

ХОР НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

E. Aleksandrova

CHOIR ON OPERA STAGE

Практика работы с хором на театральной сцене – один из наиболее сложных аспектов режиссерской работы. В статье рассматриваются методы и приемы выдающихся Мастеров русской режиссерской школы, проводится сравнительный анализ постановочных приемов для хоровых сцен в оперной практике начала XX века. Представлены материалы о режиссерской технике К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. А. Санина.

Ключевые слова: русская опера, музыкальный театр, работа с хором, Станиславский, Мейерхольд, Санин, XX век, мастерство режиссера, метод, массовые сцены.

Practice working with the choir on the theatre stage is one of the most difficult aspects of directing and acting. This article provides analysis of methods and techniques of outstanding masters of Russian Directing school, comparative analysis of art techniques practice choral Opera scenes in the beginning of the 20th century, an overview of directing techniques by K. Stanislavskiy, V. Meyerhold, A. Sanin.

Keywords: Russian opera, musical theatre, choir, Meyerhold, Stanislavski, Sanin, the twentieth century, Art Director, method, mass scenes.

Создание массовых сцен – один из наиболее сложных участков работы режиссера вообще, но для режиссера оперы, музыкального спектакля этот сложный участок очень часто становится основным. Непоправимыми бывают последствия неудачных попыток! Как предостеречь от ошибок, научить анализировать основные приемы работы с хором на сцене? Проблема не в том, что «правил» нет, мало, или они плохо сформулированы, но в том, что они недостаточно систематизированы и потому недоступны большому кругу читателей-профессионалов. Перед вами – небольшое историческое «расследование» вопроса, попытка проанализировать, как работали с хором выдающиеся мастера режиссуры XX века: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. А. Санин. Итак, к истокам...

Желание К. С. Станиславского структурировать накопленный театральный опыт принесло нам не только саму «систему», но привело к тому, что мы получили удивительно объемные документы-летописи самого событийно-насыщенного века в истории русского театра, и мы все еще продолжаем черпать новую информацию из бесценных источников. Станиславский пытался найти сознательный путь к актерскому подсознанию; поиск и эксперимент были его страстью. Именно поэтому «система Станиславского – несметное богатство. Можно промотать его или жить на ренту, можно отдать в музей. Но и то, и другое, и третье – преступление. Нуж-

но удвоить, утроить, удесятерить это богатство» (Г. Товстоногов) [14, 38]. Достаточно большой архивный материал по работе Станиславского с хором мы находим в сборнике «Станиславский – реформатор оперного искусства», где наряду с документами и материалами самого Станиславского приводятся воспоминания учеников и сотрудников, высказывания артистов и критиков, а также включен альбом иллюстраций [10, 96–97].

Для начала обратимся к постановке, которая стала эпохальной, была связана с рождением Оперной студии Большого театра: «Евгений Онегин» П. Чайковского. Первое, на что обращает внимание великий реформатор в работе над массовой сценой «Бал у Лариных», – грамотное распределение сценической площадки как для солистов, так и для хора: «При обычной путаной постановке народной сцены на балу... основная линия акта затирается общей толкотней, сутолокой и прочими атрибутами банальных хоровых массовых сцен. С этой целью я поместил бальный зал за колоннами и за аркой на приподнятом полу, а на авансцене поставил огромный стол с самоваром и обилием всяких яств ларинского помещичьего дома. За этим столом восседали скучающие провинциалы: помещики в разноцветных фраках, сплетницы – старушки в чепцах, их молоденькие дочки – провинциальные барышни, дамы и молодые люди. <...> Наступает оживление. Хор благодарит хозяйку. („Вот так сюрприз, никак не ожидали“). Помещики группами подходят к ее ручке под тяжелую, как их поступь, мелодию в басовой части

хора. Барышни подбегают и шепчут что-то своим матерям и теткам под легкие порхающие пассажи в струнной части оркестра» [11, 84].

