

RU

«Детский альбом» в театре «Зазеркалье» – художественный эксперимент режиссёра А. В. Петрова (1989 год)

Копрова С. С.

Аннотация. Цель исследования – определить особенности и направленность новаторского опыта детского музыкального театра «Зазеркалье» при постановке спектакля «Детский альбом». Научная новизна состоит в том, что история возникновения авторского музыкального театра режиссёра А. В. Петрова до сих пор рассматривалась только на уровне критики, как научный объект не рассматривалась никогда. В результате проведенного исследования установлено, что театр «Зазеркалье» унаследовал традиции условного театра начала XX века, развивая которые, режиссёр А. В. Петров смог выстроить чётко скоординированную систему соотношения музыки и театрального действия.

EN

“Children’s Album” in “Zazerkalie” (“Through the Looking-Glass”) Theatre – Artistic Experiment of Stage Director A. V. Petrov (1989)

Koprova S. S.

Abstract. The paper analyses innovative experience of children’s musical theatre “Zazerkalie” (“Through the Looking-Glass”) by the example of the performance “Children’s Album”. Scientific originality of the study lies in the fact that creative activity of A. V. Petrov’s authorial theatre is for the first time examined from the viewpoint of theatre criticism. As a result of the research, it is found out that “Zazerkalie” theatre inherited traditions of conditional theatre of the early XX century. Continuing this tradition, the stage director A. V. Petrov developed a precise model of correlation of music and theatrical action.

Введение

Актуальность статьи определена важностью изучения театральной практики в создании новой музыкальной драматургии при постановке музыкального спектакля для детей. Это обусловлено всем контекстом социально-культурных условий современного российского общества. Проблемы детского театра сегодня поднимаются на государственном уровне. Огромное внимание уделяется повышению престижа репертуара для детей и юношества, приобщению подростков к классическим культурным традициям. Проблемы детского музыкального театра требуют еще более пристального рассмотрения, поскольку редко бывают темой научного исследования. Задачи данной статьи: во-первых, раскрыть специфику режиссёрского метода Александра Петрова в детском музыкальном театре «Зазеркалье»; во-вторых, изучить работу режиссёра с литературной основой постановки и структуру спектакля; в-третьих, проанализировать оркестровое переложение «Детского альбома» в версии композитора Леонида Десятникова; в-четвёртых, обратить внимание на связь театральной стилистики условного театра начала XX века и сценического прочтения музыкальных пьес «Детского альбома» в театре «Зазеркалье»; в-пятых, прояснить, какова роль работы с артистами в процессе создания авторского спектакля А. Петрова.

Методологически исследование основано на принципах историзма, выработанных петербургской театроведческой школой, у истоков которой стоял А. А. Гвоздев. Работа над статьей проходила с применением принципов театрально-критического анализа в преломлении Патриса Пави и Юрия Барбоя. Существенной стороной исследования стала методология музыковедческого анализа.

Теоретической базой статьи стали труды таких крупных исследователей театра, как Г. Н. Бояджиев [3], М. М. Молодцова [8], М. Д. Сабинаина [9], а также книги современных учёных И. А. Богданова [2], Н. Б. Селиверстовой [11], Н. С. Скороход [12], А. А. Чепурова [13].

Практическая значимость работы заключается в том, что она может помочь режиссёрам и артистам музыкального театра найти пути к расширению палитры выразительности в произведениях оперного жанра и синтетических музыкальных постановках. Практические выводы исследования имеют прямое отношение

к постановочному процессу в современном музыкальном театре, к созданию нового репертуара. Также результаты исследования могут быть использованы при обучении молодых творческих кадров, поскольку методология режиссёра А. В. Петрова была успешно апробирована в его многолетней педагогической практике на курсе актёров музыкального театра Российского государственного института сценических искусств (прежде ЛГИТМиК и СПГАТИ).

Условия возникновения и путь художественного поиска детского музыкального театра «Зазеркалье» в 80-е гг. XX в.

Искусство музыкального театра для детей, с момента создания первых профессиональных постановок в начале XX века, развивалось по пути эксперимента. Это связано с тем, что материал музыкальной драматургии, ориентированный на детскую аудиторию, создается композиторами в непосредственном контакте с практиками театра. Постановщик спектакля решает сложнейшие задачи, которые напрямую взаимосвязаны с аспектами детской психологии и общими вопросами педагогики, которые авторы спектакля (композитор, драматург, режиссёр) не могут игнорировать. Лучшие образцы мировой музыкальной культуры всегда находились в фокусе пристального внимания воспитателей и воспитанников.

