



Сценическое воплощение музыкально-комедийных жанров (искусство режиссера)

Е. В. Шедова

Одной из актуальных проблем современного белорусского искусствознания является теоретическое осмысление особенностей сценического воплощения музыкальных комедийных жанров (опера-буффа), комическая опера, водевиль, оперетта, мюзикл¹, — значительной части музыкально-театральной культуры.

Стоящие на фундаменте академических музыкальных основ и впитывающие самую разнообразную музыку быта как современного периода, так и более отдаленных эпох, устойчивые и одновременно трансформирующиеся, эти жанры обладают необычайной притягательностью и для зрителя, и для творца, и для исследователя.

Проблемы общественной и политической жизни, общекультурные процессы, происходящие сегодня, не могут не влиять на творческие концепции современных мастеров сцены, на проповедуемые ими принципы сценического воплощения произведений различных жанров. Стремительное разрушение прежних, казавшихся незыблемыми, идеалов, поиск и выбор новых ценностей молодым театральным по-

¹ Сегодня к термину «мюзикл» обычно прибегают в тех случаях, когда имеют в виду спектакль, чаще комедийного содержания, перекликающийся с интересами и запросами сегодняшнего дня, предполагающий современный или осовремененный сюжет и музыку, сочетающую классические элементы музыкального языка с элементами эстрады.

колением сказывается на мировосприятии и мироощущении постановщиков, проявляющемся в эмоционально-духовном содержании спектаклей (названном В.И.Немировичем-Данченко “зерном образа спектакля”).

Изменение эмоционального мира человека влечет за собой и изменение постановочного мышления, художественно-эстетической направленности творческого стиля постановщиков. Нарушение привычной театральной системы обуславливает появление новых выразительных средств. Так, демократические традиции воплощения музыкальных комедийных жанров создатели современных музыкально-комедийных спектаклей пытаются сочетать с новыми направлениями и художественными требованиями. Появляются элементы публицистичности, парадоксальности, придающие постановкам объемность, многоплановость и богатство оттенков. Вместе с тем неустойчивость, “непроявленность” новых веяний нередко приводят к эклектичности форм, расплывчатости образов, к приглушению драматических конфликтов эффектом ситуаций, динамикой действия. В артистическом же искусстве преобладает выражение темперамента — не внутренний пафос, но внешний, — что, вероятно, обусловлено процессом осмысления актером жизни, его сегодняшним мировосприятием ее.

Сценическое воплощение музыкально-комедийного спектакля есть целостный творческий процесс, который можно рассматривать с разных точек зрения. Так, по мнению Р.Н.Симонова, глубина понимания комического зависит от работы над постановкой и ролями режиссера и актеров; сверхзадачи, идеи, положенной в основу спектакля, объединяющей творческий коллектив; контакта, возникающего на основе единого понимания пьесы. Помимо своеобразия выявления собственно комедийного в музыкально-комедийных жанрах (т.е. концентрированного использования средств выразительности музыкального и литературного мастерства, природы драматического конфликта и средств его воплощения, жанровых средств выразительности комедий-

ного театра вообще — принципов комедийной типизации, формы оценки действительности средствами комедийного театра, специфики комического сценического характера — образа и средств его воплощения и т.п.), сценическое воплощение их имеет свою специфику. Именно жанровые различия определяют преобладание того либо иного выразительного компонента: музыкальной драматургии в опере-буффа, комической опере, оперетте; актерской игры в водевиле; пластической драматургии в мюзикле. Общие же принципы сценического воплощения этих жанров едины, поскольку постановка комедийного музыкального спектакля — работа всего творческого коллектива: режиссера, дирижера, актеров и сценографов, в слаженности действия которых и заключается успех спектакля.

Работая над партитурой, режиссер ищет драматургические закономерности, предвидит и будущее оформление спектакля и танцы. В первую очередь, он задумывает определенный (музыкально-сценический) образ каждого певца-актера, его поведение, чувства, мысли, взаимоотношения с партнерами. Вот, например, что замечал по этому поводу главный режиссер Большого театра народный артист России Б.А.Покровский: “Режиссер — художественный организатор... представления... — исследователь творческих идей и образов автора... Он музицирует действием, он действует средствами музыки, он видит в музыке действие, он слышит в действии музыку. Режиссер владеет технологией многих искусств, в совершенстве — искусством музыки и театра”².