Мы видим, основная масса хора размещена режиссером в глубине сцены, но на авансцене у стола организован живописный уголок, что не только не мешает развитию основного действия в данный момент, но помогает расставить нужные драматургические и режиссерские акценты. Станиславский подробно разрабатывает отдельные образы в хоровой массе, он создает целую галерею характеров, и, конечно же, помогает артистам хора в работе. В разделе «Биографии гостей ларинского бала» находим 19 портретных описаний: здесь Владелец нищих мужиков, Деревенский Сплетник и наушник, глуповатый Приживал-выпивоха, маменькин сынок-Недоросль, влюбленные во всех женщин веселые молодые люди Петушков и Буянов, Богатая помещица, Грация Москвы, которой нравится Петушков, Бедная вдова-сваха, Дочь вдовы 15 лет, Старая дева и другие. Описания выразительны и остроумны, они дают основу характера, небольшой экскурс в прошлое, а также обозначают внутренние взаимоотношения между отдельными персонажами в хоре. Один из примеров: «Молодые люди. Уездный франтик Петушков – / Парис окружных городков. Служит в ближайшем городке, ездит по балам. Легкомысленный, веселый, хорохорится. Нравится барышням. Лучший танцор. Онегина считает своим конкурентом, с Ленским дружит. Хочет жениться выгодно, ухаживает за богатой помещицей ради ее племянницы, но больше нравится Татьяна. Его не любят Скотинины – «прыгун». Вежлив со старушками и старичками. Мой брат двоюродный Буянов / В пуху, в картузе с козырьком. Озорной кутила, общий любимец и приятель, жизнерадостный, по очереди влюблен во всех барышень, но жениться не хочет. Мать вдова, ее баловень. Помещик» [11, 103].

В целом, с большой степенью уверенности можно сказать, что принципы, используемые Станиславским для создания актерского образа, режиссер продолжает применять и в работе с хором, при этом тщательно разрабатывая планировку сценического пространства. Без детальных расчетов работа с массовой группой рискует превратиться в бессмысленную трату сил и времени. Очевидно, что Станиславский производит математически-точные расчеты. Режиссерские описания, дополненные планировочными эскизами точно обозначают: где сколько человек будет находиться в тот или иной момент действия.

Другой яркий пример предварительных разработок – из режиссерской тетради оперы

«Царская невеста», раздел «О композиции первого и второго актов». Здесь также даны колоритные живописания: «Когда начинается безобразия и танцы, то стол передвигают на авансцену, чтоб освободить место для танцующих. Разгул на втором плане, с заходами за печку будет пикантнее, и можно фантазией дополнить всякое безобразия, которое может происходить в углу за печкой, который не виден зрителю. <...> Хаос из столов и лавок. Не продерешься, такая сутолока. Стоят и танцуют на лежанке, по подъему лестницы и на сундуке. Скамьи сдвинуты, и стоят на скамьях. Партия пьяниц – расстелили ковер на пол и, точно на пикнике, поставили посреди братину с вином и пьют из нее, лакая, как собаки. Кто-то одел девку в костюм опричника, а сам надел платье девки и повязался фартуком. Большинство сняли от жары платье и – в одних рубашках. Есть даже по пояс голый, но с шашкой и в шапке (монашеской)» [12, 115]. Станиславский сознательно заставляет сцену мебелью, столами, стульями, деталями декорации. Он помещает актеров в заведомо тесное пространство, где столкновения участников сцены неизбежны, желательны: актеры поставлены в условия, помогающие им в выполнении образной мизансцены «общего разгула страстей».

