

Вязникова Ксения Борисовна, Зайцева Марина Леонидовна

СТАНОВЛЕНИЕ КАМЕРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА Б. А. ПОКРОВСКОГО: ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ

В статье определены художественно-театральная значимость первых постановок Б. А. Покровского и оригинальный стиль воплощения художественного замысла, коммуникативный потенциал режиссерских решений. Научной новизной исследования являются выявление и обоснование доминантных черт творческого мышления Б. А. Покровского и методов его работы над музыкальным спектаклем. Определена перспективность творческого подхода Б. А. Покровского к решению задач, стоящих перед современным музыкальным театром.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/7/9.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(81) С. 43-46. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 782.1

Искусствоведение

В статье определены художественно-театральная значимость первых постановок Б. А. Покровского и оригинальный стиль воплощения художественного замысла, коммуникативный потенциал режиссерских решений. Научной новизной исследования являются выявление и обоснование доминантных черт творческого мышления Б. А. Покровского и методов его работы над музыкальным спектаклем. Определена перспективность творческого подхода Б. А. Покровского к решению задач, стоящих перед современным музыкальным театром.

Ключевые слова и фразы: Борис Покровский; камерный музыкальный театр; опера «Не только любовь» Родиона Щедрина; опера «Много шума из-за... сердец» Тихона Хренникова; опера «Сокол Федерико дельи Альбериги» Дмитрия Бортнянского.

Вязникова Ксения Борисовна**Зайцева Марина Леонидовна**, д. искусствovedения, доцент*Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва**vyaznikova.ks@mail.ru; marinaz1305@mail.ru***СТАНОВЛЕНИЕ КАМЕРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА Б. А. ПОКРОВСКОГО:
ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ**

Оперный театр на протяжении нескольких столетий своего существования развивался преимущественно на основе «внутренних ресурсов» [1; 5]. Следствием этого, как отмечает М. А. Басок, является зависимость оперы, в отличие от других театральных и музыкальных жанров, от тех традиций, которые были сформированы на протяжении всего периода ее существования. Результатом доминирования музыки в общей структуре оперного жанра становилось ослабление значения драматического действия и самого либретто. Стремление достичь наиболее яркой демонстрации вокальных возможностей оперных певцов обуславливало композицию оперы, в которой, как правило, наибольшую роль играли сольные разделы. Одной из проблем функционирования оперного жанра является преодоление возникающих оперных «штампов», создание новых решений для однотипных сценических ситуаций, нахождение современных режиссерских решений для классических текстов. Одним из выходов из сложившейся ситуации стало возникновение в XX веке камерных оперных спектаклей и камерных музыкальных жанров [2, с. 76]. Лексика камерного оперного спектакля обладает особой выразительностью, особой проникновенностью в сердца зрителей и слушателей. Постановка таких спектаклей на больших сценических площадках неизбежно обречена на неуспех.

Деятельность камерных музыкальных театров изучена современными искусствоведами преимущественно с теоретических позиций. Ряд научных трудов посвящен проблемам малых оперных жанров (монооперы, детской оперы). Проблематика, связанная с историей камерных музыкальных театров, до сих пор остается недостаточно разработанной.

Цель исследования – выявление и обобщение особенностей режиссерских решений первых постановок Камерного музыкального театра под руководством Бориса Александровича Покровского.

Начало деятельности Камерного музыкального театра под руководством Бориса Александровича Покровского связано с постановкой оперы Родиона Константиновича Щедрина «Не только любовь» (1972). Так как своей площадки у театра в то время не было, спектакли Камерного музыкального театра до 1974 года шли на различных московских сценах. Уже маститому режиссеру, участвовавшему в постановках многих опер в Большом театре, Б. А. Покровскому предложили возглавить состав реорганизуемого оперного московского коллектива «Гастрольная опера». Режиссер увидел в этом предложении возможность реализовать те замыслы и идеи, осуществление которых на большой академической сцене было бы затруднительным: «к концу 60-х годов я поставил огромное количество самых разнообразных опер в различных театрах, городах и странах. Я стал профессором, писал книги. Со стороны могло показаться, что я признан мастером в своем деле, авторитетом. Так могли думать обо мне другие, но сам я так не считал. Думаю, редко и мало кому удавалось дать объективную, хорошую оценку себе. Несмотря ни на какие успехи, душу всегда точит некий червь. Червь неудовлетворения, осознания чего-то несостоявшегося, точил и меня. Мне казалось, что я чего-то недоделал, чего-то недополучил» [5, с. 119]. О начале своей работы, которая в итоге привела к созданию Камерного музыкального театра, Борис Александрович пишет с юмором: «После неизбежного отсеивания осталась маленькая горстка людей, которые никак не могли быть театром, но лишь камерным ансамблем. Одновременно появилась маленькая опера молодого тогда композитора Родиона Щедрина “Не только любовь”, которая очаровывала уже в партитуре... и мы отрепетировали этот маленький шедевр камерным ансамблем» [Там же].

