

500

МАСТЕРА

МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
Э. КАПЛАН

Эммануил Иосифович Каплан один из молодых мастеров нашей оперной сцены, созревших уже в условиях советского музыкального театра. Он получил свое профессиональное образование в Лен. Гос. Консерватории, окончив ее в 1923 г. по классу проф. Г. А. Босса, после чего некоторое время занимался еще у проф. Н. А. Большакова.

В январе 1920 г. Каплан был принят в состав труппы Гос. Мал. Оп. театра как лирический тенор. Первый спектакль его в этом театре — опера Глюка „Королева Мая“ (партия маркиза); далее следует ряд ответственных лирических партий в операх: „Царь плотник“ Лорцинга (французский посол), „Фауст“, „Евгений Онегин“ (Ленский). С 1925 г. Э. И. совмещает свою работу в театре с аспирантурой в Консерватории и режиссерской деятельностью в молодой в те времена оперной студии консерватории. В студии, в этом единственном в своем роде ВУЗе для оперных работников — детище Октябрьской революции, Каплан получает свое первое творческое крещение. Молодой аспирант создает на сцене студии ряд интересных оперных постановок, среди которых центральное место занимают: „Бастьен и Бастьенна“ Моцарта и „Саламанская пещера“ Паумгартнера. Работа над оперой „Бастьен и Бастьенна“, написанной гениальным композитором в 12-летнем возрасте, показывает нам Каплана как режиссера-музыканта, сумевшего на материале детски наивной пасторальной музыки развернуть любопытнейший спектакль, целиком обусловленный стилем „раннего“ Моцарта. Другая постановка — опера „Саламанская пещера“ возбудила всеобщий интерес, благодаря новому для тех лет в опере принципу развертывания спектакля на конструктивной площадке. В данной постановочной работе Каплан обнаружил блестящую режиссерскую изобретательность, находчивость, остроумие, свойства, скажем откровенно, приводившие не только к большим победам, но и к изрядным неудачам и ошибкам (вспомним хотя бы „Мейстерзингеров“ в Гос. Мал. Оп. театре, балет „Золотой век“ и частично „Черевички“ в ГАТОБе — более поздние режиссерские работы Каплана).

От многих молодых оперных актеров Э. И. отличается широкое общее и музыкальное образование, уровень культурного развития и особенно кипучая индивидуальная творческая инициатива — неизменный спутник его достижений и срывов.

Актерская работа молодого Каплана разворачивается особенно интенсивно в период господства музыкального „современничества“, нашедшего свое отражение в Гос. Мал. Оп. театре в целом ряде постановок опер западноевропейских композиторов, „внекритически“ проработанных театром в те годы. Э. И. исполняет ряд трудных ролей-партий в операх Кшенека „Джонни“ (хозяин отеля), „Прыжок через тень“ (сыщик), „Колумб“ (Сантангел). В этих ролях был выявлен не столько певец, сколько гибкий, находчивый актер, способный к сложным образным обобщениям даже на материале небольших, но запутанных (формалистически по существу) оперных партий. Подтверждением такого глубокого аналитического, индивидуального охвата и живого претворения сценического образа может служить партия Бомелия в опере „Царская невеста“ — одна из лучших работ Э. И.

Ни на одну минуту не выходя из границ музыки Римского-Корсакова, молодой мастер как бы заново интонирует звучание этой трудной характерной партии. Его Бомелий не „ходячая“ оперная фигура — сластолюбивый царский лекарь-старичок, — это молодой, полный сил и страсти человек; не обычно штампованный, данный лишь в намеках типаж — иностранец, взятый напрокат из учебника истории, а законченный образ обрусевшего немца, хитрого и властного, хорошо учитывающего всю создающуюся вокруг него бытовую обстановку.

Необыкновенно свежо и по-новому осмысленно подает Э. И. партию Трике в опере „Евгений Онегин“; это,



Э. И. Каплан — Труффальдино в опере „Любовь к трем апельсинам“



Э. И. Каплан — Трике в опере „Евгений Онегин“

как и Бомелий, прежде всего иностранец в русской обстановке. Каплан дает образ Трике в верном социальном аспекте; он учитель из лакеев, которому не чужды приемы „света“, его красный нос, подчеркивающий пристрастие к божественной влаге, его манеры выдают тип барского прислужника. Поза Трике в момент чтения куплетов и подношения цветов Татьяне нарочито театральная (балетная), это какой-то неудавшийся ему арабеск, указывающий на естественное в определенную эпоху проникновение в быт приемов балета. Трике Каплана бесконечно рад счастливо найденной им рифме, смело вместо belle Nina поставил belle Tatiana, и тут ясно просвечивает обилие мало культурного, хотя и добродушного до глупости и незадачливого парня, в сущности недалеко ушедшего от всей комнатной челяди господ Лариных.

У Каплана самое появление Трике и чеканная, но вместе с тем не лишняя лиризма передача вокальной линии партии приобретает характер „интермеццо“, прославляющего сцену ссоры на ларинском балу. Вместо случайного, обычно бледного эпизода получается насыщенная сцена, целиком оправдываемая всей музыкальной ситуацией — по Чайковскому. Каплан не плохо вокализует партию Трике, вся она сплошь звучит. В соответствии с создаваемым типажом интонации испорченного русского диалекта со вставкой французских слов кажутся естественными. Тут уместно заметить о принципиально бережном и мастерском обращении этого актера со сложным текстом во всех партиях.

В натуральную величину мастерство Каплана, как характерного оперного актера, разворачивается в интересной труднейшей партии Труффальдино в опере „Любовь к трем апельсинам“ Прокофьева. В смысле внешних очертаний и движений это живая маска итальянской комедии, прямой потомок Арлекина: выпученные, как бы застывшие глаза, с бессмысленным выражением, неестественно выпрямленная шея и оттопыренный зад, — вот каков в основном сценический „вид“ Труффальдино. Его первый выход — он выкатывается кубарем на сцену — сразу раскрывает истинный характер этого типажа. Недоумение, страх, мятущаяся суетливая повадка, полная размагниченность (вплоть до повисших как плети вдоль туловища рук и болтающихся ног) — основные каналы, по которым идет раскрытие образа Труффальдино у Каплана. Для такого арсенала средств выразительности нужна необыкновенно гибкая податливая фигура, нужно физкультурное развитие. Каплан обнаруживает эту подвижность в самые рискованные (сцена с кухаркой) моменты, сохраняя полное владение голосом и ритмом, не требующим никакого вмешательства дирижерской палочки. Труффальдино у Каплана смешон, забавен и вместе с тем жалок. Сказочное и реально-человечное в этом образе неотделимо, в этом собственно правильность трактовки музыки Прокофьева. Но главное в том, что образ этот врезается в память как гротесковый кино-кадр, как до реальности рельефная, причудливая работа по дереву или металлу.

Каплан не только, как говорят „в расцвете сил“, его музыкально-сценическое дарование давно определилось, но еще не полностью развернулось. Поэтому речь может идти не о каких-либо „итогах“ в его достижениях, а лишь об учете отрезков творческого пути, указывающем на полноценность, продуктивность и проблемность сценического опыта этого мастера.

В. МУЗАЛЕВСКИЙ