Трудно назвать в детской русской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» П. И. Чайковского. Режиссёр Александр Петров в 1989 году в созданном им детском музыкальном театре «Зазеркалье» обратился к этому фортепианному циклу и осуществил новаторскую постановку спектакля-эксперимента с одноименным названием. «Спектакль – всегда не только синтез, но и некая конкуренция его компонентов. Современный спектакль есть обычно арена их столкновения, борьбы. В нем борются начала центристремительные и центробежные, тенденция к единству, целостности и тенденция к дифференциации, автономии компонентов, вплоть до взаимного отчуждения. Добиться целостности призван в первую очередь режиссёр, потому как возрастает необходимость в режиссуре. Но он же, режиссёр, совместно с художником, заботится о выразительных всех слагаемых спектакля по отдельности (актёрской игры, пластики, декораций, костюмов, цвета, света и т.д.). Следовательно, он есть проводник как центристремительных, так и центробежных тенденций» [9, с. 60].

Создавая театр «Зазеркалье», режиссёр Александр Петров сформулировал художественные задачи нового театрального коллектива: «...при неизменности нотного материала – поиск новых ритмов, иной пластики, иного “образного ключа”» [13, с. 81].

Детский музыкальный театр «Зазеркалье», открывший свои двери в пору глобальных изменений в жизни нашей страны, в 1987 году, с первых дней своего существования заявил о себе как театр, имеющий оригинальную художественную программу. Этот театр, сложившийся из актёров-выпускников Ленинградского государственного института театра музыки и кинематографии (ЛГИТМиКа), формировался в системе совершенно новой музыкальной эстетики, построенной на уникальных упражнениях и авторских тренингах мастера курса – режиссёра Александра Петрова. Будущий художественный руководитель театра «Зазеркалье» в союзе с музыкальным руководителем курса – дирижёром Павлом Бубельниковым – готовил не просто профессиональных исполнителей, но и своих соавторов. Практика работы всей команды педагогов на курсе актёров музыкального театра под руководством Александра Петрова в ЛГИТМиКе дала возможность строить сам процесс обучения (с 1982 г. по 1987 г.) на гармоничном сочетании всех компонентов актёрской школы: вокала, сценического движения, ритмики, танца, сценической речи, ансамблевого пения. Это было необходимо, чтобы воспитать универсального певца-актёра.

Спустя всего два года после открытия театра, в 1989 году, воспитанная Александром Петровым молодая труппа театра в союзе с дирижёром Аркадием Штейнлухтом представляет поистине новаторский спектакль высокого художественного порядка – «Детский альбом». Уникальность спектакля заключалась в соединении серьёзной литературной основы с музыкой П. И. Чайковского из фортепианного цикла «Детский альбом». Ранее этот цикл, созданный композитором с необыкновенной чуткостью и тонким пониманием детской психологии, не находил театрального воплощения. Обе основы – драматическая и музыкальная – соединились в спектакле театра «Зазеркалье» не по привычному принципу литературного монтажа с музыкальными номерами, а по принципу синтеза искусств.

Работа А. В. Петрова с литературной основой и структура спектакля «Детский альбом»

Режиссёр Петров сам выступил и в качестве автора инсценировки. Изначально им был написан сценарий телефильма, который молодой режиссёр планировал снять на ленинградском телевидении. Но когда стало понятно, что планам не суждено будет осуществиться, Александр Петров решил адаптировать свой сценарий для сцены. Это открыло перед театром и постановщиком совершенно новые возможности.

Ещё в начале 70-х годов XX века крупнейший советский историк и теоретик театра Г. Н. Бояджиев писал о неизбежном влиянии на театр кинематографии, музыки и прозы. Он, в частности, отмечал, «что такое влияние не только неизбежно, но и глубоко позитивно, ибо способствует обновлению театральных форм» [3, с. 37-38]. В фортепианном цикле Чайковского каждая пьеса – маленький сюжет из жизни ребёнка. Выстраиваясь вместе,

они отражают целый мир. Александр Петров использовал в своей инсценировке несколько произведений классиков русской литературы, объединенных единой темой детства (Л. Толстой, Н. Гарин-Михайловский и В. Набоков). «Сам феномен инсценирования утверждается на сцене, поскольку это обусловлено движением и развитием сценической формы, сближением и взаимодействием искусств: влиянием на театр процессов, происходящих в литературе, кино, визуальных жанрах... Поиск новых средств выразительности – вот что провоцирует активное внедрение инсценирования...» [12, с. 51]. Для музыкального театра такой ход был явлением неординарным. Молодой коллектив «Зазеркалья» идеально подходил для создания такого спектакля-эксперимента, поскольку с момента своего рождения шёл по пути театральной лаборатории. Выпускник Ленинградской консерватории Александр Петров унаследовал от своего учителя Эмиля Пасынкова, в спектаклях которого всегда присутствовал своеобразный сверхсюжет, манеру сочинительского стиля режиссуры. «Диалог режиссёра с музыкой был принципиален. Эксперименты в сценарной драматургии будили творческую фантазию постановщиков. Они теснейшим образом связывались с образным строем спектаклей» [13, с. 76]. Структура фортепианного цикла Чайковского «Детский альбом» дала Александру Петрову возможность выстроить драматургию одноименного спектакля вокруг ярких эмоциональных эпизодов детства главного героя. Спектакль получил подзаголовок «Листы из альбома». Структурно сложилось два акта, состоящих из 22 эпизодов. Первый акт: 1. Пустой дом; 2. День рождения мамы; 3. Утренняя молитва; 4. Игра в солдатики («Марш деревянных солдатиков»); 5. В рождественскую ночь («Мама»); 6. Болезнь куклы; 7. Похороны куклы; 8. Мадемуазель. Урок французского («Новая кукла»); 9. Видение мамы («Сладкая греза»); 10. Домовой («Нянина сказка»); 11. Ночные страхи («Баба Яга»); 12. Сонечка («Мазурка»); 13. Сон («Вальс»); 14. Святки («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»). Второй акт: 15. Отъезд («Шарманщик поет»); 16. Германия («Немецкая песенка»); 17. В цирке («Полька»); 18. Колетт («Старинная французская песенка»); 19. В итальянском театре («Итальянская песенка», «Неаполитанская песенка»); 20. Домой! («Зимнее утро»); 21. Радуга («Песня жаворонка»); 22. Вечерняя молитва.

