

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 792.5

Е.И. Александрова

РЕЖИССУРА МАССОВЫХ СЦЕН В ОПЕРЕ: 1907–1917 гг.

Изучается постановочный опыт режиссеров-новаторов дореволюционной России – П. Оленина и И. Лапицкого. Проводится анализ исторического влияния режиссуры драмы на общие идеи формирования и развития постановочных принципов в оперных театрах России при работе с хором. Рассматривается режиссерский метод постановки массовых сцен спектаклей «Орлеанская дева», «Мазепа», «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова и «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера.

Ключевые слова: опера; режиссура; работа с хором; реформы; XX в.

XX в. привнес множество изменений в специфику оперного театра. Настойчивые попытки переноса принципов драмы в вокально-сценический жанр возбуждали волну интереса театральной элиты к вопросу обновления постановочных приёмов в музыкальном театре. Среди попыток «обновления» есть более и менее удачные, некоторые получают признание критики, некоторые – частично или полностью отторгаются и рецензентами, и публикой.

Наименее изученными режиссерскими именами до сих пор остаются начинатели реформ на оперной сцене П. Оленин и И. Лапицкий.

П. Оленин изначально проявил стилистическую близость исканиям Художественного театра, используя традиции психологической драмы применимо к жанру оперы, к хоровым массовым сценам. В этой связи режиссера можно назвать продолжателем традиций Мамонтовского театра. И. Лапицкий, напротив, искал оригинальный, отличный от принципов драматической сцены подход к опере. Деятельность этих режиссеров на сцене музыкальных театров была длительной и плодотворной, оба обладали талантом и опытом организаторов массовых сцен, вкладывая «много темперамента и силы <...> оживляли хор и вовлекали его в атмосферу сценического действия» [1. С. 54].

Ученик Ф. Комиссаржевского-старшего, режиссёр и певец П. Оленин оставил заметный след в истории русского оперного театра. Современное театроведение видит в работах режиссера значительное влияние идей К. Станиславского. В первую очередь режиссер приобрел известность как участник Мамонтовской оперы, позже – как художественный руководитель оперы Зимины. Отдельно стоит отметить вклад Оленина в развитие Мариинского театра (после революции – петроградский ГАТОБ). Оленин-режиссер вел кропотливую работу с хором, вероятно, здесь сказалось стремление повторить успех мейнингенцев, которые сумели пленить многие театральные умы России. В одном из изданий конца XIX в. упоминаются цифры в связи с гастрольными выступлениями немецких актеров: «С 1985 по 1890 труппой осуществлено более 80 приездов в Москву и Петербург, дано около 2559 представлений» [2. С. 4] – статистика, многое объясняющая. Под впечатлением находились различные театральные школы и направления, включая отдельных деятелей

Алексеевского кружка и будущего создателя системы – К. Станиславского. Известно, что бунтарский темперамент Мейерхольтда также был покорен увиденным, режиссер разрабатывал «подробный план “Псковитянки” Мея, в духе мейнингенских традиций с подробными массовками» [3]. Стремление П. Оленина к исторической правдивости, которая была так убедительна у гастролеров Мейнингенского придворного театра, проявлялось в подробном освещении характеров, в живом участии масс в действии, в стремлении режиссера к точной передаче духа эпохи.

Введение новых приемов происходило болезненно и принималось далеко не сразу, лишь некоторые, наиболее органичные из них приживались. Это объясняется той непростой ситуацией, что сложилась к началу века относительно практики исполнения хоровых номеров, многие причины препятствовали введению сценически оправданных положительных новшеств – хоровой коллектив еще не был готов к работе в роли актерского ансамбля. Приток поющих происходил в основном из числа певчих и церковных хористов, без какой-либо театральной подготовки. К сцене эти люди были мало приучены, иногда и вовсе непригодны, наличие голосовых данных – таков был единственный определяющий фактор.

В рукописных фондах театрального музея в Москве можно найти цитаты из подробно разработанных «Правил поведения хора на сценах Императорских театров» с подробными указаниями относительно существования артистов хора и на сцене, и в театре [4]. Документ также интересен тем, что дает представление о существовавшей театральной иерархии, о действовавших принципах организации театрального быта и сценического пребывания хора, правила регулируют поведение и на сцене, и за кулисами. В документе подчеркивается дисциплинарная необходимость «безусловно подчиняться всем требованиям режиссера относительно грима, причесок, правильного ношения костюма и головных уборов» [Там же]. Театральная этика также фиксируется в документе как административная необходимость.

Актер и режиссер П. Оленин осознавал огромную силу воздействия хорового коллектива на зрителей и отказывался отдать предпочтение лишь вокальному характеру исполнения. Режиссер организовал подроб-

ную работу со всяким артистом массовки, кто проявлял хоть какие-то сценические способности, разрабатывал роли-образы согласно внешним данным поющего.