Уже в первых постановках Камерного музыкального театра выявляется интерес режиссера к современным сюжетам и национальным образам. Именно это определило выбор режиссера оперы Р. Щедрина, еще в годы обучения в Московской консерватории участвовавшего в фольклорной экспедиции на Вологодчине и включившего в либретто, написанное Василием Катаняном, тексты современных частушек [9, с. 197]. «Терпкая» гармония, ритмические решения и оригинальная оркестровка придают архаичным вологодским частушкам

современное звучание [3]. Позднее композитор сделал редакцию оперы в виде симфонической сюиты (1964), песни и частушки из оперы включали в свои выступления И. Архипова, Т. Синявская. Хотя критики относят порой это произведение к жанру мюзикла, сам композитор определил его жанр как лирическую оперу [9, с. 109].

Постановка Бориса Покровского была попыткой спасти первую оперу Р. Щедрина, потерпевшей провал на сценах Большого (муз. рук. постановки – Е. Светланов (1961)) и Марининского театров (1962). Как отмечал композитор, «постановка моей оперы в Большом театре вызвала сильное раздражение начальства по культуре – откровенно фрейдистские мотивы, соседствующие с монументальными патриотическими шествиями других советских опер, красными знаменами и славословием, были слишком вызывающим контрастом... лишь через два месяца опера была показана на публике еще три раза, после чего тихо и бесславно исчезла из репертуара» [Там же, с. 112].

Постановка Б. А. Покровского оперы Р. Щедрина «Не только любовь» полностью реабилитировала неудачную премьеру произведения. Еще в начале карьеры Б. А. Покровский сожалел, что целый ряд опер Моцарта, Гайдна, Сальери, Глюка нельзя поставить на сцене Большого театра, потому что они камерные. Размышляя над причиной неудач первых постановок оперы, режиссер пришел к выводу, что наилучшей формой презентации этой оперы на сцене должен быть камерный спектакль [6, с. 257]. Композитор, понимая поставленную перед ним новую драматургическую задачу Б. А. Покровского, сделал специальную редакцию для камерного состава оркестра (две скрипки, виолончель, кларнет, флейта, ударные, фортепиано).

Премьера спектакля состоялась в Театре Станиславского (ул. Горького). Партию главной героини – одинокой женщины, председателя колхоза Варвары Васильевны, безответно влюбленной в молодого тракториста, исполнила молодая Тамара Синявская. Как вспоминает режиссер, «опера очень камерная, мы играли ее почти без декораций, в лохмотьях, действие там происходит во время войны, в деревушке. А сквозь лохмотья пробиваются чудесные чувства молодых людей, влюбленных друг в друга» [Там же, с. 288]. Успех постановки Б. А. Покровским оперы Р. Щедрина «Не только любовь» был ошеломляющим. Однако спустя год-полтора после начала показа спектакля в Министерство культуры пришло письмо из одного райкома КПСС, в котором постановщика упрекали в дурных одеждах артистов: так как они изображают членов колхоза, они должны быть одеты лучше. Предложение сделать новые костюмы для спектакля Б. А. Покровский отверг: «это убийство для оперы» [Там же, с. 300]. По мнению режиссера, стремящего к реализму, быт и внешний вид людей военных лет нельзя приукрашивать: «люди голодали, и им одеться было не во что, и вся прелесть этой оперы заключалась в том, что все были очень бедные, но такие счастливые и такие радостные, потому что они молоды» [Там же, с. 303]. Режиссеру важно было передать колорит времени, возраста.

При изучении режиссерского метода Б. А. Покровского было выявлено, что в его основе лежит убеждение в необходимости правильной передачи атмосферы произведения: «не надо чувствовать себя таким свободным художником и лежать в гамаке нога на ногу, надо тереть лоб, чтобы найти нужную интонацию события, духовных коллизий, столкновений и конфликтов, которые выражены в партитуре валторнами или контрабасом» [Там же, с. 108]. Режиссер, по мнению Б. А. Покровского, должен быть «на привязи у музыкального драматурга, у партитурь», только тогда его фантазия будет интересна, не выдумана на голом месте, не «высосана из пальца» [Там же]. Как отмечал В. Агронский, у режиссера был дар не изобретать, а «просто слышать то, что написано, лучше композитора все равно не придумаешь» [Цит. по: Там же, с. 109].