Главный герой – рассказчик, названный по замыслу режиссёра – Писатель. Это собирательный образ эмигранта-литератора. Человека, против его воли лишенного Отечества, человека без имени. Александр Петров придумал спектакль, где есть свободное движение героев в пространстве и во времени, где есть совершенно оправданный ход воспоминаний главного героя о своём детстве, об утраченном доме как навеки утраченной счастливой жизненной пристани. И этот дом, поневоле покинутый, существует как реальный образ. Художнику-постановщику Вячеславу Окуневу удалось создать этот дом-призрак, который то выглядит пустым и заброшенным, то мгновенно наполняется светом жизни. Герой-ребёнок чувствует свою связь с этим домом, как с живым существом, – «дом принимает его в свои объятия», сообщая о радости воссоединения «каждой половицей, каждым окном, каждой ступенькой лестницы». Постепенно эти разрозненные воспоминания складываются в единую историю, полную драматических поворотов и даже трагических событий: «...способ прочтения классики: не отражение конкретной лексики, поэтики... а конструирование собственного художественного мира, в котором лишь эхом, обертонами звучат ситуации из классической литературы. И, между прочим, не только из той, которая положена в основу спектакля, но, скажем, и чеховской. Начало спектакля, например, “звучит” реминисценцией из “Вишневого сада”. Деревянный потолок, дощатые стены, пропускающие воздух и свет, заколоченные окна – маленькая комнатка, давно покинутая своим хозяином, со спускающимся с потолка усталю поникшим абажуром, с разорванным порядком... Но вот раздаётся гулкий стук, и в комнату врывается сноп утреннего солнца – слуга расколачивает двери, впуская в комнату приехавшего барина. В дорожном платье, с саквояжем и тростью, он только сейчас с вокзала. Слуга загаскивает его вещи внутрь, но барин всецело поглощен встречей со своим детством, со своим Домом. “Моя детская!” – его слова словно “выпрыгнули” из монолога Раневской. Есть на сцене и старый шкаф – из него, как из волшебного сундука, оживленные Мнемозиной (богиней памяти), выходят на сцену светлые призраки прошлого: мама, папа, дядя, Соня, бабушка...» [5, с. 24]. С эпизода возвращения героя в родной дом режиссёр начинает своё повествование. Это история взросления личности на фоне уходящей эпохи, той России, которую юные зрители конца XX века могли себе лишь нафантазировать. Вскоре после премьеры критика отмечала: «Спектакль дорог еще и тем, что даёт нашим детям представление о том многом, чего чаще всего нет в их жизни сегодня. Тут царит добрый, простой, мудрый и чистый уклад семейной жизни, красивый несуетный быт. Здесь пробуждается сочувствие и интерес к нашей культуре, к превосходному русскому слову, к музыке. Ум и сердце ребёнка не атакуются пресными моральями и нравоучительными сентенциями, а завоёвываются средствами самого театра, языком собственно искусства» [6, с. 53]. Контраст между привычной жизненной средой 80-х и той атмосферой, которая возникала на сцене, был невероятным. И сегодня, спустя более 30 лет после премьеры, этот эффект сохраняется.

Оркестровое переложение «Детского альбома» в версии композитора Леонида Десятникова

Музыка играет в постановке главную роль, она ведёт сквозное действие спектакля, олицетворяет эмоциональную память, которая хранит яркие эпизоды из детства, возникающие порой вне стройной логики.

