

ПО ЗАКОНАМ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

В прежние времена искусство оперы сводилось к мастерству солирующего певца. И сегодня чрезвычайно важны вокальные возможности исполнителей оперных партий. И сегодня, направляясь в оперный театр, мы говорим, что идем слушать спектакль, а не смотреть его, как в драматическом театре. Между тем время берет свое. И теперь опера привлекает нас не только прекрасными голосами исполнителей.

От музыкального театра мы ждем много. Не случайно великие реформаторы русской драматической сцены К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко распространяли свой новаторский опыт и на оперные спектакли. Насытить музыкальный спектакль высоким идеологическим содержанием, обновить его образную структуру пытались многие режиссеры, художники, дирижеры.

Мысль Станиславского о том, что оперная музыка должна подчиниться законам сцены, получает реальное воплощение в советском музыкальном театре. И еще одно его соображение стало теперь аксиомой: «Каждое сценическое представление есть действие, является активным...» Иными словами, музыкальный театр в такой же мере театр действия, как и драматический. И тут осмыслиются сложные проблемы жизни, внутреннего мира человека, связей между людьми. Оперные спектакли в соответствии с положенной в их основу музыкальной партитурой все чаще обнаруживают глубокие раздумья их создателей над реальной действительностью.

Очевидно, что и в музыкальном театре организующая роль режиссера в общей сценической интерпретации авторского замысла оперы оказывается, если не основополагающей, то во всяком случае весьма существенной. Об этом убедительно свидетельствует результат работы главного режиссера Театра музыкальной комедии В. Е. Воробьева, молодых режиссеров Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Академического Малого театра оперы и балета Ю. И. Александрова и А. В. Петрова, режиссера Оперной студии Консерватории Д. И. Косаковского и некоторых других.

В последнее время деятельность молодых оперных режиссеров в Ленинграде ощущается активизировавшись. В сотрудничестве с молодыми дирижерами, художниками, исполнителями они поставили ряд спектаклей, анализ которых позволяет обнаружить некую новую тенденцию в режиссуре музыкального театра. В одних случаях эти работы включены в основной репертуар театров, в других — идут на так называемых малых сценах. Они стали заметным явлением общего театрального процесса, а в отношении к музыкальному театру их значимость трудно переоценить.

Недавний выпускник Ленинградской консерватории Ю. И. Александров поставил в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова «Вечер камерной оперы», состоящий из «Королевы мая» Х.-В. Глюка и «Колокольчика» Г. Доницетти. В спектакле приняли участие не только известные солисты Т. С. Кузнецова, С. А. Ялышева, С. П. Лейферкус, но и стажеры, только начинающие свой творческий путь. Музыкальный руководитель — молодой дирижер Р. Э. Лютер. Оформил постановку выпускники Института театра, музыки и кинематографии

И. И. Пресс и В. А. Окунев. «Вечер камерной оперы» Ю. И. Александрова затрагивает ряд проблем сценической интерпретации классики. То обстоятельство, что тут представлены одноактные оперы, лишь усложняло творческую задачу создателей спектакля. Следует ли воссоздавать оперу в ее первоначальной эстетической природе или же имеет смысл наполнить ее содержанием, близким нашему времени? Ответы могут быть разные. И если «Королева мая» дает стилизованный образ XVIII века — на фоне дворцового кулисного театра одетые в роскошные придворные костюмы некие маркизы, графини, герцоги торжественно и грациозно разыгрывают старинную пастораль, то «Колокольчик» в полном соответствии с реалистической музыкальной драматургией Г. Доницетти дарит радость общения с характерами, психологически тщательно разработанными и действующими в жизненно достоверной среде.

Здесь осмыслилась также проблема сценического решения образа в музыкальном спектакле, решения, отнюдь не ограниченного только музыкальной характеристикой, а обнаруживающего социальную, психологическую природу. В этой связи несомненна удача С. П. Лейферкуса, с отточенным мастерством передающего многочисленные перевоплощения своего героя Энрике. Лейферкус продемонстрировал не только превосходные вокальные данные, глубокое постижение композиторского стиля, но и безупречное чувство театра, сцены, драматургии образа, действия, которое и определяет движение театрального сюжета, динамики спектакля.