Многие участники хора яростно сопротивлялись. Любая вокальная неудача приписывалась нововведениям «Петьки Оленина» [5. С. 148]. Но режиссер продолжал попытки «сломать хоровые шеренги параллельно рампе» [Там же. С. 149]. В постановке «Орлеанской девы» велась работа по эмоциональному насыщению массовых сцен, в сцене казни в «Мазепе» всей толпе было дано указание следить за казнью в кулисах и отыгрывать событие. Вся масса хора в определенный момент должна была «отшатнуться назад», наглядно донося до зрителя суть происходящего.

Оленин «оживлял» хор присутствием непоющих актеров и артистов миманса, которые не скованы процессом звукоизвлечения: для «Орлеанской девы» в массовые сцены было привлечено более сотни статистов. Режиссер и актер проявил в работе настоящий педагогический талант, очевидцы вспоминают: «У нас каждый хорист и статист чувствует, что в нем уважают артиста, хотя бы и маленького» [Там же. С. 149]. Может показаться, что Оленин лишь старательно маскирует беспомощный хор, но в большинстве случаев режиссер действительно пытался разбудить актерский темперамент в каждом из массовки. Настойчивые опыты Оленина в будущем принесли определенный результат, и Зимин был удовлетворен постановкой «Орлеанской», о чем свидетельствует запись в дневнике: «Взял П.С. Оленина, оставил позади за собой старые традиции оперы и “Орлеанской девой” начинается новый путь». Критика также одобрила этот режиссерский опыт, Энгель назвал Оленина «оперным новатором». Подновляя старые спектакли – «Онегина», «Демона», – режиссер отмечал исключительную важность репетиционного процесса оперных хоровых сцен: «Для всякой художественной постановки нужны прежде всего репетиции» [Там же. С. 151].

В первую картину оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» было решено ввести дворовых девушек и казачков. Девушки сидели на заднем плане на травке за забором, перебирали ягоды для варенья, катались на барских качелях. Казачок пробегал, няня вступала в перебранку с ним, в сцене Онегина с Татьяной тот же казачок прятался и «подслушивал» беседу молодых, иллюстрируя таким образом текст «не ходи подслушивать, не ходи подглядывать». Музыкантов на ларинском балу изображали артисты миманса, а вместе с толпой гостей и полковым оркестром на сцене появлялся и сам Оленин в роли ротного командира. Многие критики увидели в этих новшествах лишь стремление к украшательству и нелогичному разнообразию дополнительных игровых элементов, не вполне связанных с содержанием сцены. Определенные нарекания относились к осмысленности новых деталей, их оправданности. Рецензенты всё чаще поднимали вопрос о смысловой нагрузке новых элементов, которые, по мнению критики, не должны исполнять «дополнительные» и «украшательские» функции. Критика была направлена, в основном, на отсутствие драматургической оправданности нововведенных элементов формы. Так, С. Мамонтов в числе других критически отнёсся к но-

вовведениям: «Поломоек выпустили и говорят, что у помещиков всегда так было в старину» [6. Л. 179]. Ю. Сахновский опубликовал на страницах газеты «Утро России» целый фельетон «Онегин наизнанку», где в довольно агрессивной манере критиковал передвижения персонажей массовки [7. С. 2]. Ю. Энгель дал более конструктивную оценку: жизнь толпы навязчиво выдвинута вперед, она заслоняет переживания героев, а должна быть только фоном.

На страницах прессы живо обсуждался вопрос: какой должна быть жизнь толпы? В первую очередь, отзывается на дискуссию большинство, она должна быть уместной, логичной. Не иллюстративной, не украшательской, она должна подчиниться не просто «интересному замыслу» режиссера, а подчиниться единому событийному смыслу. Энгель отмечал это смещение акцентов: «Из-за деревьев леса не видать». Конечно, здесь сказалась и неопытность вновь прибывающих певцов, и, возможно, чрезмерное старание Оленина, и условия спешной подготовки новых премьер. Актерские работы в массовых сценах «Онегина» были названы «актерским пересолом» [5. С. 153]. Позже, в 1922 г., опыты Оленина станут историей и приобретут новую оценку в глазах театралов, повидавших к тому времени множество экспериментальных работ в области оперной режиссуры. Вл. Держановский назовет опыт П. Оленина «блестящим»: «Оригинальная по замыслу, до мельчайших деталей разработанная постановка “Орлеанской девы” Чайковского, которой Оленин официально дебютировал в новой роли режиссера. ...Оленин создал живой, волнующий, чувствующий, страдающий, радующийся, вообще живущий художественный организм» [8. С. 129]. Рецензент называл опыт 1907 г. в опере Зимина «предопределением ближайших путей» развития режиссуры в оперном театре. П. Марков также придавал особое значение опытам П. Оленина – актера, взявшего на себя смелость ставить оперные спектакли в реалистической манере.