Оркестровое переложение фортепианного цикла режиссёр-постановщик доверил Леониду Десятникову, автору музыки дебютного спектакля театра «Зазеркалье» «Браво-брависсимо, пионер Анисимов, или Никто не хочет петь». Режиссёр ставил перед композитором конкретные задачи, поскольку очень хорошо представлял себе, как будет решена каждая сцена. Многие музыкальные идеи исходили именно от него. Кросс-дисциплинарный

подход позволил режиссёру-постановщику, несмотря на пронзительность выбранных литературных фрагментов, выделить преимущество музыки, сделать ее ведущей силой спектакля. По воспоминаниям дирижера Аркадия Штейнлухта, участвовавшего в постановке спектакля «Детский альбом» в качестве хормейстера и дирижёра, именно Александр Петров подсказал композитору очень точный образ всего спектакля. Он объяснил своё режиссёрское решение так: в самом начале спектакля оркестр должен звучать как некая разломанная, расстроенная музыкальная шкатулка, которую под конец заедает. Леонид Десятников эту идею замечательно инструментовал. Вступление начинается звучанием арфы, колокольчиков в сочетании с трепещущими струнами скрипок, которые действительно напоминают заедающий механизм, у которого кончается завод. Здесь сложно еще угадать хорошо знакомую музыку из «Детского альбома», таким образом, мелодия постепенно замедляется, почти замирает, и потом из нее органично возникает тема пьесы «Шарманщик поёт». Мелодия этой пьесы наименее конкретна. В ней нет особенной драматургии, она хорошо соединяет все эпизоды. Неоднократно повторяясь, она становится лейтмотивом всего спектакля.

Почти все пьесы «Детского альбома» имеют восьмитактовую структуру. С точки зрения музыкального анализа – фраза, предложение, период и т.д. Это типичное квадратное строение: 8 тактов, 8 тактов, 8 тактов. Леонид Десятников не просто разложил все пьесы на инструменты. Он сделал оркестровое переложение со своими пропорциями внутри. Эти пропорции возникли из-за точного взаимодействия с режиссёром-постановщиком, который сразу имел чёткое представление о том, какое сценическое решение обретет та или иная пьеса из цикла «Детский альбом». В большинстве случаев это некие повторы, но в случае с пьесой «Баба-яга» последнее проведение сделано совершенно отлично от оригинала. В нем даже есть хоровое развитие. Этот ход возник уже в период постановки непосредственно во взаимодействии с дирижёром Аркадием Штейнлухтом, который тоже активно стал участвовать в сочинении спектакля.

В первые годы своего существования оркестр в театре «Зазеркалье» был небольшим и ограничен таким составом – всего 5 струнников (две скрипки, альт, виолончель, контрабас), четыре деревянных духовых инструмента, а также медные (труба, валторна и тромбон). Кроме того, была арфа и один ударник. Леонид Десятников, создавая свое оркестровое переложение «Детского альбома» для театра, должен был учитывать такие возможности. Но как это часто бывает, когда художника вынужденно ограничивают, то результат получается превосходный. Потому что при таких обстоятельствах из того, что есть, извлекается максимум выразительных средств.

Дирижёр Аркадий Штейнлухт высказал мысль о том, что в качестве единого принципа инструментовки Десятниковым «Детского альбома» за образец был взят финал 6-й симфонии Чайковского, самое его начало: «Эта мелодия хорошо всем известна, но если посмотреть партитуру, то можно увидеть, что этой мелодии там нет. Потому что 1-й звук играют 1-е скрипки, а второй звук 2-е скрипки, а 3-й звук снова 1-е, а четвертый снова 2-е. Они вьются вокруг друг друга, переплетаются. Таким образом, когда инструменты звучат отдельно, мелодия не узнаваема, и напротив, когда инструменты звучат вместе, возникает мелодия. Особенность оркестровки Десятникова – это прием отчасти акустический, отчасти это может быть и композиторский реверанс мысли Чайковского. Поскольку до Чайковского этот прием никто в России не использовал, а впоследствии его успешно применял Д. Шостакович в своей музыке. Когда голоса инструментов переплетаются, это создаёт какое-то особое напряжение. Например, в «Детском альбоме» версии Десятникова многие вещи сделаны так же. В номере «Новая кукла» мы слышим, как терции играют кларнет и фагот. Эти терции будто прыгают навстречу друг другу. По сюжету спектакля в этом номере происходит спор маленького героя и его гувернантки – Мадмуазель. Тот же прием и в номере «Нянина сказка» – инструменты «ходят навстречу друг другу» во многих местах» [1].

Сценическое прочтение музыкальных пьес «Детского альбома»

