

Е. В. Шедова,
аспирантка

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМЕДИЙНЫХ ЖАНРОВ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Реальности общественной и политической жизни, общекультурные процессы, происходящие в настоящее время, влияют на творческие концепции современных мастеров сцены, проповедуемые ими принципы сценического воплощения произведений различных жанров. Стремительное разрушение прежних, казавшихся незыблемыми, идеалов, поиск и выбор новых ценностей молодым театральным поколением сказываются на мировосприятии и мироощущении постановщиков, проявляющихся в эмоционально-духовном содержании спектаклей, названном В.И.Немировичем-Данченко “зерном образа спектакля”.

Изменение эмоционального мира человека влечет 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, приглушению драматических конфликтов эффектом ситуаций, динамикой действия. В артистическом искусстве преобладает выражение темперамента — не внутренний пафос, но внешний, — что, вероятно, обусловлено процессом осмысления актером жизни, сегодняшним ее восприятием.

Соседство устойчивого традиционализма с эксцентричными подчас поисками новых форм высказывания, новых связей со зрительской аудиторией обусловлено спецификой музыкально-комедийных жанров. Они используют традиционные, классические формы и одновременно открыты влиянию новых

видов искусства — эстрады, джаза, рок-музыки. Музыкально-комедийные жанры интенсивно осваивают язык, формы, приемы, характерные для современной литературы, кинодраматургии. Стоящие на фундаменте академических музыкальных основ и впитывающие разнообразную музыку быта как современного периода, так и более отдаленных эпох эти жанры устойчивы и одновременно трансформируются. Важнейшая их черта — исторически обусловленная синтетичность и явное тяготение к ней современных мастеров сцены, виртуозно сочетающих в музыкально-комедийных постановках слово, декламацию, музыку, танец, пение, буффонаду, эксцентрику, импровизацию.

Следует подчеркнуть, что сценическое воплощение музыкально-комедийных жанров подчиняется ряду общих для театра традиций — синтезу искусств, художественной условности и художественной правды, закону композиции.

Зрелищность, особый ритм действия в музыкально-комедийных спектаклях предполагают пластическую выразительность, безусловно звучащий голос, а главное — широкий внутренний диапазон комедийного актера. Этот актер — традиционно синкретический, в одинаковой мере способный к действиям на сцене театра “переживания” и театра “представления” (превалирование последнего определяет жанровая специфика музыкальных комедийных произведений).

Поющий актер — синтетический, универсальный тип исполнителя, хорошо владеющего вокальной техникой, умело танцующего, драматически одаренного, обладающего к тому же еще одним необходимым качеством — сценическим обаянием. Многие режиссеры, работавшие в музыкальных (в том числе комедийных) жанрах, делали ставку именно на такого актера. Так, к примеру, Е.Б.Вахтангов, предвидя торжество искусства, в котором глубина и правда жизни будут сочетаться с яркостью театральной формы и блеском высокой техники актерского и режиссерского мастерства, стремился вырастить актера с обостренным чувством ритма, наличием музыкальности, исполнителя, владеющего “духом музыки”. Огромное значение придавал воспитанию синтетического актера А.Я.Таиров, справедливо считая, что такому актеру должны быть подвластны как высоты трагедии, так и зажигательное искусство музыкальных комедийных жанров. Он писал: “... мы мыслим нового актера как мастера, владеющего всем сложным комплексом своих

выразительных средств и умеющего использовать их в любой сфере сценического искусства” (1).

Режиссер-реформатор музыкального (в том числе комедийного) театра В.И.Немирович-Данченко замечал по поводу воспитания актера совершенно нового типа: “Мы главную ставку делаем на певца-актера, и этим определяются наши позиции. Мы хотим певца-актера. Это значит, чтобы на сцене были живые страсти, живые люди, живая психология и столкновения между ними. Мы хотим, чтобы музыкальный и вокальный язык представления подчинялся бы логике новых сценических условий, а не старых потрепанных и неубедительных условностей” (2).

Современный музыкальный комедийный театр предполагает определенную манеру актерской игры и пения, подчиненную стилю спектакля и выражающую этот стиль. Специфика сценического воплощения музыкально-комедийных жанров обуславливает главенство актера-певца. Она определяет и его отличительные черты: соответствие актера образу, особенно в главных ролях (амплуа), обладание комедийным темпераментом, владение приемами эксцентрики, буффонады, актерской импровизации.