При всей мощности фантазии режиссера-постановщика, Константин Сергеевич остается верным своему чувству музыки и, в первую очередь, ищет именно в музыкальной форме подкладки своим режиссерским решениям. Анализируя хоровые эпизоды, он находит очень точные решения для своих композиционных построений. Сложнейшая в этом смысле сцена с двойными хорами из оперы «Майская ночь» приобретает точно разработанную схему для работы артистов хора: чтобы праздник и веселая игра вышли живыми и разнообразными, сцена наполнена действенными задачами, конкретными и интересными как для актеров в выполнении, так и для зрителей. Вспоминает П. И. Румянцев в своей книге «Станиславский и опера»: «Первое: одна деревня ожидает прихода другой, чтобы начать игру. Прихорашиваются, высматривают. Второе: встреча. Увидели, готовясь к игре, разглядывают, выстраиваются, ищут знакомых, женихов, невест, кланяются знакомым. Третье: стовариваются играть, распределяют, кому где стоять, приготовились. Четвертое: игра „Просо“ – кто победит! Трудная сцена „Просо“ потребовала многих репетиций, так как при восьмиголосном хоре было нелегко добиться свободы и непринужденности движений. Один хор наступал на другой шеренгами, потом он отступал, а другой наступал. Было много мелких пробежек, подтанцовок, выскакиваний из шеренг, в зависимости от музы-

ки. Все двигалось, кипело, перемешивалось, распутывалось, опять запутывалось, но происходило по точно разработанной схеме» [9, 154]. Румянцев многократно подчеркивает, насколько уважительно относится Станиславский-постановщик к музыкальной драматургии оперы. Анализ музыки, образы, которые музыка рождает, подсказывают режиссеру решения мизансценические и сюжетные, в том числе и для массовых сцен: «На сцену идут девушки с поэтическим обрядом заплетания венков, которые они утром будут бросать в озеро, и с березками для украшения хат. Римский-Корсаков дает в оркестре у кларнетов много раз повторяющуюся ритмическую фразу, вызывающую ассоциацию с переплетением, завиванием» [9, 157].

Для К. С. Станиславского изучение оркестровой партитуры – важный процесс при создании нового спектакля. Именно партитура диктует свои условия постановщику. Она дает основные точки отсчета при выборе стилистики будущего сценического решения, она рождает атмосферу. Станиславский чувствует эту несокрушимую силу музыки, он не пытается пройти мимо, его музыкальное чутье, его «ухо» не позволяют ему допустить драматургической фальши в оперном спектакле так же, как его «глаз» не выносит сценической фальши в спектакле драматическом. Создается впечатление, что знаменитое «Не верю!» в постановке оперы он заменяет на «Не слышу!». Станиславский заявляет, что хочет поставить такой спектакль, каким он его слышит своим внутренним слухом, читая авторскую партитуру: «Следующей постановкой будет „Борис Годунов“ по партитуре Мусоргского. Работа очень трудная. Надо во многом разобраться, многое изучить в оркестровке Мусоргского... партитура обещает раскрыть много нового и дать исключительные возможности даже в области драматургического действия. <...> К сожалению – мне стало ясно после одного показа, что редакция «Бориса» – по Мусоргскому не допускает никакой условности» [10, 159].

Станиславский имеет в виду музыкально-драматургический талант Мусоргского. Авторские пометки композитора на страницах партитуры полны жизненной правды, что и оценивается режиссером как большая удача, драгоценность. Не только текстовые примечания так радуют режиссера, но их совпадение с тем, что слышится в музыке. Итак, Станиславский берется за разработку исторической оперы в историческом ключе, в которой не последняя роль отведена именно массовым сценам, народу-хору: «Из „Указаний режиссерам“. У Новодевичьего монастыря. Не нужно большой

хоровой партии, а выделить отдельные голоса, дать отдельные партии-роли, а может быть кое-где два, три голоса вместе... Все время идет толпа, кто-то приходит, кто-то уходит, держатся группами. Первый появившийся мужик – характерное лицо. Следить, чтобы группы не были пустые. Между входящими должен быть промежуток – уходят, возвращаются, но дать всем разные задачи, чтобы не прерывалось движение толпы. Большинство не хотят идти, их толкают. Смысл сцены – созвали как дураков и впускают по порциям... как кур в курятник. <...> Художнику набросать типичные группы ожидающих» [10, 163].