Отталкиваясь от эмоционального настроения каждой пьесы цикла «Детский альбом», режиссёр находил свой вариант «сценического прочтения». Таким образом, некоторые из них – цирковой номер («Полька») и стилизованная сценка *commedia dell'arte* («Неаполитанская песенка») – сложились как полноценные номера со своей внутренней драматургией, близкой к эстраднему искусству. Оба номера имеют свою завязку, развитие, кульминацию и финал; с раскрытием темы, с использованием выразительных средств, присущих музыкальному театру. «Самостоятельность и законченность являются важными признаками эстрадного номера, который всегда представляет собой самостоятельное и законченное произведение искусства... если вы вынимаете такой фрагмент из зрелища и не можете играть его в другой программе или показать отдельно, это – та самая лакмусовая бумажка, по которой можно точно определить, является ли данное зрелище номером. Самостоятельность и законченность обуславливают то обстоятельство, что эстрадный номер может играть на любой площадке и в любых условиях» [2, с. 15]. И всё же ведущей силой, развивающей сквозное действие в обоих номерах, осталась музыка. В цирковом номере Александр Петров предложил, исходя из сюжета, использовать разные темпы в «польке», в которых проявляются «клоунские маски» исполнителей, названных в спектакле музыкальными эксцентриками – братом и сестрой Нук. «При всем разнообразии клоунских масок, в основе их две – Белый и Рыжий. Сначала они существовали по отдельности, затем стали объединяться. С XIX века любая клоунская пара – в цирке это происходит, в театре или на эстраде – так или иначе является разновидностью двух масок, Рыжего и Белого. Белый клоун всегда разумен и логичен. Рыжий же – нелеп, глуповат, неуклюж, он все делает невпопад, он является предметом насмешки. И какой бы сюжет ни разыгрывали Белый и Рыжий, в его основе лежит конфликт их характеров» [Там же, с. 262]. В спектакле

«Детский альбом» в маске Белого клоуна работает старший брат Нук, который пытается исполнить польку очень серьёзно на самых разных инструментах. А его младшая сестра ведет себя в традиции Рыжего клоуна, подстраивая музыканту всевозможные каверзы и шутки. Пластический рисунок роли клоунессы и структура самого номера сложились из самостоятельных этюдов артистки Елены Терновой, первой исполнительницы этой роли. Дирижёр Аркадий Штейнлухт вспоминал: «Леонид Десятников не просто с энтузиазмом “цирковую затею” подхватил, но и придумал замечательные музыкальные шутки. Хотя это некое хулиганство по отношению к Чайковскому, но оно очень оправдано в клоунском номере музыкальных эксцентриков. Так, во время вступления, когда скрипки играют в секунду, подголосок звучит словно бы фальшивый, и у артистов, играющих клоунов, рождаются живые оценки, а зрители на это моментально реагируют. Даже дети, которые учатся в музыкальной школе и хорошо знают “Детский альбом” как часть своей учебной программы, приходят в восторг. Потому что пока они видят только ноты, то для них эта музыка не объемная, не образная. И потом они совершенно иначе реагируют, когда они видят, как оживает музыка на сцене» [1].

«Неаполитанская песенка» также исполняется от лица четырёх масок *commedia dell'arte*: Арлекина, Коломбины, Пьеро и Пульчинеллы. Здесь особенности взаимоотношений между персонажами заложены традицией: «...маски комедии дель арте возникли от сращения характерных признаков замаскированных персонажей карнавала, мистерии (священнодействия) и “ученой комедии”. Маски имеют статус “персонажа-типа” (*il tipo-fisso*) и обладают способностью давать комедийную обобщенную характеристику “героя своего времени”... Наибольшую жизнестойкость проявили самые древние по происхождению маски – Арлекин и Пульчинелла» [8, с. 7]. Традиционная конфликтность существования этих масок легла в основу итальянского номера в спектакле «Детский альбом». Маски обрели музыкальные голоса: баритон – Арлекин, сопрано – Коломбина, тенора – Пьеро и Пульчинелла. Актёрская импровизация является фундаментальным свойством *commedia dell'arte*, но в случае с музыкальным театром оно нивелируется. Оркестровое сопровождение спектакля исключает импровизационную природу существования исполнителей, зато в полной мере рисует музыкальный образ маски. Режиссёр и хореограф включили буффонаду и пантомиму, а также элементы стилизации в духе площадного представления. В этом театральном эксперименте режиссёр Петров обозначил свою связь с традицией условного театра, зарождённого на заре XX века. «Традиционные образы-маски, действующие в схематизированных сюжетных обстоятельствах комедии дель арте, стали объектом стилизации для искусства Серебряного века и потеряли свою изначальную “однозначность”. Театральная стилистика стремительно вбирала в себя структуры и динамику народных театрализованных зрелищ, пантомимы, танца, адаптировала эстетику ревью, цирка, молодого кинематографа. Гротеск, эксцентрика, пародийное острание, существовавшие ранее как отдельные театральные приемы, превратились в цельную смысловую систему» [11, с. 36]. Весь номер «В итальянском театре» – эффектная вокально-пластическая композиция, где использован игровой приём «театра в театре». «Немецкая песенка» и «Старинная французская песенка» в этом спектакле также обрели звучание человеческих голосов – дуэт двух задиристых немцев в первом случае и трогательная песенка Колетт – во втором. Эпизод в немецком городке начинается с того, что сначала некоторое время звучит аккомпанемент пьесы, без мелодии. А потом очень аккуратно возникает в мелодии йодль, ведь и сам Чайковский его в этой маленькой пьесе пародирует. «Признаюсь, что и я сам, когда меня в это дело “втавили”, без особого энтузиазма к этому отнёсся, ничего нового не ожидая от этого материала. Но постепенно, работая на этом спектакле как дирижёр постоянно практически все 30 лет, заметил, что я открываю для себя всё больше нюансов нашей музыкальной транскрипции “Детского альбома»» [1], – говорит дирижёр Аркадий Штейнлухт.