Наиболее ярко, по нашему мнению, проявляется своеобразие режиссерского взгляда Б. А. Покровского в решении массовых сцен в опере. В частности, сцены народного гулянья, знаменитая кадрили, частушки Варвары в постановке оперы Р. Щедрина «Не только любовь» режиссер уделял особое внимание. Как отмечает Р. Щедрин, многие современные режиссеры грешат праздной суетой на сцене, у Покровского же невозможна беспричинная суета, каждое движение продумано и целесообразно [Цит. по: Там же, с. 45]. В ансамблевых сценах участвуют солисты, а не артисты хора. Режиссеру удавалось найти такие формы театральности, которые оказывались чрезвычайно захватывающими для зрителя и адекватными самому произведению. Солисты, участвующие в ансамблевых сценах, создавали не «выровненное» хоровое звучание, а, напротив, контрастное темброво-акустическое пространство, активизирующее восприятие слушателя.

Режиссерский талант Б. А. Покровского соединялся с удивительным чутьем на гениальность, столь трудно открываемую среди современников: «Если бы меня спросили, кого наш театр открыл, – вспоминал позднее Б. А. Покровский, – я, не задумываясь, назвал бы Хренникова и Шостаковича» [7, с. 214]. Собственно с именем Тихона Хренникова связана вторая постановка Камерного музыкального театра. Молодым композитором была написана музыка к спектаклю театра имени Вахтангова – комедии Шекспира «Много шума из ничего» (1936). Замечательная музыка во многом послужила успеху спектакля, который держался в репертуаре много десятилетий. Впоследствии на основе этой музыки Т. Н. Хренников создал балет «Любовью за любовь», который с успехом шел в Большом театре, и лирико-комическую оперу «Много шума из-за... сердец», постановку которой и осуществил Б. А. Покровский в Камерном музыкальном театре (1972). Либретто написал сам режиссер по комедии Шекспира с использованием стихов П. Антокольского и Е. Шатуновского. Как отмечал режиссер, «в произведениях Хренникова всегда есть какая-то изюминка, этакая салонная ухмылка, которая делает спектакль таким элегантным и эффектным» [Там же].

Сравнительно-исторический анализ, проведенный в ходе исследования, позволил выявить различие постановки оперы Т. Хренникова в Театре имени Вахтангова и Камерном музыкальном театре. Первая постановка отличалась динамичностью, яркостью буффонных аксессуаров, гротескным характером персонажей. О признании таланта композитора свидетельствует необычайная популярность отдельных номеров оперы

у исполнителей и слушателей (песни «Как соловей о розе» и «Ночь листвою чуть кольшет»), серенады «Сталь толедского кинжала» и «Лишь только к роще вы подошли»). Отметим, что если постановка театра имени Вахтангова развивает приемы, использованные Вс. Мейерхольдом в спектакле «Турандот», то работа над оперой Б. А. Покровского была сразу определена как продолжение традиций К. С. Станиславского. Покровский отмечал: «место реформатора в театре вообще, а в оперном, в частности, занято великим Станиславским, мы только разрабатываем его идеи» [Там же, с. 163].

В своих первых постановках в Камерном театре Б. А. Покровский применил уже освоенные принципы работы над замыслом музыкального произведения, в реализации которого не может быть случайностей, а должна присутствовать, по мнению режиссера, «точность и четкость решения образной системы»: «Как только спектакль ставится “по наитию” (а что, если мы здесь попробуем сделать это, а здесь мы что-то такое придумаем), все разваливается. Бесконечные пробы пера в режиссуре я, признаться, не люблю. Я люблю спектакли точные и четкие» [Там же, с. 51]. В работе с актерами Покровский предпочитал не полагаться на импровизационные способности самого актера, он тщательно продумывал отдельные сцены дома, чтобы «прийти на репетицию совершенно готовым, с точно рассчитанными мизансценами» [Там же, с. 44]. Режиссер помогал актерам найти нужную эмоцию и движение для передачи состояния героев оперы. Целью режиссера было достижение психологической глубины и правдоподобия поведения артиста на сцене.