Режиссер И. Лапицкий видел и другие способы решения хоровых сцен, заявляя о своих попытках уйти от привычного стиля «большой оперы». Понимая основу современной оперы как постоянный диалог солиста и масс, где режиссер обязан вывести на поверхность конфликтное существование этого противостояния, где должно не только уравновесить сольные арии, хоровые сцены и развернутые ансамбли, но и ввести массовку в саму драматургическую структуру оперы, И. Лапицкий определял оперный хор как гораздо более сложный организм, чем толпа в драме.

В 1903–1906 гг. И. Лапицкий выступал в театральном разделе «Биржевых ведомостей» с рядом статей о настоятельной необходимости проведения реформы оперного театра. Для спасения ситуации, по мнению режиссера, необходим условный метод существования на музыкальной сцене, некоторая стилизация поможет в решении вопроса. Однако не всегда применяемый метод «стилизации» поведения артистов-участников хоровых эпизодов придает убедительности всему спектаклю, в некоторых случаях стилизация казалась неоправданной. Как позже покажет практика активного использования техники «стилизации» Вс. Мейерхольдом,

музыкальный в основе своей прием требует исключительно осторожного применения в опере.

В спектакле И. Лапицкого «Сказание о невидимом граде Китеже» один и тот же метод работы с хором получил различную оценку рецензентов. Премьера 1908 г. вызвала замечания: «Вопреки прямым указаниям партитуры (“каждый исполнитель хора смеется *ad libitum*”) народ раз и навсегда замер в одной позе; толпа смеется “стилизованно”, точно всех сразу пощекотали под мышкой. Получается уже не стилизация, а стерилизация – вытравление духа живого» [9. С. 216]. Постановка оперы в рамках условной режиссерской стилистики показала сложность, иногда неоправданность применения одного и того же приёма для решения отдельных хоровых сцен в рамках одного музыкального произведения. В последней картине оперы эта стилизация, бывшая не к месту в предыдущих сценах, оказалась приемлемой. Зритель воспринимал и принимал стройный, гармоничный «нездешний образ, с застывшими святыми и “предстоящими”, полный сияния и звона» [Там же. С. 217]. Очевидно, музыкальная драматургия партитуры в определенный момент совпала с выбранным режиссерским стилем, и в этот момент спектакль ожил. И. Лапицкий проявлял всё больший интерес к режиссерским опытам Санина и Оленина, сделал осторожную попытку переноса в оперу некоторых принципов МХТ. В следующих оперных постановках критики отмечали возникшее ярко выраженное тяготение к реализму. Организованный режиссером Театр Музыкальной Драмы в Петербурге применяет на практике некоторые принципы психологического театра. И. Лапицкий называл свои эксперименты «сознательным вызовом оперным штампам», стремясь к введению неожиданных мизансцен, ярких деталей поведения, которые ломали бы привычные представления об опере. Принцип режиссера строился на музыкальной подоснове психологических состояний героя. Актеры, работавшие с И. Лапицким, вспоминали частые указания последнего на необходимость связывать душевное состояние с музыкой и соответственно этому решать сценическую задачу.

Ярче всего применение реалистических приёмов проявилось при постановке больших хоровых и мимических сцен оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Пресса отзывалась о спектакле как о крупном художественном событии: «Большинство рецензентов, включая немецких, без стеснения отдавали постановке ТМД (Театр Музыкальной Драмы в Петербурге) первенство по сравнению с виденными ими постановками Берлина и Мюнхена», – писал в воспоминаниях С. Левик [10. С. 469].

В ходе подготовки труппа театра три месяца изучала метод Далькроза, преподаваемый Аппиа. Однако жизненность, полнокровность, определенное чувство меры спектакль приобретал под руководством режиссерской техники Лапицкого. Схематический метод Далькроза был оживлен русским постановщиком: «Ритмическая гимнастика, которую нам преподавал москве Аппиа, была использована и учтена только в тех пределах, в каких она содействовала ощущению ритмизации внутреннего состояния действующих лиц. Тем удачнее эта ритмизация проявлялась в движениях коллективов» [Там же. С. 471].