Текст стихотворения Поля Верлена “*PLEURE DANS MON CŒUR*” («В моем сердце дождь») неожиданно органично лёг на мелодию «Старинной французской песенки» из фортепианного цикла Чайковского. Эту песенку поёт на берегу моря маленькая французская девочка по имени Колетт. И в том, как она сначала легкомысленно напевает про «траур без причины», таится предвестие предстоящей потери, которую время окажется не в силах залечить. Это стихотворение хорошо знакомо всем, кто начинает изучать в школе французский язык. И главный герой – мальчик узнаёт через эту пропетую юной героиней строчку не только знакомое стихотворение, но и ту самую «растраву в сердце». Песенка звучит а капелла, готовая оборваться от малейшей неосторожности, нечаянной грубости, которая может разрушить хрупкое чувство первой любви.

Режиссёр Александр Петров придумал неожиданный драматургический ход. Первая любовь мальчика – совсем юная француженка Колетт, с первой минуты их знакомства кажется ему удивительно похожей на его куклу, утраченную и от того ещё более любимую. В этой метафоре превращения куклы в человека есть очень точное совпадение с замыслом Чайковского. «В “Детском альбоме” все пьесы, поодиночке вполне конкретные, начинают мерцать разными смыслами в сочетании друг с другом. Взять хотя бы тетралогия кукол, у которой есть два варианта, в корне меняющие настроение мини-цикла. И оба – авторские. Выбери любой. В одном эта история начинается с радостного вальса “Новая кукла”, затем следует горестная элегия “Болезнь куклы” и похоронный марш, выдержанный в духе траурной третьей части из Двенадцатой сонаты Бетховена. А рассеивает все детские печали вихрь “Вальса”. По другой версии события начинаются с болезни и смерти куклы, потом вторгается жизнеутверждающий “Вальс”, а за ним – восторженное интермеццо “Новая кукла” – своего рода философское воплощение круговорота жизни: радуйся настоящему и не поддавайся унынию. Но самое важное в этой кукольной истории то, что Чайковский стал одним из первых композиторов, в чьем творчестве кукла оказалась осмыслена как метафора человека» [10, с. 18]. Режиссёр-постановщик очень

подробно разработал драматургию спектакля, благодаря чему соотношение сил было тщательно сбалансировано. Возник подлинный синтез музыки, хореографии и драматического искусства. Воспоминания главного героя разделены между двумя героями: Писателем и Мальчиком, которые, по сути, один и тот же человек. Только эти два героя в спектакле не имеют самостоятельной музыкальной темы и не исполняют вокальных номеров. Эти сцены, органично сплетаясь с музыкой Чайковского, сыграны артистами со всей глубиной, присущей драматическому театру, без свойственной музыкальному театру условности. Реконструируя мивнувшее, Писатель и Мальчик ссорятся, спорят, сопереживают друг другу в разных жизненных обстоятельствах. Происходит диалог с самим собой, где спустя годы события жизни порой получают у героев диаметрально противоположные оценки. И это происходит так естественно и органично, что с первой минуты Писатель и Мальчик полновластно заслуживают доверие зрителей.

У двух героев – Писателя и Мальчика – есть бессловесная спутница Мнемозина – богиня памяти. Эта невероятно удачная находка режиссёра позволяет собрать воедино сложную структуру постановки. Мнемозина выступает в роли проводника, словно бы пластически рисует сами картины воспоминаний, соединяя драматические фрагменты спектакля с музыкальными. Ее существование в спектакле выражено языком пластики – сочетанием хореографии и пантомимы. Для этой цели к работе над спектаклем был привлечён хореограф Николай Боярчиков. К моменту постановки «Детского альбома» он уже был зрелым мастером, неоднократно ставившим танцы не только на сцене музыкальных театров, но и в драматических спектаклях, на эстраде и в кино. Благодаря его тонкому чутью и большому опыту вся пластика спектакля была выдержана в идеальном балансе с драматическими сценами, хоровыми и вокальными номерами. Хореография «Детского альбома» не только стилистически безупречна, не перегружена символизмом, но еще и выражена с той мерой, которая доступна артистам без профессиональной пластической подготовки.

