

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ: ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Сценическое воплощение музыкального спектакля есть целостный творческий процесс, который можно рассматривать с разных точек зрения. Однако ведущими здесь являются принципы согласования эстетики музыкального и драматического театров, оперы и драмы. Вопросы соотношения эстетики музыкального и драматического театра не раз становились объектом исследования. Б.Ярустовский, в частности, писал: «История искусства знала немало периодов, когда возникала опасность гибели оперы, поглощаемой драматическим театром, когда в борьбе с условностями жанра во имя мнимого реализма торжествовала логика пьесы. Условность оперы – явление диалектическое. Она одновременно и слабость и сила жанра. Поэтому легкомысленное отречение от нее... лишь иллюзия прогресса, иллюзия реалистичности – не больше» [цит. по: 2, с.71].

Важнейшие принципы сценического воплощения музыкального спектакля: принцип взаимодействия музыкальной драматургии и сценического действия; принцип согласования, координации музыкального и сценического времени, создания непрерывного действия; принцип действенного анализа музыкальной драматургии и комплексного анализа интонационного содержания музыки; принцип художественной целостности музыкального спектакля. Очевидно, что в музыкальном театре основополагающим принципом сценического воплощения спектакля является необходимость согласования двух различных способов художественного отражения действительности – литературно-драматического, обуславливающего конкретность сценического действия, с высокой обобщенностью музыкально-образного выражения, свойственного музыкальному искусству. В связи с этим возникает ряд проблем, определенных сложностью взаимодействия между собственно музыкальным и театрално-драматическим началом. Очевидно, что музыкальное начало должно быть ведущим, а сценическое действие служить одним из средств его воплощения. Лишь при этом условии может быть достигнуто единство и гармония музыкального и сценического

(«зрительского») планов. На практике подобное единство достигается не всегда в силу того, что режиссеры склонны обращаться в первую очередь к сценарной основе и литературным первоисточникам произведений, выстраивать действие, опираясь не на музыкальную, а на сюжетную основу. В результате музыка в лучшем случае превращается в сопровождение (своего рода аккомпанемент), а в худшем – вообще не согласуется со сценическим действием. Поэтому в работе с музыкальным спектаклем полностью сохраняют свое значение принципы режиссуры музыкального театра (утверждающие главенство музыкальной драматургии, которая обуславливает сценическое действие), сформулированные К. Станиславским и развитые крупнейшими театральными режиссерами современности В. Фельзенштейном, Б. Покровским и др.

Музыка и сценическое действие имеют различные темпы временного развития. Особенную сложность представляет условное «торможение», «остановка времени» в ариях, ансамблях, хорах. Здесь согласование музыкального и сценического времени во многом происходит за счет перехода от внешнего действия к раскрытию «внутреннего действия» – внутреннего состояния одного или нескольких действующих лиц.

Определенной тенденцией в современном музыкальном театре стало стремление к непрерывности действия, обогащению самой музыкальной драматургии принципами других искусств, в частности драматического и киноискусства. Непрерывность действия в сценической постановке создается режиссером путем преодоления статики «бездейственных» оперных форм, таких как арии, хоры, ансамбли. Например, ансамбли – это отражение не столько самого действия, сколько «эмоциональной его стороны» (Б.Ярустовский). Главное здесь – раскрытие внутреннего психологического действия, которое обнаруживается при комплексном анализе интонационного содержания музыки, интонационной драматургии. Это тем более важно, что развитие образа отражено именно в музыке, в движении самого мелодизма и его интонационных преобразований. Последние отражают процесс внутренней жизни героев и определяют задачи, стоящие перед постановщиком и актерами.

В современном музыкальном театре в постановочном творчестве при сценическом воплощении классической оперы можно выявить

два диаметрально противоположных подхода. Первый – это создание оригинальной современной трактовки, при которой радикально пересматривается не только комплекс постановочных средств – декорационного оформления, костюмерии, света и мизансцены, но нередко и сам музыкально-литературный материал («Брачный вексель», «Травиата», «Князь Игорь», «Трубадур», «Борис Годунов», «Рита, или Пиратский треугольник», «Набукко»). При другом подходе постановщики стремятся к воскрешению извечных художественных ценностей, полному раскрытию смысла первоисточника, его творческому и адекватному прочтению «прежде всего из музыки, драматургии музыкальной» [1, с.5] («Севильский цирюльник», «Волшебная флейта», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Богема», «Хованщина», «Иоланта», «Кармен»). Так, например, музыка, ее характер определили сценическое решение оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини (дирижер Я. Воцак, режиссер М. Изворска-Елизарьева, художник Л. Статланд, 1986), поставленной белорусским ГАБТ оперы и балета. Тонкое ощущение режиссером стилистики композиторского письма предопределило органичность постановочного решения. Динамичная смена речитативов, арий, хоровых и балетных эпизодов, складывающихся в музыкальную и сюжетную событийность оперы, обусловила и динамичность сценического действия. Вся палитра выразительных средств музыки Дж. Россини подчинена логике раскрытия характеров персонажей. Образы Фигаро, Розины, Альмавивы реалистичны; образы же Базилио и Бартоло гротескны, решены в традициях буффонады.