Вне всякого сомнения, “музицирование действием” обуславливает специфичность драматургии музыкальных комедийных жанров, которая отвечает прежде всего принципам музыкального искусства: партитура их близка к оперной, главное выразительное средство здесь — музыка (и вокал).

² Домрина Е.Н. Беседы о музыке: Пособие для учащихся. — Л.: Просвещение, 1982. — С. 73.

При сценическом воплощении музыкальных комедийных жанров действие выстраивается таким образом, что музыка и слово, звук и жест, музыкальные и сценические образы не просто со-присутствуют или со-существуют, но достигают высшей степени слияния и синтеза, когда одно неотделимо от другого. Вне сферы своего художественного зрения музыкальный режиссер, тем самым, не оставляет ни одного такта партитуры, отыскивая скрытые мотивы действия во всех сценических звеньях.

Особую трудность режиссуры музыкальных комедийных жанров составляет нахождение сценического эквивалента тому, что заложено в музыке. Как замечает Б.А.Покровский, “это прежде всего способность мыслить действием в соответствии с тонким ощущением музыкального образа, умение обобщать явления конкретной жизни и строить свою, особую логику театральных символов” [1, с. 6]. И далее: “...режиссерское мышление должно быть **симфоническим** (подчеркнуто мною. — Е.Ш.) — весь фокус в том, чтобы жизненные ассоциации уметь превратить именно в музыкальные формы. Музыкальное образование здесь не помогает, если режиссерская фантазия работает по законам драматического театра” [1, с. 17].

Следовательно, главными задачами “музыкального” режиссера являются нахождение “поэтического (в широком смысле этого слова) зерна” комедийного произведения, построение на его основе творческой концепции, выстраивание будущего спектакля одновременно и в связи с анализом партитуры. Режиссер создает сквозное действие в зависимости от особенностей музыкальной драматургии, пластического образа спектакля, в поисках верного решения устанавливает нужное для данного спектакля отношение между элементами правдоподобия и сценической условности — естественного и необходимого атрибута театра.

В процессе сценического воплощения и драматических, и музыкальных комедийных произведений главной сферой деятельности режиссера остается работа с актерами.

Так, К.С.Станиславский считал основной задачей режиссера “будить природу” актера. Один из крупнейших советских режиссеров А.Д.Попов указывал, что “стремление и умение выражать свои мысли главным образом через искусство актера всегда являлось признаком зрелого режиссерского мастерства” [23]. Постановщику необходимо “привести спектакль к его самому простому и в то же время сложному выражению, каким является сценическая игра, или, точнее говоря, игра актеров. И избежать, таким образом, превращения сценической площадки в перекресток, где встречаются все большие и малые искусства...” [3, с. 41].

Помимо общеизвестных функций (способствовать актерскому творческому процессу, поддерживать и направлять актера к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом, согласовывать результат творчества каждого исполнителя с результатом творчества всего коллектива для создания гармонически целостного единства спектакля и т.п.), режиссер музыкального комедийного спектакля (вместе с актером-певцом и дирижером) работает еще и над созданием вокального образа, выявляя психологическую обоснованность вокальной интонации поющего актера.

Режиссерская трактовка музыкально-комедийных жанров, как, впрочем, и жанров драматических, является основной художественной проблемой современного театра. Сегодня функции режиссера в театре необычайно возросли: именно он выступает автором сценического воплощения спектакля, своего рода создателем произведения сценического искусства, не игнорируя, однако, созданный драматургом или композитором первоисточник (драму, комедию или трагедию) и ни в коей мере не умаляя значимости актерского творчества. В режиссерской интерпретации сконцентрированы художественные представления многих участников спектакля, а разрозненные и разобщенные элементы постановки собираются режиссером воедино, сосуществуют в имманентном художественном синтезе. В то же

время каждый элемент спектакля несет на себе определенную смысловую нагрузку и подчиняется единой художественной идее. Подобная сущность современной режиссуры как специфической формы мышления и творчества определилась лишь в начале XX столетия, став основополагающим признаком новейшей истории режиссерского театра. Постепенно художественный мир драматического (и музыкально-драматического) произведения и его сценическая версия начали формироваться под воздействием индивидуальных свойств его создателя — режиссера.