Работа с актёрами в процессе создания спектакля

Весь коллектив недавно созданного театра «Зазеркалье» был занят в этой постановке. Приглашённых исполнителей не было. Актёрский состав спектакля получился небольшой, не больше 20 человек. А некоторым артистам приходилось исполнять в спектакле сразу несколько небольших ролей. Здесь в полной мере раскрылись яркие индивидуальности артистов «Зазеркалья». Недавняя (на тот момент) выпускница ЛГИТМиКа (курс А. Петрова) Елена Терновая исполнила две контрастные роли. В первом акте ей доверена важная лирическая линия матери главного героя. Во втором акте – эксцентричная клоунесса Нук в цирковой сцене. Эта артистка, обладающая широким актёрским диапазоном, великолепно справилась с такой непростой задачей. «Появление в “Детском альбоме” пьесы с таким названием до сих пор явление уникальное: вряд ли вы найдете в инструментальной музыке еще одно произведение под названием “Мама”. Эта пьеса, хотя она и не отличается каким-то особо ярким мелодизмом, главенствует в “Детском альбоме”. Чайковский, боготворивший свою рано ушедшую из жизни мать, любовно воссоздал в музыке ласково-заботливую, уверенно-спокойную, рассудительную и поучительную интонацию ее голоса, вносящего радость и умиротворение в жизнь ребенка» [Там же, с. 17]. В пьесе «Мама» из альбома Чайковского звучит нежная, светлая мелодия, которая пропеваается дуэтом верхнего и нижнего голоса, движущимися параллельно на расстоянии децимы. Один из голосов стал вокальной строчкой – нежным вокализмом, который Елена Терновая – обладательница красивого драматического сопрано исполнила блистательно. Ей удалось выразить тончайшие нюансы душевных переживаний: грустную взволнованность, светлую печаль, беспокойство и озабоченность. В разговоре с сыном, пронзительную тональность которого задаёт пьеса «Утренняя молитва», актриса наполняет свой финальный монолог интонацией предопределённости скорого расставания. Маленький герой вскоре лишится матери, но навсегда сохранит в памяти ее слова о том, что «нельзя жить на земле без правды».

По воспоминаниям участников премьерного спектакля, Александр Петров никогда больше не работал так основательно, как в период постановки «Детского альбома». Он оттачивал каждое движение, проверял каждый слог. Герои спектакля говорят языком великолепной классической русской прозы. В инсценировке использовались фрагменты «Детства» Л. Толстого, «Других берегов» В. Набокова и «Детства Тёмы» Н. Гарина-Михайловского. Эта литература требовала от исполнителей высокого мастерства сценической речи. Артистам «Зазеркалья» до этого приходилось в значительно большей мере интересоваться вокалом и музыкальным текстом исполняемых произведений. К работе над спектаклем был привлечён выдающийся артист-чтец, один из признанных лидеров ленинградской школы мастеров литературной эстрады Александр Абрамович Перельман, который не просто ставил фонетику русской речи начала XX века, но и передавал артистам уникальные навыки работы с классической прозой на сцене. О нём писали: «Слово Перельмана никогда не выворачивается, не превращается в игрушку. Здесь каждая буква имеет свою ауру и действенный смысл. Он – подтверждение вечной жизнеспособности театра, даже когда нет кулис. Сила воздействия его образов увеличивается со временем» [4, с. 68]. То же можно сказать и о его работе в спектакле «Детский альбом» театра «Зазеркалье». Звучание русского слова бережно хранят исполнители всех ролей, это стало традицией спектакля. Особого внимания заслуживает работа заслуженного артиста РФ Виталия Гордиенко. Индивидуальность артиста, подлинная интеллигентность, глубина постижения литературы, отменный вкус и проникновение в «голос» автора стали подлинной находкой для этого спектакля. На протяжении тридцати лет В. Гордиенко остаётся бессменным исполнителем роли Писателя. За эти годы сменилось несколько артисток,

исполнявших роль Мальчика (Л. Ислам-Али-Заде, С. Барциц, О. Красных и т.д.). «Зазеркалье», следуя традиции основателя Ленинградского ТЮЗа Александра Брянцева, воспитало целый ряд талантливых актрис на амплу трагедии. Стоит отметить, что первый состав актёров, занятых в постановке в «Детском альбоме», во многом повлиял на исполнительскую традицию, которой придерживаются в спектакле молодые артисты и сейчас, в 20-е годы XXI века. Когда после реконструкции театра в 2012 году «Детский альбом» восстановили на новой отремонтированной сцене, образ спектакля несколько поменялся. Обновились декорации. Раньше стены дома были собраны из грубых старых досок. Дирижёр Аркадий Штейнлухт вспоминал: «Сквозь щели в этих неровных досках на сцену падал волшебный свет – это осветители за кулисами вручную поднимали и опускали приборы. Свет из-за этого был очень необычный» [1]. Можно сказать, что абсолютная творческая погружённость в материал спектакля всех участников, включая технические службы юного театра, стала отличительной чертой многих ранних спектаклей «Зазеркалья». «Может, это что-то, идущее от любви к домашним спектаклям: из одной комнаты принесли лампу, из другой – статуэтку, какие-то фонарики, картинки... Наш театр – оттуда, из этого чуда превращения, где главное – тяга к сочинению таинственного праздника, мистерии, где любой самый обыденный предмет готов обернуться загадкой... Мне кажется, суть нашего театра в том, чтобы в каждом спектакле для зрителя оживало это ощущение таинства: тронешь шкатулку, а она волшебная, открывается и – начинает звучать, петь, играть» [7, с. 21].