В музыкально-комедийной постановке особое значение имеет способность исполнителей органично взаимодействовать с партнерами. Чувство ансамбля — животворная традиция русской драматической сцены, заключающаяся в реалистическом искусстве комедийной игры, идущая от огромного опыта воплощения русского водевиля, славившегося тщательной разработкой достоверных деталей, поисками характерности и типичности, высоким мастерством сценического диалога, мизансцены, острого куплета.

Режиссер, работая с музыкально-комедийными жанрами, сочетает концептуальность постановочных решений с традиционным для театра “представления” стремлением “ставить на актера”. Следует отметить, что режиссерская трактовка музыкально-комедийных жанров, как и жанров драматических, является основной художественной проблемой современного театра. Сегодня функции режиссера в театре необычайно расширились. Именно он выступает автором сценического воплощения спектакля, своего рода создателем произведения сценического искусства, не игнорируя созданного драматургом или композитором первоисточника (драмы, комедии или трагедии) и ни в коей мере не умаляя значимости актерского

творчества. В режиссерской интерпретации сконцентрированы художественные представления участников спектакля, разрозненные элементы постановки собираются режиссером воедино, существуют в имманентном художественном синтезе. В то же время каждый элемент спектакля несет в себе определенную смысловую нагрузку и подчиняется единой художественной идее. Подобная сущность современной режиссуры как специфической формы мышления и творчества определилась лишь в начале XX в., 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 предполагают не только следование традициям и правилам, но и разрушение их во имя определенной художественной задачи. Право на разрушение формы достигается одним — совершенным владением ей. “Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями” (3). Поэтому вполне закономерным представляется обращение к опыту искусства сценического воплощения музыкально-комедийных жанров, сложившемуся в мировом, в частности русском и советском театрах.

Каждая эпоха имеет свой уровень постижения жизни, искусства, взгляд на одни и те же события, оценки. Театр (в широком смысле слова) является одним из способов осмысления реальности. Здесь главная роль принадлежит режиссеру, задачей которого является художественная организация спектакля: сочинение мизансцен, определение стилистики, назначение исполнителей, работа с ними, с художником, 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 группы артистов, которая занята в спектакле.

Конечно, в XVIII и XIX вв. в процессе сценического воплощения музыкального (и музыкально-комедийного) спектакля функции режиссера исполнялись автором либо ведущим артистом, а также дирижером, суфлером, импрессарио. Это было возможно до тех пор, пока развитие искусства театра

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

Начало XX в. — исключительно своеобразный в истории театра период, когда менялась театральная эстетика, крупнейшие художники сцены творческими поисками и достижениями определяли пути развития театров разных стран. Театральная мысль того времени стремилась осмыслить режиссуру как творческую профессию, определить функции режиссера в процессе создания спектакля, обнаружив неповторимый вклад, который вносит в спектакль режиссер и который не может быть восполнен ничьими творческими усилиями.

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

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 особенности, обусловленные спецификой 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, выстроенными с учетом законов музыкальной драматургии.

При всей разнородности понимания эстетической природы театра, различиях творческих платформ В.Э.Мейерхольда, К.С.Станиславского, В.И.Немировича узловой проблемой режиссуры в их теориях был вопрос о раскрепощении творческой природы актера. В их практике оформился и метод воспитания актера-певца. Признание определяющей идеологической функции режиссерского замысла по отношению к спектаклю стало безоговорочным в учениях корифеев русской и советской сцены. Так, В.Э.Мейерхольд настаивал на цельности, конкретности, полнокровной образности замысла, считая основанием его разработки не текст пьесы, но ее внутренний дух, знание условий и обстоятельств ее создания, породившей ее идеи.

Условность музыкального и музыкально-комедийного театров как способ художественного выражения первым осознал В.Э.Мейерхольд, разработав обобщенно-условную форму спектакля и тем самым наметив основные принципы реформы музыкальной сцены. Так же, как Мейерхольд, Станиславский и Немирович-Данченко считали, 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 спектаклей.

Достижения выдающихся мастеров театра определили направление творческих поисков молодого поколения режиссеров драмы С.Э.Радлова, Б.А.Мордвинова, Н.В.Смолича, Л.В.Баратова, П.А.Маркова, П.С.Злотогорова, А.Я.Гаирова, 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, работе с актером по воплощению достоверного сценического характера.

Таким образом, режиссура на драматической сцене способствовала повышению культуры музыкально-комедийных сценических постановок. 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.

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, т. е. 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 стихии”, — говорил В.И.Немирович-Данченко (4).

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 “консонансное” соответствие и подчеркнуто конфликтный “звукозрительный контрапункт”. Идея синтетического театра, лежащая в основе мейерхольдовской эстетики музыкального спектакля, вызвала к жизни практику коллективной разработки постановочного плана.

