

СТУДИЯ — БЕЗ ЭКСПЕРИМЕНТА?

● НЕ ТОЛЬКО
○ ПРЕМЬЕРЕ

КОНСЕРВАТОРЦЫ поставили «Кентервильское привидение» А. Кнайфеля. Интересная литературная основа — остроумный рассказ Оскара Уайльда, свежее мелодическое и гармоническое мышление молодого ленинградского композитора, масса режиссерских находок в постановке, новые фамилии исполнителей на афише...

Казалось бы, все атрибуты студийного спектакля налицо. Тем более, что Оперная студия Ленинградской консерватории в последнее время не особенно баловала нас постановками современных композиторов. Опера была написана молодым Кнайфелем в 1965 году, а поставлена лишь спустя десять лет. Это для классика такой срок — пустак, а вот для живущего и здравствующего автора... Ему ведь совсем безынтересна реакция слушателей. Как-то уж так получилось, что не привыкли мы в последнее время ездить к студийцам за открытиями. Всего два спектакля в неделю — по субботам и воскресеньям, а зал часто полупустой. Даже выигранный на фоне других постановок спектакль «Кентервильское привидение» — и тот без должного успеха. Велика инерция слушательского мнения, и утеранный авторитет не так легко вернуть.

Замысел постановщика оперного спектакля Т. Крамаровой (она же — автор либретто) предельно ясен: воспроизвести образными средствами конфликт между здравым смыслом и мистическими представлениями героев. Носитель здравого смысла в спектакле — мистер Отис и его семейство, а воплощение мистических ужасов и всякой чертовской фантазмагии, естественно, Привидение. Поскольку основной конфликт и в рассказе О. Уайльда и в музыке А. Кнайфеля носит комический характер, то и Т. Крамарова отнюдь не заглядывает юмористическую струю своей постановки. Вспомнить хотя бы эпизод, когда Привидение крадучись разрисовывает пятно на полу, которое в замке потом выдают за кровавое. Или грохается в тяжелых рыцарских доспехах со всего размаха на пол. И вся эта кутерма — в старинном родовом замке, в зале, где все располагает к серьезным раздумьям — и высокие стрельчатые окна, и тяжелая кафедра, и полумрак...

Почву для многих режиссер-

ских находок дает музыка Кнайфеля, которая создает атмосферу значительности момента и тут же со смехом ее разряжает. Вот два коротких глухих удара барабана — и длинное бледное Привидение с тяжелой цепью на шее появляется в замке. Неожиданно — невообразимый скрежет, лягз в музыке: это композитору нужно для убедительности повествования изобразить скрип цепи.

Интересно построена Крамаровой мизансцена во время страшного рассказа экономки. Все чинно, степенно и благообразно — восседает смиренно семейство, мерцают свечи над головами, как в соборе. Издалека доносится хоральное пение (хормейстер Т. И. Немкина оригинально выстроила хор на ближайших к сцене балконах). И все это блаженство рушится поминутно какой-нибудь приземленной деталью (то дети на полу завозятся, а то экономка в обморок грохнется). Тем не менее нужно упрекнуть постановщицу и дирижера Л. З. Гельруда в затянутах темпов. Переход от эпизода к эпизоду мог быть стремительнее и динамичнее. Думается, в этом повинна и затянута мизансцена Привидения. Можно предъявить Т. Крамаровой упрёк и как автору либретто — любовная линия Вирджинии и Сесла явно привязана и только разрыхляет композицию. Вообще, замаях на масштабность (три действия, состоящих из семи картин с прологом) здесь кажется искусственным. Ведь в основе — юмористический рассказ, который требует больше скупости и лаконизма повествования, нежели каких-то грандиозных, развернутых во времени изобразительных средств.

Привидение (Л. Волчукова) — существо, в общем-то, смиренное и добропорядочное по сравнению с другими обитателями Кентервилья. Драматический монолог героя об «оскорбленном чувстве досто-

инства» полон ярким вокальным красок.

Хотелось бы выделить побольше исполнителей, но, пожалуй, за исключением Г. Тищенко (экономка Эмми) больше назвать некого. Запомнилось испуганное, искаженное гримасой лицо Эмми, ее срывающиеся интонации в пении, выразительные позы во время рассказа о фамильном привидении Кентервильского замка.

Общий грех для многих других исполнителей — отсутствие пужной драматической выразительности. Ведь вот А. Буянов (мистер Отис) — и внешность представительная, подходящая для роли посла, и голос низкий, красивый окраски, а драматическая игра слабая, зачастую даже на партнера не смотрит. Или Близины (И. Гвоздева и Н. Ушакова) — в их сценическом поведении недостает импровизационности, искренности и непринужденности, столь характерных для создаваемых образов детей. Е. Громова (Вирджиния) словно вокализ на уроке заучила... Думается, что участие студентов в студийных постановках только им на пользу. Беда только, что таких вот спектаклей, где можно импровизировать, чувствовать себя посвободнее в сценическом движении, в студии почти нет. Согласитесь, что в «Евгении Онегине» уже чисто психологически труднее раскрепостить свою пластику.

Конечно, мы не рассчитываем на фундаментальные, академически завершенные постановки студийцев. Более того, академизм должен быть противопоказан самой идее творческой студенческой организации. Издержки роста, издержки учебы, трудности овладения профессией понятны. Но сцена — не класс, а роль — не только разученная партия. Наверное, в том-то и высший смысл сценической студийной площадки,

чтобы приучить консерваторцев к самостоятельной профессиональной жизни.

Незаметным образом ленинградская Оперная студия утратила во многом поисковый, экспериментальный характер. А ведь она могла стать незаменимой лабораторией одноактных опер, балетов, мюзиклов, важным подспорьем творческой жизни больших музыкальных театров Ленинграда. Ведь и способных композиторов у нас в городе немало (среди студентов — тоже), и произведений им не занимать. Никто не отрицает, что поиск возможен и в классике (вспомним «Кармен» — здесь студийцы вернулись к первоначальной редакции Визе, и это было интересно). Но если в текущем репертуаре годами — «Евгений Онегин», «Периколла», «Фауст», «Русалка», «Кармен»... и только одно или два современных произведения, это уже настораживает.

Оперную студию опекают самые опытные, самые хорошие постановщики. Обратимся к недавнему прошлому. Ведь и Ирина Богачева, и Кира Изотова, и Николай Охотников, и Константин Плужников, и Валерий Кочкин, и Сергей Лейферкус не предавали забвению советы своих педагогов. И все-таки, когда вопрос касался сцены, они брали на себя смелость отойти от заученно-студенческих «выпевааний» той или иной арии.

Интересный балетный спектакль «Икар» композитора А. Чернова, поставленный Борисом Эйфманом в студии в студенческие годы, и его же блистательная дипломная работа «Гаянэ» (на сцене Малого театра оперы и балета, а не у консерваторцев) были творческим событием в городе. Случилось бы такое, если бы Борис Эйфман не проявил самостоятельности? Наверное, нет.

Постановка оперы «Кентервильское привидение» в Ленинградской Оперной студии радует, несмотря на все просчеты и шероховатости. Радует поворотом к современной теме, творческим контактом с молодым талантливым ленинградцем А. Кнайфелем (правда, этот контакт мог состояться и несколько ранее). Может быть, и впрямь мы у истоков экспериментов, дерзновенных поисков на прекрасной по техническим возможностям сценической площадке крупнейшего музыкального вуза страны?

С. КРАЮХИН