Для характеристики найденного Б. А. Покровским режиссерского метода А. В. Чепиного использует введенный режиссером термин действенной интонации [8] как основы творческой революции в современном оперном театре. По мнению исследователя, впервые последовательно примененная уникальная методика Б. А. Покровского помогает артисту обрести «действенную интонацию» на основе анализа партитуры и выявления драматургических интонационных акцентов, «благодаря которым зритель самостоятельно, на чувственном уровне воспринимая оперное произведение, адаптирует к своему восприятию оперную условность» [7, с. 16]. «Задача режиссера, – полагал Б. А. Покровский, – вовлечь зрителя в слушание музыки... Если режиссер отвлечет зрителя действием или чем-то другим на сцене, значит, он отвлечет от главного в оперном спектакле» [6, с. 28].

Каждая постановка Б. А. Покровского – новый способ решения режиссерских задач, от которого во многом зависит успех спектакля. Как вспоминал Д. Бертман, беседа с Б. А. Покровским на темы оперной драматургии совершенно перевернула его сознание. Маститый режиссер рассказывал на встрече со студентами ГИТИСа о том, как надо работать со зрителем: «вот я пришел на спектакль – ты берешь меня за шиворот и так давишь меня, и я вижу, как все здорово. Потом я привыкаю к этому. Надо тут взять меня и отпустить, дать подышать, а потом опять как схватить» [Цит. по: 7, с. 208]. Мастерство завязывания интриги спектакля, подготовки его кульминации и развязки стало визитной карточкой Б. А. Покровского. «Я стал понимать, – продолжает Д. Бертман, – что зрителю нужно задавать вопросы, чтобы возникал театр вопроса, а не театр ответа, чтобы зритель уходил с вопросом» [Цит. по: Там же, с. 209].

Казалось бы, первые постановки театра обозначили явную тенденцию обращения к современным композиторам. Однако следующей постановкой становится опера Дмитрия Бортнянского «Сокол Федерико дельи Альбериги» (1972). Историческое название оперы «Сокол» пришлось изменить из-за комического случая: зрители неохотно покупали билеты на спектакль, думая, что опера посвящена Чкалову, ведь широко распространенное слово «сокол» в послереволюционные годы ассоциировалось с социальной тематикой. Решено было изменить название по тому образцу, который имелся в одной из новелл «Декамерона» Дж. Бокаччо, которая стала основой либретто оперы [Там же, с. 213]. Опера была написана Дмитрием Бортнянским по возвращении композитора из Италии (1786). В Камерном музыкальном театре она исполнялась в русском переводе А. Розанова. В этой постановке Б. А. Покровский выявил свое стремление к аутентичному исполнению, стараясь сохранить черты театра эпохи Просвещения.

Интерес режиссера к прошедшему времени, когда думали и ощущали мир иначе, по-другому выражали свое мировидение в музыке, неслучаен, хотя к барочной опере в нашей стране почти никто не обращался, доглинковский период был настоящей *terra incognita*. Режиссер задумывается о формировании репертуара, состоящего из произведений, имеющих принципиально важное художественное значение, а также повлиявших на процесс культурного самоопределения русского человека. Фигура композитора XVIII века Дмитрия Бортнянского, «русского Моцарта», чье творческое наследие повлияло на музыкально-художественное сознание М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, подходила как нельзя лучше. Покровский отмечал важность погружения режиссера в атмосферу времени создания оперы, в пространство души композитора: «когда я работаю над каким-то произведением, я стараюсь побольше узнать об авторе этого произведения. Размышления, воспоминания, а иногда даже легенды, связанные с фактами жизни композитора, помогают ощутить эпоху» [Там же, с. 107]. Эти знания помогали в результате длительных размышлений «“математически рассчитать”, сформировать конкретное решение какой-нибудь сцены, найти убедительный жест, найти нужную интонацию события, духовных коллизий, столкновений и конфликтов, которые выражены в партитуре валторнами или контрабасами» [Там же, с. 108]. Покровский, по воспоминаниям Г. Вишневецкой, помогал актерам вникнуть в музыкальную интонацию, понять сложные места в партии: «если в драме интонацию можно выдумать, то в музыке вы ничего не выдумаете – она существует. Но как в нее войти, сделать своей? Покровский даст ключ каким-то словом, каким-то движением вдруг или мизансценой, каким-то анекдотом, случаем, набьет вашу голову идеями... и интонации становятся вашими» [Цит. по: Там же, с. 66].