Следует отметить, что в начале XX в. многие режиссеры (и художники) комедийного, в том числе 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 др. Так, В.Э.Мейерхольд обращался к приемам и средствам выражения балагана, мистериальной драмы, арлекинады, от гротеска романтического шел к гротеску 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).

Постановочный опыт Белорусского государственного музыкального театра свидетельствует о том, что наиболее удачными оказываются спектакли, в которых, с одной стороны, “традиционализм” в лучшем смысле воплощения художественного замысла сочетается со смелым новаторством, экспериментами в области режиссуры, сценографии, светопластики. Таковы “Ночь в Венеции” И.Штрауса, “Viva la Mamma!” Г.Доницетти, “Клоп” В.Дашкевича. С другой стороны, заведомый отказ от смелых решений, глубоких обобщений, боязнь хоть в малейшей степени отойти от первоисточника приводят к появлению спектаклей, созданных едва ли не “под копирку”, оперетт с явно устаревшей сейчас традиционной номерной структурой — “Шляпа Наполеона” О. Штрауса, “Цыганский борон” И.Штрауса.

Напротив, в постановке водевиля (“Беда от нежного сердца” А.Шереметьева) бережно сохраняются традиции сценического воплощения жанра, в котором акцент всегда делается на виртуозной актерской игре, где намеренно отсутствуют режиссерские, сценографические и прочие изыски.

В мюзикле, привлекающем возможностью обращения к разнообразным сюжетам, в том числе современным, сквозной пластической драматургии, к использованию различных музыкальных стилей, современных электронных инструментов, неожиданных театральных эффектов, постановщикам открываются широкие возможности для фантастических экспериментов (“Стакан воды” В.Кондрусевича, “Дорогая Памела” В.Самойлова).

1. *Таиров А.Я.* Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М., — 1970. — С. 292.

2. *Станиславский и Немирович-Данченко* об искусстве актера-певца: Сб. материалов. — М., 1973.

3. Товстоногов Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. — Л., 1972. — С. 8.

4. Цит. по: Фрейджина Л.Н. Дни и годы В.И.Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. — М., 1962. — С. 346.

Н.А.Куляшова,
суіскальнік

КУЛЬТУРНА-ГІСТАРЫЧНЫЯ АБ'ЕКТЫ г. МІНСКА Ё ЭКСКУРСІЙНЫМ МЕНЕДЖМЕНЦЕ

Гонарам жыхароў Беларусі з'яўляецца яе сталіца горад-герой Мінск — буйнейшы палітычны, эканамічны, навуковы і культурны цэнтр. Яго месцазнаходжанне на перакрываванні чыгуначных, аўтамабільных і павястрычных шляхоў аказала вялікі ўплыў на асаблівасці горадабудавання і архітэктуры. Акрамя таго, горад заўсёды быў месцам узаемадзеяння розных народаў і іх культур, перакрываваннем, на якім сутыкнуліся каталіцкі Захад і праваслаўная Русь, што таксама зрабіла свой адбітак на абліччы Мінска. Горад цікавы архітэктурай жылых і спартыўных пабудов. За апошнія дзесяцігоддзі дасягнуты значныя поспехі ў паляпшэнні архітэктурна-мастацкага аблічча масавай пабудовы ў мікрараёнах. Умелае выкарыстанне прыроднага ландшафту, воднай прасторы і зялёнага масіву для размяшчэння архітэктурных дамінант надае непаўторную прыгажосць гораду. Цяжка пераацаніць таксама ролю манументаў, манументальнага жывапісу і скульптуры, малых архітэктурных формаў ва ўзмацненні мастацкай выразнасці аблічча нашай сталіцы. Асаблівая прыгажосць плошчаў уздоўж асноўнага сталічнага праспекта імя Францыска Скарыны. Пра багацце духоўнага жыцця горада сведчаць шматлікія музеі, тэатры, Палацы культуры, выставачныя залы і кінатэатры. Таму для сваіх грамадзян і для прыезджых Мінск — дзіўны і цікавы як аб'ект турыстычна-экскурсійнага менеджменту.

Да пачатку 90-х гг. турыстычна-экскурсійнае вытворчас аб'яднанне Мінскурыст магло прапанаваць 120 найменняў турыстычна-экскурсійных маршрутаў. З надыходам эканамічнага крызісу 90-х гг. экскурсійная дзейнасць Мінскурыста значна знізілася з-за змяншэння заказаў спажыўцоў. Цяпер са 120 найменняў экскурсійных маршрутаў функцыянуе толькі 25, таму