



of Tissue.

Фото В. Урванцева.



ТИЛИ-ТИЛИ-ТИЛЬ

ОПЫТ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ИМ. С. ЦВИЛЛИНГА

...К ОГДА шагают тазы,
кто пьяный, кто
таверзный,
Гадюкал лучше рядом
не ходит! —
разухабистая, —
вздымаю ноги в башмаках
отрешных и руки с топора-
ми, кольцами, самодельными
арбалетами, — в шутковом
машине парасольки, с
и легкой бесшабашной отча-
янность на лицах, такое со-
четание решимости и иронии
в мюзикве и пластике
англов, что сущность армян-
ского, — до сей полноты ее
силы я уязвимости стано-
вится ясна, хотя ни в костю-
мах, ни в декорациях, ни в
словах и мюзикве лирико-по-
этике, ни в танго стиля и
и исторической достовер-
ности.

— марш гезов, умереть, на мой взгляд, лучшая сцена из спектакля «Тиль», премьера которого очень успешно прошла недавно.

А два года назад так же, как сейчас герой Шарля де Костера, с песенкой «Я — солдат Иосиф Швайк, bravey — bravey» по челябинской сцене прошагал герой сатирического романа Ярослава Гашека.

Два спектакля, выстроенных по одним и тем же законам сценического действия, — оригинальный повод для анализа творческих устремлений постановщика обоих спектаклей Наума Орлова, создавшего и «Швейка», и «Тыля» в сотрудничестве с художницей Гальюной Сельвинской.

Швейцария, Германия и другие страны Европы и Америки. Мелриш привнес в популярный музыкальный стиль элементы классической музыки, что привлекло к нему внимание широкой публики. Его музыка была полна энергии и оптимизма, что помогло ему завоевать популярность у молодежи. Мелриш был одним из первых музыкантов, кто начал использовать синтезаторы и другие электронные инструменты. Его музыка была полна энергии и оптимизма, что помогло ему завоевать популярность у молодежи. Мелриш был одним из первых музыкантов, кто начал использовать синтезаторы и другие электронные инструменты.

беспощадным перед обилием талантов.

Понемногу передышка, чтобы пристально взглядевших, уловить пошлину, нередко проскальзывающую в пьесе В. Радера и В. Кондратина, а затем и некое мелодраматическую бедность музыки Г. Портнога, увидеть преодолеваемую упорным трудом мелодистов сплоченность труппы театра и ее творческую сплоченность.

мозаикой... Но оформление спонтанно, показываясь сначала неоправданно пестрым, раздробленным на множество необязательных, чисто декоративных деталей, при этом не имеющих никакой цели. И в массе режиссерских находок выделялись точные, остроумные, и ставшие заметными, что ж, не больше, чем случайными и необязательными.

И вот вторая постановка такого же плана. Музыкальный спектакль становится одной из уверенных линий нашего театра.

Поэтому, отдав заранее все должное действительно яркому и остроумному зрелищу, попытаемся разобраться в законах, выбранных театром для его создания.

Прежде всего — о пьесе
и музыке к ней.

А ВТОРЫ музыкальных сценических композиций действуют по принципу «беру мое там, где нахожусь». С помощью современных музыкальных средств на сцене драматических театров появились Три мушкетера, А. Доминго и Эвадора Лиза, Н. Карамзина, «Левша» Л. Лескова и «Недоросль» Д. Фонвизина.

д. Фонемизина. Поводом для создания современного музыкального спектакля по мотивам известного произведения литературы служит чаще всего удивительная драматургия и композициями возможность для пародийных, полных иронии вариаций.

В «Тиле», например, это особенно заметно. Рыбник поет обезумевшей Катлине серенаду. Не серенаду «серьез, разумеется, а изящную и ироничную пародию на сладкоголосую исповедь

«Звонит маюдилина, о выйди, Катерина, я средство отро-
влю, там, где ты, злодей, злодей,
Двадцать лет заведение тво-
рухи Стивен поют смешную и
легко узнаваемую пароди-
рованную живую музыку»
«Стынет напрасно жаркая
кровь, ах, алая чего есть в
жизни любовью» и другие
песни Гилберта и Салливана
«Сладостный край?» и «До-
рожная» очень напоминают
современные песни протес-
та, но в отличие от тех, в ко-
гда авторы с одинаковым
страстью отдаются как про-
тесту против окружающего
мира, так и восторгу от
власти модных ритмов.

Никогда еще рождающихся, спасающих существующую и крепко нравственным здоровьем, зрелище, о котором умел говорить жанра Тувасовской комедии, она придает ему, и, следовательно, не только злоупотребление ею, томе не приходит безболезненно. В сцене духов, например, упрямство и жестокость, чаще остроумный каламбур — «у людей жизнь такая грустная, а у духов такая хорошая», например, — не имеет чувства боли за героя, который в эти минуты совершает доблестные и героические борьбы с бесчеловечностью.

ГЕНАДИЙ ГЛАДКОВ,
как кажется, видит в
музыке сущность прежде
всего возможность задать

ному жизнерадостный задор, ритм и постоянно удерживать этот ритм. И поэтому музыкальные вставки появляются часто не там, где напряженность действия достигает кульминации (сложение Класа, объяснение с идеями сумасшедшего Катрины обходится в спектакле практически без музыки), а там, где есть опасность появления зрительской усталости (тогда звучит песенка «Базар», либо вставляется уже знакомый, спящий раневкусок из

Песня Григория Горина, несомненно, более интересна, нежели то, что создали по мотивам «Швейка» Б. Раер и В. Константинов. И юмор более высокого уровня, и сочетание комического с трагическим — органичное, а язык (особенно песен) ярче, образнее.