Творчество, создание нового “предполагает не только следование правилам, но и разрушение их во имя определенной художественной задачи” [4, с. 5]. Очевидно, однако, что “право на какое-либо разрушение формы достигается лишь одним — совершенным владением ею” [4]. Поэтому вполне закономерно представляется обращение к опыту искусства сценического воплощения музыкально-комедийных жанров, сложившемуся в мировом, в частности, в русском и советском театрах.

Жаждая эпоха имеет свой уровень постижения жизни и искусства, свой взгляд на одни и те же события, свои оценки. И театр (в самом широком смысле этого слова) является одним из “способов” осмысления реальности. Здесь главная роль принадлежит режиссеру, задачей которого является художественная организация спектакля (и сочинение мизансцен, и определение стилистики, и назначение исполнителей, и работа с ними, с художником, и чисто административные заботы), а главное — создание идейной, смысловой концепции и ее проявление в процессе развития спектакля. Режиссер — и сочинитель, и организатор, и педагог, и идеолог той труппы артистов, которая занята в спектакле.

В XVIII—XIX вв. в процессе сценического воплощения музыкального (и музыкально-комедийного) спектакля функции режиссера исполнялись либо автором, либо ведущим артистом, дирижером, суфлером, импресарио. Это

было возможно до тех пор, пока развитие искусства театра не потребовало обобщения художественного опыта (искусства актера, художника, композитора и т.д.), пока не появилась необходимость создания спектакля как художественного образа в единстве всех его компонентов. Пока не потребовался, наконец, человек, способный сочинить спектакль на основании “действенного анализа” (Б.А.Покровский) музыкальной драматургии. Доминирующее положение режиссера в театре XX в. практически признано и подтверждено исследователями современного театра.

В начале XX в. театральная мысль стремилась осмыслить режиссуру как творческую профессию, определить функции режиссера именно в творческом процессе создания спектакля, обнаружив неповторимый вклад, который вносит в спектакль режиссер и который не может быть восполнен ничьими другими творческими усилиями.

Общественные и социальные процессы, общественная мысль, движение культуры обусловили рождение на рубеже XIX—XX вв. режиссерского театра, создание МХАТа с его стремлением к жизненной правде, бытовой и психологической проработанности действия, выявлению причинно-следственных связей, адекватных реальному. Деятельность частной оперы С.И.Мамонтова, спектакли Оперного театра С.И.Зимины, театра музыкальной драмы были первыми опытами создания на музыкальной (в том числе и музыкально-комедийной) сцене художественно-целостных произведений, организованных режиссером-постановщиком. Так, музыкальный театр пытался осознать себя одновременно как искусство режиссуры.

Оперный театр Мамонтова “возрос на резкой оппозиционности к практике императорских сцен” [5, с.4], что обусловило и демократизацию репертуара. Интуитивно постигая свое единство со всеобщими законами сцены, он ориентировался на господствовавшую в то время ренессансную систему, что явилось значительным завоеванием музыкального театра. В то же время его поиски в области

сценического воплощения не выстроились в целостную художественную программу. Следует отметить, что процесс возникновения близких в первоначальной общности задач мамонтовской оперы и Художественного театра сходен, так как они родились из развитой формы любительства.

Искания в области преобразования оперного спектакля, начатые Мамонтовым, продолжила частная антреприза Зими́на. Культура ансамбля и мастерство мизансцен явились главными достижениями режиссера и фактического руководителя театра П.С.Оленина, опиравшегося на современные ему натуралистические постановочные принципы МХАТа. В это же время переживал пору расцвета и исполнительский театр А.В.Неждановой, Л.В.Собинова, И.В.Ершова, Ф.И.Шаляпина.

