонятного забвения была возвращена опера, сделавшая в свое время эпоху в искусстве. Эта музыка, полная трагической силы и глубокой человечности, и ныне бесконечно волнует.

Вспоминается разговор Глинки с Мейербером о музыке Глюка: «Именно на сцене, — говорил Мейербер, — Глюк становится великим». Трудная задача — перенести такого «сценического» композитора на эстраду. Но вспомним стремление самого Глюка, этого великого реформатора оперы. «Голос, инструмент, — писал Глюк, — все звуки, даже самые паузы, должны стремиться к единой цели — выразительности...» И на эстраде, лишнейшей оперной миштуры, когда все сосредоточено на отточенном мастерстве актерского исполнения, можно добиться этой внутренней выразительности от певца-актера. «Прекрасная простота», которой требовал для своих опер Глюк, может стать законом концерта-спектакля.

Многое удалось Козловскому в постановке «Орфея». Просты и трогательны, без тени оперного штампа, образы Орфея и Эвридики. На тонкой игре их исполнителей (Максакова — Орфей, Суховицына — Эвридика), на развитии самой драмы, в которой так идеально слились музыка и слово, режиссер сосредоточил внимание зрителя. Строгие группы танцовщиц походили на ожившие античные барельефы. И балет, нередко столь случайный на оперной сцене, стал здесь неотъемлемой частью драматического действия. Гармоническим фоном для этого действия были и хоры, невидимые зрителю. В спектакле «Орфей» наконец осмысленно «занята» певщица. Мы увидели гробницу Эвридики, нам сразу стали понятными страдания Орфея.

Казалось, уже найден был своеобразный и действенный стиль этого концерта-спектакля. Тем больше раздражали детали, говорившие о недостатке смелости и находчивости его авторов. Через всю эстраду тянулось сооружение, отдаленно напоминающее гигантскую лиру (вероятно, лиру Орфея?). Гиперболическая «лира» не по-

могала зрителю увидеть и ощутить место действия. К чему же было громоздить эту установку, если она никак не «играла» в спектакле? Эстрада снова была одета в те же скучные грязновато-коричневые тона. Они положительно доминируют в каждом спектакле ансамбля. А так хотелось именно в «Орфее» ярких и разнообразных красок, игры цвета, подлинной театральности!

Постановка «Катерины», украинской оперы на сюжет Шевченко, показала, как легко может стать «игровым» оформление эстрады. Кусок плетня, колодец или вышитое полотенце да глиняная утварь, или, наконец, одинокий верстовой столб создают полную иллюзию той обстановки, в которой развертывается действие. В этом приеме — остроумной замене целого деталью, кажется нам, надо искать стилевое решение внешнего оформления концерта-спектакля.

Реалистически-бытовая «Катерина» поставила проблему хора в концертном спектакле. Если в «Орфее» хоры, высеченные за кулисы, явились удачной находкой, то этот же прием, повторенный в «Катерине», стал сценической нелепостью.

Один из героев обращается к «кому-то», требует от «кого-то», а на сцене-эстраденичего не происходит, никто не появляется, и лишь хор невидимых «духов» отвечает что-то из-за кулис.

Нет нужды доказывать, насколько значительны для нас поиски и утверждение формы концерта-спектакля как полноправного театрального жанра. Он открывает широкие перспективы для периферийных — вплоть до колхозных — оперных коллективов, часто не располагающих сложной техникой оперного театра. Мы смотрели самодеятельные оперные постановки («Евгений Онегин» в Москве, «Борис Годунов» в Ленинграде). Форма концерта-спектакля бесспорно была бы здесь гораздо плодотворней, чем подражание канонам большой оперной сцены.

Самодеятельная опера стала обычным явлением советской театральной культуры. К сожалению, часто конечные результаты огромных трудов, затраченных исполнителями, не доходят до зрителя. Самодеятельные коллективы успешно преодолевают музыкальные и даже вокальные трудности и становятся порой вступик перед действительно сложными для них проблемами спектакльного решения спектакля.

И руководящие центры нашей художественной самодеятельности, и режиссура, работающая с ней, с непонятным равнодушием проходят мимо перспективной, вполне художественной и технических абсолютно доступной формы оперного концерта-спектакля. Установка на концерта-спектакль для «малых» оперных коллективов открыла бы новые, интересные возможности перед теми композиторами, либреттистами и художниками, которые обединяются теперь с многомиллионной самодеятельностью. Нужна, впрочем, существенная оговорка: мы вовсе не рекомендуем внедрять в массовое оперное искусство заведомый примитив. Уже прошедшие постановки ансамбля Козловского в отдельных удачных находках убедительно доказали, что в форме концерта-спектакля можно создать простыми, но изобретательными средствами, художественно полноценное зрелище — красочное, яркое, поистине театральное.