На Горин, похоже, наде-
ется только на себя, на
свой текст, забывая, что в
музыкальном спектакле
слова, положенные на му-
зыку, обретают двойную
силу.

Посенно — танцевальный
выход, с пунктуальной ду-
риодичностью — завига-
ющийся на сцене, поначалу
создает впечатление, что
танцую и поют все участ-
ники спектакля. Потом толь-
ко замечаешь, что, кроме
Тили да Рыбника с его
серенадой, никто из глав-
ных действующих лиц не

выходит за пределы разговора о драматургии: ни Клаус, ни Сооткин, ни Нале (Беткин, Анна), ни Катлина (Сооткин, Феликс) и даже Ламма — никому из них не дано авторами спектакля собственной музыкальной темы. Окруженный певчим и танцами хором, человек вынужден говорить без помощи самых сильных в условиях музыкального спектакля сценических средств. Легко ли, например, актрисам А. Келлер и О. Козловой передать длинные рагические монологи Катлины, написанные Горюным в традициях психологического театра.

на сбиться при этом на тон, чудный общему стилю спектакля? Нелегко найти верный тон и другим исполнителям перечисленных выше ролей. Поэтому, наверное, и пластика, отличающая стилизованная в музыкальных кусках спектакля (балетмейстер В. Панферов), подменяется в разговорных его частях обыкновенной бытовой без всякого намека на режиссерского опраде-

в Московском театре имени Ленинского комсомола, где режиссер Марк Захаров первым поставил «Тилля», музыкальные номера исполняются специально для спектакля аккомпанирующим ансамблем. Певцы и музыканты играют роли, две эти линии движутся параллельно, создавая общими усилиями спектакль, в котором музыкальная и музыкальная нудитуды.

Н. Орлов вывел песни непосредственно на сцену, сопровождал их танцами, а это в свою очередь потребовало особой точности в совмещении двух сфер спектакля. Добиться их органичного сближения пока не удалось.

Хотя шаги к этому сделаны. И прежде всего — в массовых сценах, а также в музыкальных (Людмила Вероломова) и танцевальных (Владимир Чачеткин).

Если сравнивать «Тильду» с первыми спектаклями мюзикла «Шашики», то очень радует рост пластической и музыкальной культуры труппы. Уверенно, с отличным чувством жанра спектакля поют и танцуют В. Романова, А. Баталова, О. Софронюков, В. Тихомиров, В. Корнилов, Е. Волхонских, А. Ско-

рякин и другие, занятые в массовых сценах — наиболее ярких эпизодах спектакля.

Хорошо поет Леонард Варфоломеев.

13 СПЕЦИАЛЛХ таного
плана нит места для
развития образов, для песте-
ковости и обилия характе-
ров. Каждый из раз-
раз и мавсего заданный ха-
актер: Клас — олицетворе-
ние, олицетворение здороваго смь-
ска, не поддающегося уму-
маниванию и запугиванию,
Нелл — верность и стойкость
в любви, в жизни, в работе,
расточные подлости, Ламм —
добродушие, Филипп — бесче-
ловечность и т. д. Одна — су-
щность, другая — форма.
А задача режиссера и акте-
ра — общими усилиями найти
точное вписать в нужную
картину общую кар-
тину спектакля.

В Челябинском «Типе» для большинства образов краска найдена с пониманием того, что общая картина должна быть яркой, но не пестрой.

Режиссерский почерк Н. Орлова в «Тиле» выглядит более уверенным, нежели в «Швейкел». Постановщик уже не стремится, что бы то ни стало найти в спектакле место каждой находке, он стал экономнее в средствах, и спектакль от этого заметно выигрышнее.

А декорации, созданные Т. Сельвинской (позаказ с этого сена, подвизжающаяся), просто превосходны. Сельвинская очень интересно играет цветом: соломенно — желтые краски стога на солнечно — желтом фоне задника, костюмы теплых живых тонов на тех, кто близок по духу Тилино, и холодных (синих и голубых) — на злодеях, олицетворяющих зло, аот где стилистика спектакля выявлена точнее всего.

(Прада, следовать этому правилу стоило бы до мелочей: отсюда тогда, например, красный костюм плачущей Вики — ведь в нем, по логической достоверности не ставившая задачей, он мог быт вопреки традиции, но — в нем — чистота и цветовой язык. — одет в костюм другого — холодного, злого цвета. И синему — в нем — ирландия Филла — место в теплом доме Класа).

Стоило бы еще подумать над световой партитурой спектакля.

ОЙ, тили-тили-Тиль,
Будем петь и

Ой, тили-тили-Тиль,
По ком-то плачет

виселица... —
 вот так — от балагана к вы-
 сокой торговли и вновь...

сокой трагедии, и вновь — от траурно-красного плаща на пепелище к шутов-

скому колпаку—ведет нас за собой непростой по форме и по содержанию

спектакль, требующий от зрителя уважения к сложностям театрального языка.

ности театрального языка, готовности вместе с театром овладеть его законами.

Казалось бы, так неприятельно: «Тили-тили-тили»..
А выходит — «Тиль».