Овладение методом искусства музыкальной режиссуры происходило почти одновременно с процессом формирования режиссерского театра на сцене драматической, подчиняясь общим для драмы, комедии, трагедии закономерностям, хотя и имело свои особенности, обусловленные спецификой либо музыкально-драматических, либо музыкально-комедийных жанров. Главной экспериментальной базой преобразования музыкального театра были молодые театры-студии, руководимые К.С.Станиславским, В.И.Немировичем-Данченко в Москве, а также Малый оперный театр в Ленинграде. Выдающиеся режиссеры формировали новую оперно-театральную эстетику: осуществляемые на студийных сценах спектакли были синтетическими, целостными по замыслу, выстроенные с учетом законов музыкальной драматургии.

При всей разнородности в понимании эстетической природы театра, различиях творческих платформ В.Э.Мейерхольда, К.С.Станиславского, В.И. Немировича-Данченко узловой проблемой режиссуры в их теориях был вопрос о высвобождении, раскрепощении творческой природы актера. В их практике оформился и метод воспитания актера-певца. Признание определяющей идеологической функции режиссерского замысла по отношению к спектаклю стало безого-

ворочным в учениях корифеев русской и советской сцены. Так, Мейерхольд настаивал на цельности, конкретности, полнокровной образности замысла, считая основанием для его разработки не текст пьесы, но ее внутренний дух, знание условий и обстоятельств создания, породившей ее идеи.

Условность музыкального и музыкально-комедийного театра как способ художественного выражения первым осознал Мейерхольд, разработав обобщенно-условную форму спектакля и тем самым наметив основные принципы реформы музыкальной сцены. Так же, как и Мейерхольд, Станиславский и Немирович-Данченко говорили о том, что музыкальная сцена требует принципиально иной меры обобщения, чем драматическая. Развивая метод реалистической режиссуры, они сумели придать реформе всеобщий характер, попытавшись ввести музыкальный театр в русло современной им театральной системы.

Единая режиссерская концепция спектакля, раскрытие индивидуальных характеров действующих лиц, определение логики их взаимоотношений, создание стилистического единства — все это было во многом новым для музыкального и музыкально-комедийного спектакля.

Достижения вышеупомянутых выдающихся мастеров театра определили направление творческих поисков более молодого поколения режиссеров драмы — С.Э.Радлова, Б.А.Мордвинова, Н.В.Смолича, Л.В.Баратова, П.А.Маркова, П.С.Златогорова, А.Я.Таирова, К.А.Марджанова, А.Д.Дикого и др. Свободные от оперных и опереточных традиций, они щедро обогащали музыкальную сцену новым стилем актерской игры, новыми принципами сценической ансамблевости. В их практике формировался яркий монументально-декоративный стиль музыкального театра, основанный на следовании духу и букве истории, на работе с актером по воплощению достоверного сценического характера.

Таким образом, режиссура на драматической сцене способствовала повышению культуры музыкально-комедийных сценических постановок. И вместе с тем обнаружилось

расхождение замысла режиссеров с замыслом композитора, музыкальный спектакль нередко превращался в драму с музыкой. Вне сферы компетенции постановщиков подчас оставались такие традиционные оперные формы, как ария и ансамбль, они просто не включались в режиссерскую концепцию, а потому в постановках нередко преобладал тип музыкальной драматургии, созданный по “номерному” принципу построения драматургии.

В этой связи обращение В.И.Немировича-Данченко к комической опере и оперетте способствовало выработке новых приемов подхода к “развлекательным” жанрам в целом. Очищая их от штампов и стереотипов, пошлости, режиссер стремился выявить прежде всего реалистичность и демократическую основу комедийных спектаклей, заострить в них социальные черты, углубить мотивировки сценического поведения действующих лиц, то есть максимально приблизить музыкально-комедийные жанры к драматическому искусству. “Я был счастлив, что нашел такое дело, которое... дает мне возможность осуществить давнюю мечту — влить наше искусство в оперную и опереточную стихи”, — говорил Немирович-Данченко [6, с. 41].