Комическая опера В. А. Моцарта «Волшебная флейта» – одна из самых сложных для сценического воплощения, несмотря на кажущиеся простоту и «легкость»: идеи гуманизма, справедливости, высокой морали выражены в форме чудесной сказки. Еще одна сложность для постановщиков – множество картин. В постановке ГАБТ оперы и балета «Волшебная флейта» (дирижер В. Мошенский, режиссер М. Изворска-Елизарьева, художник В. Окунев, 1987) отличается строгой композицией, рельефным раскрытием основного конфликта. Вместе с тем сохранены стилистическое своеобразие оперы, ее широкая гуманистическая направленность и высокая этика, общая сказочная атмосфера; глубоко раскрыт музыкальный подтекст действия. Единство сценической декорационной

установки позволяет мгновенно обозначать изменение места действия (не тормозя ход спектакля) с помощью легких подвижных занавесей и световых эффектов.

Традиции оперы-буффа и оперы-серия определили общее решение и главные стилистические черты оперы В.А.Моцарта «Свадьба Фигаро» (дирижер В.Мошенский, режиссер С. Сильницкий, художник Э.Стенберг, 1980, ГАБТ оперы и балета). Постановка ГАБТ отличается живостью интриги, динамичным действием, частой сменой контрастных эпизодов.

В постановке комической оперы Дж. Россини «Брачный вексель» (дирижер А. Галанов, режиссер С. Цирюк, художник Л. Гончарова, 1998, НАБТ оперы) режиссер предпринял неудачную попытку преодолеть стандартные средства выразительности, модернизировать, «оживить» действие. Легкий анекдотический сюжет произведения, прозрачайшая музыкальная фактура оказались перегружены различными сценическими деталями и «находками».

«Осовременивание» же «Набукко» Дж. Верди (музыкальный руководитель В. Плоскина, режиссер М. Панджавидзе, художники А. Костюченко и Е. Булгакова, 2010, НАБТ оперы и балета), напротив, оказалось весьма удачным экспериментом. Оригинальный сценический язык, средства современной техники сцены и видеопроекции, использованные режиссером, призваны приблизить оперу к восприятию современного зрителя.

Комические оперы «Viva la Mamma!» Г. Доницетти (музыкальный руководитель А. Сосновский, режиссер Ю. Александров, художник В. Жданов, 1993, ГТМК) и «Доротей» Т. Хренникова (музыкальный руководитель А. Сосновский, режиссер Б. Лагода, художники Е. Ждан и И.Шитикова, 2000, БГМТ) можно отнести к постановкам экспериментального характера из-за необычности их сценического воплощения, желания постановщиков по-новому осмыслить классику, осовременить, активизировать постановочное мышление в области музыкального театра.

Сюжет спектакля «Viva la Mamma!» иронично переосмыслен; успешность создания замечательных вокально-сценических образов обусловлена сочетанием ярких музыкальных характеристик героев с глубоко продуманным режиссером подбором актеров на вокальные партии. Необыкновенная естественность, свобода и органичность существования артистов в образе объясняются еще и тем, что режиссер в постановке сделал

акцент на природе актера как такового, его психологии, которая неизменна во времени. Это не жанровые картинки о театре, а атмосфера радостного созидания, в которой артисты играют спектакль о себе, своей жизни. Постановка носит форму карикатуры, пародии на оперный театр. Яркая театральность музыки Г.Доницетти предоставляет широкие возможности для иронического прочтения спектакля и его сюжетного переосмысления, шутливого взгляда на «серьезные» вещи и человеческие взаимоотношения.

Комическая опера Т. Хренникова «Доротея», литературной основой для которой послужила комедия Р. Шеридана «Дуэнья», – комедия положений, с лирико-комическим сюжетом, традиционными для жанра переодеваниями, подменами персонажей, путаницами. В спектакле использованы разнообразные градации комического – от фарса, буффонады и пародии до гротеска и сарказма. Комизм отдельных сцен усиливается романтической окраской; романтика здесь соседствует с бурлеском. Лирические моменты окрашиваются тонким юмором и иронией, а комизм положений возрастает по мере того, как они обретают черты мнимой романтики. Сценическое пространство в спектакле решено как комплекс малых замкнутых форм, что в известной мере соответствует музыкальной структуре. Каждая из этих малых композиций представляет собой раму-кадр, сосредоточивающую внимание на узловых переживаниях героев и помогающую отделить на сцене наблюдающих от наблюдателей. Спектакль легкий, веселый, студийный по духу. Сценическое действие стремительно развивается. Постановочные приемы подчеркнута театральны. В атмосфере легкой игры актеры создают яркие, колоритные образы.

Таким образом, в основе сценического воплощения оперы, в том числе и комической, лежат реализация сценического потенциала, заложенного в музыке и сюжете, выстраивание действия в соответствии с музыкальной концепцией произведения. Все внемузыкальные элементы оперного спектакля – речевые вставки, сценография и т. д. – должны быть организованы и соподчинены таким образом, чтобы не разрушалось единство музыкальной концепции.

1. *Музыкальный театр. События. Проблемы*: сб. ст. / М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; ред.-сост. М. Д. Сабина. – М.: Музыка, 1990. – 287 с.: нот.

2. *Ногайбаева-Брайтмен, Е. И.* Принципы воплощения фильма-оперы / Е. И. Ногайбаева-Брайтмен // Из прошлого и настоящего отечественной музыки: сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 69–81.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