Поразившая критиков свобода хора, его «независимость от дирижера» была результатом сложной и кропотливой работы постановочной группы. Музыкальная свобода исполнителей привела к свободе сценического существования. Для массовых репетиций в Сестрорецке была снята дача, где в течение всего летнего периода с артистами хора проводил занятия знаменитый дирижер Артур Никиш. Он «работал с каждым артистом хора отдельно, затем сводил голоса в квартеты, октеты. Сплошь и рядом он усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижерскую палочку» [Там же. С. 479]. В отношении вокальных репетиций хормейстер также получал особые распоряжения от дирижера спектакля. Дорепетиционный процесс проводился с особым вниманием и тщательностью, вырабатывалась вокальная культура и этика постановочного процесса, на высоком уровне поддерживалась дисциплина. Перед хоровым коллективом выдвигался также ряд творческих задач: целостность ансамблевого звучания, «успокоение» тембров, художественная роль хора в целом. Индивидуальные занятия с дирижером также приучали хористов к самостоятельной ответственности. Требование безукоризненного знания музыкального материала приводило к уверенному исполнению, когда ошибочная реплика солиста не могла «сбить с такта» других исполнителей хоровой партии.

Вл. Немирович-Данченко, тем не менее, в свое время отзывался негативно о режиссерских приёмах И. Лапицкого, назвал себя врагом оперного «натурализма» и противником постановок И. Лапицкого и А. Санина: «Новые формы для оперных постановок еще не найдены – я надеюсь найти их в процессе работы» [11. С. 3]. Однако вхождение Вл. Немировича-Данченко в оперную режиссуру произошло значительно позже, только в двадцатые годы XX столетия. Творческие искания И. Лапицкого происходили в дореволюционной России, были насыщенными, пусть и давали порой противоречивый, спорный результат. Негативную реакцию вызывали, к примеру, попытки переноса места действия. Казалось необъяснимым: каким образом в последнем акте «Кармен» в кулисах цирка появлялись «сестры милосердия» [1. С. 56]? По замечанию П. Маркова, такой перенос во времени не соответствовал ни музыке Бизе, ни повести Мериме, ни либретто Мельяка и Галеви. Позже, тем не менее, приём «переноса времени и места действия» получит самое широкое распространение в постановочной практике XX в.

Подводя итоги, необходимо отметить роль исторического влияния драматической режиссуры на общие идеи развития хоровой мизансцены в оперном театре. Перенос принципов драмы в оперу проявляется в первую очередь в настойчивом желании «оживления» хоровых сцен, когда идеи Художественного театра получили своеобразное отражение в оперных постановках. Сложность применения принципов ансамблевой игры в отношении хорового коллектива выявляет необходимость в систематической работе с хором. Стремление к передаче исторической правдивости в опере требует подробной индивидуальной работы с

артистами хора как с певцами-солистами, к которым предъявляются требования живого участия, серьезной предварительной подготовки и музыкальной свободы, строжайшего соблюдения дисциплины. Отныне от артиста хора требуется эмоциональное насыщение, понимание событийной структуры, умение и желание проявить актерский темперамент.

Экспериментальные опыты двух неполных десятилетий показали, каким образом и в какой степени можно безболезненно внедрять принципы психологического театра в оперу, насколько детально могут разрабатываться массовые сцены в спектаклях. «Жизнь толпы» воспринимается все еще как фон для переживаний главных героев, но все больше привлекает к себе при-

стальное внимание постановщиков. Постановочный опыт показал сложность применения единой стилистики для различных хоровых сцен в рамках одного спектакля, проявляется очевидная необходимость связи драматургии музыкального материала с выбранными режиссерскими приемами. Первые опыты стали отправным пунктом на пути к пониманию оперы как самостоятельного, оригинального «синтетического» жанра. Основные мизансценические приемы, используемые в работе с хором, были постепенно осмыслены и систематизированы, а повседневная практика «преодоления традиций» привела в конечном итоге к расширению и передаче многогранного режиссерского опыта новому поколению постановщиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Марков П.* Режиссура Вл. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. 408 с.
2. *Кориандер Э.* Мейнингенцы : театр.-крит. этюд / сост. Э. Кориандер. СПб. : С. Муллер и И. Богельман, 1890. 102 с.
3. ГЦТМ им. А. Бахрушина. Ф. 468. Ед. хран. 608–609. Рукопись Волкова «Год с Мейерхольдом».
4. ГЦТМ им. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хран. 1177. Рукопись «Правила для хора императорской оперы».
5. *История оперы Зимина.* 1903–1917 гг. / сост. В. Пронин, И. Илларионов. М. : Поколения, 2005. 330 с.
6. ЦГАЛИ. Ф. 799. Оп. 2. Ед. хран. 4.
7. *Сахновский Ю.* Онегин наизнанку // Утро России. 1907. 4 окт. № 16. С. 2–3.
8. *Держановский Вл.* Статья // Жизнь. 1922. № 2. С. 129–130.
9. *Энгель Ю.* Избранные статьи о русской музыке. Глазами современника. М. : Советский композитор, 1971. 523 с.
10. *Левик С.* Записки оперного певца. Из истории русской оперной сцен. М., 1962. 508 с.
11. *Немирович-Данченко Вл.* Статья // Зрелища. 1923. № 54. С. 2–3.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 19 марта 2012 г.