Не менее значимыми оказались и постановки В.Э.Мейерхольда, который по-новому подошел к проблеме воплощения замысла комедийного музыкального спектакля, используя принцип “унисонного” совпадения музыкальной и сценической “тканей”, их ритмически уравновешенное “консонантное” соответствие и подчеркнуто конфликтный “звукоразительный контрапункт”. Идея синтетического театра, лежащая в основе мейерхольдовской эстетики музыкального спектакля, вызвала к жизни практику коллективной разработки постановочного плана. “...Впервые в истории музыкального театра определенно оформилась постановочная группа, включающая не только режиссера и художника, но также и дирижера, балетмейстера, консультантов по художественным и постановочным вопросам, исполнителей ведущих ролей” [7, с. 8].

В свою очередь А.Я.Таиров стремился к театрализации музыкально-комедийного, к синтетическому сценическому построению, которое “слило бы воедино разрозненные... элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм” [8, с. 148]. И в постановках Е.Б.Вахтангова периода творческой зрелости, по словам Г.А.Товстоногова, учитывалось все, что “дали предшествующие поиски в образовании синтетического театра, — и пантомиму классического балета, и достижения Дягилева и Фокина, и художников начала века, и входивший тогда в европейскую культурную сферу джаз, и ритмы Стравинского, и классическую “венскую” оперетту, нацупывая ее возможности превращения в то, что мы теперь называем “мюзиклами”, и театральность спорта...” [9, с. 21].

еледует отметить, что в начале XX в. многие режиссеры и художники комедийного, в том числе и музыкального, театра стремились использовать в постановках сценические приемы и элементы таких форм традиционной театральной культуры, как комедия дель арте, кукольный театр, балаган, народная драма и т.п. Так, В.Э.Мейерхольд обращался к приемам и средствам выражения балагана, мистериальной драмы, арлекинад; он шел от романтического гротеска к реалистическому (категории М.М. Бахтина).

Музыкальная комедийная режиссура второй половины XX в. обогатилась творческими открытиями драматического театра Г.А.Товстоногова, Б.И.Равенских, О.Н.Ефремова, Ю.П.Любимова, А.М.Эфроса, постановочными достижениями оперной режиссуры Б.А.Покровского, сценическими исканиями мирового театра (сценическая теория Б.Брехта, режиссерские концепции в европейском музыкальном театре, искания В.Фельзенштейна, балетные спектакли французских и американских мастеров, спектакли нового жанра — мюзикла).

1. Покровский Б.А. Об авторе и его книге // Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: Размышления. Воспоминания. Диалоги. — М.: Искусство, 1985. — С. 6.
2. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. — М.: Искусство, 1959. — С. 32.
3. Вилар Ж.О. О театральной традиции. — М.: Изд. иностр. лит., 1956. — С. 41.
4. Мочалов Ю.А. Композиции сценического пространства: Автореферат дис... канд. искусствоведения. — М., 1989. — С. 5.
5. Коробков С.Н. Вс.Э.Мейерхольд и реформа оперной сцены: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. — М., 1988. — С. 4.
6. Фрейдкина Л.М. Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. — М.: ВТО, 1962. — С. 41.
7. Потапова Л.Г. В.Мейерхольд — режиссер советского театра: Автореф. дис... канд. искусствоведения. — Л., 1979. — С. 8.
8. Таирова А.Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М.: ВТО, 1970. — С. 148.
9. Товстоногов Г.А. Круг мысли: Статьи. Режиссерские комментарии. Записки репетиций. — Л.: Искусство (Ленингр. отд-ние), 1972. — С. 21.

Веданне тэхнікі і ўменне — усё, але як раз гэтай не хочць верыць людзі. Яны хутчэй схільныя верыць у незвычайнае, звышчалавечае, чым падначаліцца рэчаіснасці. Тэхнічныя веды, працяглая і прадуманая праца — гэта не прыгожа, не так эфектыўна, як натхненне, аднак у іх адзіныя асновы мастацтва.



Рагэн