Возможно, новаторский «Детский альбом» Александра Петрова стал бы отправной точкой появления какого-то нового жанра, которому не было придумано ещё название. Но этого не произошло в силу тех обстоятельств, что у спектакля, по сути, до сих пор нет аналогов. Равнозначных попыток соединения классической музыки и классической литературы в музыкальном театре больше предпринято не было. Здесь уместно вспомнить спектакль «Времена... года...» режиссёра Ивана Поповски в «Театре музыки и поэзии под руководством Елены Камбуровой» на музыку А. Вивальди, Й. Гайдна, П. Чайковского и А. Пьяццоллы. Стремясь создать синтетический спектакль, режиссёр Поповски, кроме инструментального ансамбля, использовал вокал и пластику четырёх исполнительниц. Но героини его спектакля обезличены и неконкретны, постановка строится на режиссёрских ассоциациях. Спектакль «Времена... года...» не имеет никакой серьёзной литературной основы и остается в границах невербального театра. Тем не менее факт рождения такого спектакля говорит о том, что стремление молодых режиссёров обращаться к синтезу искусств и экспериментировать с инструментальной музыкой в музыкальном театре не ослабевает.

Заключение

По прошествии более 30 лет после премьеры «Детский альбом» остаётся не просто визитной карточкой театра, но и самым необычным спектаклем «Зазеркалья». На основе проведенного исследования мы можем сформулировать следующие выводы. Александр Петров в своей постановке следовал сочинительскому стилю режиссуры. Спектакль «Детский альбом» – это авторский способ сценического прочтения классики детской музыкальной литературы, основой которого стал эксперимент режиссёра Александра Петрова в сценарной драматургии. Из соединения серьёзной литературной основы с музыкой П. И. Чайковского сложился оригинальный образный строй спектакля. Кросс-дисциплинарный подход позволил режиссёру-постановщику, несмотря на разнообразие выразительных средств, выделить преимущество музыки, сделать ее ведущей силой спектакля.

Оркестровое переложение фортепианного цикла П. И. Чайковского создавалось композитором Л. Десятниковым в непосредственном контакте с режиссёром-постановщиком, исходя из конкретных сценических задач спектакля. Театр «Зазеркалье» унаследовал традиции условного театра начала XX века, развивая которые режиссёр А. В. Петров смог выстроить в спектакле «Детский альбом» чётко скоординированную систему соотношения музыки и театрального действия.

Важным фактором в работе над спектаклем стало то обстоятельство, что основой труппы молодого театра «Зазеркалье» были выпускники курса актёров музыкальной комедии ЛПИТМиКа, которым руководил Александр Петров. Основную ставку театр «Зазеркалье» делал на артиста-исполнителя, готового к экспериментальным постановкам. Решающее значение этот фактор имел при постановке «Детского альбома» – в некоторых эпизодах постановки артисты выступили не только как исполнители, но и как полноправные сочинители спектакля.

Изучение театральной практики «Зазеркалья» в создании новой музыкальной драматургии требует продолжения. Автор работы планирует представить подобный материал по авторским постановкам режиссёра А. Петрова периода 1987-2000-х годов, что является перспективой исследования.

Список источников

1. Беседа С. С. Копровой с дирижёром А. М. Штейнлухтом // Личный архив автора статьи.
2. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера. СПб.: СПГАТИ, 2004. 317 с.
3. Бояджиев Г. Н. В чем новая сила сцены // Театр. 1973. № 7. С. 37-38.
4. Вестергольм Е. А. Звезда Соломона. Александр Перельман // Петербургский театральный журнал. 1996. № 9. С. 67-68.
5. Ганичева Н. Н. Лицедейство от Петрова // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 21-26.

6. Корнакова М. Е. На полпути к вершине // Искусство Ленинграда. 1989. Март. С. 53-54.
7. Корнакова М. Е. Скорпионы - это те, кто возрождаются как фениксы из пепла // Петербургский театральный журнал. 1996. № 10. С. 19-24.
8. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л., 1990. 219 с.
9. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
10. Селиверстова Н. Б. Микрокосм «Детского альбома» // Скрипичный ключ. 2020. № 75. С. 16-19.
11. Селиверстова Н. Б. Условный театр в зеркале оперной режиссуры Э. Каплана. СПб.: Композитор, 2013. 167 с.
12. Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 342 с.
13. Чепуров А. А. Академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского. СПб.: Лик, 2001. 422 с.

Информация об авторах | Author information



Копрова Снежина Станиславовна¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург



Koprova Snezhina Stanislavovna¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, Saint Petersburg

¹ sskoprova@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 26.02.2021; опубликовано (published): 30.04.2021.

Ключевые слова (keywords): детский музыкальный театр; А. В. Петров; «Детский альбом»; П. И. Чайковский; музыкальная драматургия; children's musical theatre; A. V. Petrov; "Children's Album"; P. I. Tchaikovsky; musical dramaturgy.