В дальнейшем основное место в репертуаре Камерного музыкального театра под руководством Б. А. Покровского продолжали занимать произведения современных композиторов. В этом пласте репертуара первых лет существования Камерного музыкального театра выделим постановки камерной дилогии Александра Холминова «Шинель» и «Коляска» на тексты Н. В. Гоголя. Композитор и режиссер сумели передать драматизм «Петербургских повестей», воспроизведя смешные, трогательные или отталкивающие черты гоголевских героев. Музыкальный язык обеих опер с их акварельными красками, тонким полифоническим письмом, филигранно отточенными деталями, позволил режиссеру максимально раскрыть гоголевские образы.

В результате проведенного исследования были выявлены следующие основные черты творческого мышления Б. А. Покровского и методы его работы над музыкальным спектаклем, сформировавшиеся в первых постановках Камерного музыкального театра:

- чуткость в подборе материала для постановок, соответствующего составу и сценическим возможностям Камерного музыкального театра;
- усиление значения режиссера в постановках опер, задача которого – «вовлечь зрителя в слушание музыки» [6, с. 28];
- стремление к соразмерности и взаимосвязанности музыкального ряда и актерской игры в процессе постановок оперных спектаклей. Сценическая ситуация не должна отвлекать от музыки и акцентировать внимание только на драматическом действии и внешних эффектах;
- выдвижение на первый план требования правдивости передачи эмоций и чувств героев опер;
- использование эффективной методики «обострения», усиления выразительности вокальной интонации при помощи репетиционного анализа текста либретто, обсуждения эмоционального содержания партии, нахождения драматургически соответствующей манеры сценического поведения и актерской игры;
- создание особой темброво-акустической значимости хоровых и ансамблевых эпизодов оперных спектаклей за счет задействования в них солистов театра;
- лаконизм театрально-оформительских средств (оформления сцены, театральных костюмов, реквизита, световых эффектов);
- активизация коммуникативных возможностей оперного жанра на основе синтеза классических и современных певческих традиций, введения в репертуар современных произведений.

Значение первых спектаклей Камерного музыкального театра выходит далеко за рамки просто удачных премьер и ярких театральных событий. В первых постановках нового музыкального театра Борис Покровский определил будущее развитие не только и не столько своего молодого коллектива, сколько в целом отечественного музыкального театра. Его находки нашли свое продолжение и в последующих работах режиссера в Большом театре и на других сценических площадках, в репертуарной политике многих коллективов, изменили саму сущность подхода к понятию оперного театра, оперной режиссуры, работы постановщика с композитором, дирижером, певцом.

Список источников

1. Басок М. А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра: автореф. дисс. ... к искусствоведению. М., 1983. 24 с.
2. Зайцева М. Л. Новое сознание и новый язык: выявление специфики синестетических концепций русского авангарда сквозь призму языковых экспериментов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6 (27). С. 74-76.
3. Зайцева М. Л. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Траектория науки. 2016. Т. 2. № 10. URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/219/245> (дата обращения: 17.10.2016).
4. Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 206 с.
5. Покровский Б. А. Моя жизнь – опера. М.: Аграф, 1999. 272 с.
6. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М., 1973. 308 с.
7. Покровский Б. А. Что, для чего и как? М.: Слово, 2002. 312 с.
8. Чепиного А. В. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: автореф. дисс. ... к искусствоведению. М., 2011. 24 с.
9. Щедрин Р. К. Родион Щедрин: автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.

FORMATION OF MOSCOW CHAMBER OPERA THEATRE NAMED AFTER BORIS POKROVSKY: THE FIRST PRODUCTIONS

Vyaznikova Kseniya Borisovna

Zaitseva Marina Leonidovna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor

Moscow State University of Design and Technology

vyaznikova.ks@mail.ru; marinaz1305@mail.ru

The article discovers artistic and theatrical value of B. A. Pokrovsky's first productions, considers original implementation of artistic intention, communicative potential of stage direction. Scientific originality of the research involves identification and justification of dominant features of B. A. Pokrovsky's creative thinking and his techniques to work on musical performance. The paper argues that B. A. Pokrovsky's creative approach can be efficient to address relevant problems of modern musical theatre.

Key words and phrases: Boris Pokrovsky; chamber opera theatre; opera "Not Love Alone" by Rodion Shchedrin; opera "Much Ado about Hearts" by Tikhon Khrennikov; opera "The Falcon" by Dmitry Bortniansky.