Когда режиссер Д. И. Косаковский в своей постановке «Травиаты» Дж. Верди в Оперной студии Консерватории убирает с подмостков хор и выносит его на боковые выступы авансцены, то делает он это с целью подчинить действие развитию оперы взаимоотношениями Виолетты и Альфреда, становлению, эволюции и гибели их прекрасного чувства. Чувство это возникло на фоне тяжелых золотых рам, точно бы умерщвляющих все живое (художник И. П. Кустова). Поэтому и хор выступает в спектакле словно роковой аккомпанемент к основной теме. А на сцене вместо поющего хора — танцующий балет, в неторопливых плавных линиях которого угадывается мысль о возможности некоего идеального мира. Мира пленительного, но отчужденного от героев. Постановочное решение «Травиаты» не противоречит партитуре Верди, но привносит в сюжет старой оперы новые интонации, более суровые, жесткие и вместе с тем более лирические, глубокие.

Напряженно и плодотворно работает в Малом театре оперы и балета молодой режиссер А. В. Петров. Главная тема его спектаклей «Человек из Ламанчи» М. Ли и «Медиум» Дж.-К. Менотти — боль за человека, вера в человека. Мир мрачной комнаты мадам Флоры, где она обманывает ослепленных горем людей, будто бы вызывая из загробного мира голоса их умерших детей. В этих постановках, отнюдь не одинаковых по силе художественного воплощения, Петров акцентировал не трагические стороны бытия, а стремление людей вырваться из пут злосчастной судьбы, обрести внутреннюю независимость.

В «Медиуме» действие сконцентрировано вокруг мадам

Флоры, ее дочери Моника и немого Тоби. Черная тяжелая драпировка стен, потолка, невнятность раскинутых кругом предметов (художники И. И. Пресс и В. А. Окунев), приглушенные голоса персонажей, звучащих то резко, надрывно, то томительно нежно, лирически светло, создают атмосферу тревоги, грозящей беды. Мелодраматический сюжет оперы перерастает в подлинную трагедию совести.

В душевной маленькой квартирке мадам Флоры прозвучал финальный страшный аккорд: погиб Тоби. По справедливому замечанию музыкального руководителя постановки и дирижера П. А. Бубельникова все действие оперы устремлено именно к этому последнему крику боли и отчаяния, к той жестокой расправе, за которой следует только смерть. Но победила не смерть. Победила Моника. Победила ее любовь.

Последняя работа Петрова — спектакль «Риголетто» Дж. Верди интерпретирован как античная трагедия. В центре — герой, постепенно, неумолимо и жестоко осознающий роковой смысл своей трагической вины.

Социальный конфликт здесь очевиден. Но дело еще и в нравственной вине Риголетто (артист Н. Н. Алексеев), в том, что он пошел на компромисс с миром, где торжествует насилие. Вывод этот возникает не только на основе анализа зрительного ряда спектакля. Важно, что его создатели сумели, как учил Станиславский, «превратить... звуковую картину в драматическую, то есть в зрительную» (музыкальный руководитель постановки и дирижер В. В. Кожин).

Нет сомнения, что удача спектаклей молодых режиссеров, о которых идет речь, именно в том, что они следуют этой заповеди. Они стремятся обнаружить в спектакле музыкального театра действие, событие, конфликт, выявить его главную идею и подчинить ей весь образный строй спектакля. Поэтому, постоянно имея в виду партитuru оперы, они уделяют столь большое внимание работе над либретто.

И, напротив, те режиссеры, которые пренебрегают действием, невнимательны к драматургии спектакля, терпят поражение. Пример тому опера «Манон Леско» Дж. Пуччини, поставленная опытным московским режиссером Ю. А. Петровым в Театре имени С. М. Кирова. Уже зрительный образ спектакля, натуралистически утяжеленный и одновременно излишне многозначительный (художник М. А. Мукосеева), никак не соответствует музыкальной и литературной основе оперы. Не соответствует этому и интерпретация отношений Манон и де Грие, и традиционное решение массовых сцен. Поэтому даже интересная музыкальная концепция оперы, предложенная молодым дирижером В. А. Гергиевым, отлично звучащий оркестр, прекрасно аккомпанирующий ансамбль солистов, не может изменить общей критической оценки спектакля как театрального произведение.

Роль режиссера в современном музыкальном театре необычайно велика. Ибо в соответствии со звуковым рядом именно режиссер определяет действие постановки и организывает движение событий. Только в этом случае спектакль приобретает идейную и художественную целостность. Тому свидетельством лучшие постановки молодых ленинградских оперных режиссеров, осуществленные в последние годы.

Л. ГИТЕЛЬМАН,
доктор искусствоведения