Интересно отметить, что необходимость создать пластически-выразительные композиционные построения осознается режиссером еще в начале пути, в момент «придумывания» спектакля. Призыв к художнику «набросать группы» есть не что иное как просьба о помощи в создании композиции, или говоря иначе – стремление к соразмерности отдельных частей, стремление к визуальной выразительности и красоте. Очень часто мы приходим к пониманию того, что нам, режиссерам, не хватает элементарных композиционных знаний и навыков только на финальной стадии работы, в процессе репетиций, когда хоровые сцены разведены, артисты работают и вдруг... мы видим, что визуальный ряд страдает однообразием, несоразмерностью. Начинается «живой поиск» на сцене, когда около сотни человек ждут от режиссера точных указаний и решительных действий, когда каждая минута на вес золота, когда выпущены афиши и проданы билеты... Но подобные проблемы вполне поддаются решению, их можно избежать, обратившись к вопросу на начальном этапе создания эскизов, и, в будущем, имея готовые композиционные наброски, использовать их в наиболее значительных, кульминационных моментах, что, конечно же, приведет всю работу с массой к четкости и стройности.

Не меньше внимания в режиссерских указаниях к «Борису Годунову» уделено удобству, расположению хора. Хор, размещенный на ровном планшете, будет звучать хуже. И потому, что часть звука будет поглощена впереди стоящими, и потому, что не все артисты смогут увидеть дирижера в нужный момент. Как бы ни был профессионален хор, но в каждом произведении есть места, когда совершенно необходимо увидеть дирижера: то ли для одновременного снятия, то ли для вступления отдельных голосов в полифонических эпизодах. Станиславский – режиссер практикующий, он понимает сугубо утилитарную задачу как творческую: «Дума и сцена смерти. Разметить места

на скамейках: передние лавки сделать ниже задних, сидеть так, чтоб всех было видно. Много людей. (Использовать сотрудников). Выяснить по звуку, кто может сидеть спиной. Интересней не по голосам, а в разбивку. Общее удрученное состояние, все углублены в себя. Мучительный внутренний ритм... Бояре входят по группам, в одиночку. Аккорд – начало заседания» [10, 165].

Мы видим, что режиссер берет на себя все организационные вопросы, не только художественного характера, но и музыкальные, технические: передние лавки сделать ниже задних, а также активно использует режиссерские подсказки для создания образов: удрученное состояние, все углублены в себя. Все перечисленные аспекты работы с хором Станиславский берет под контроль. Иначе и быть не может.

Рассмотрим другой историко-архивный материал, дающий представление о творчестве следующего выдающегося режиссера первой половины XX века – Всеволода Мейерхольда. В монографии Исаака Гликмана «Мейерхольд и музыкальный театр» собраны и систематизированы бесценные данные о творческих исканиях этого режиссера в области музыкального театра. В книге рассматриваются эстетические взгляды выдающегося новатора на оперное искусство. Здесь обстоятельно анализируются постановки Мейерхольда в Мариинском театре: «Тристан и Изольда», «Борис Годунов», «Орфей и Эвридика», «Электра», «Пиковая дама» и другие [2]. Мы обратимся к трем первым опытам режиссера на оперной сцене.

Сам Мейерхольд-режиссер четко определяет стилистические различия своих сценических работ и постановок Станиславского и его последователей, например Александра Санина. Он сознательно идет на поиск новых методик, новых стилистик не только в работе с солистами, драматическими актерами, но и в работе со статистами, массой хора. Режиссер-новатор активно критикует практику мейнингенского театра, которая, как известно, стала отправной точкой для системы Станиславского: «Что касается массовых сцен, то здесь существовал такой принцип. Толпа понималась в сумме единиц, например 100 человек. Каждое лицо в толпе должно было изображать какую-нибудь единицу данной эпохи. Сама же толпа как целое не интересовала их вовсе. Они были уверены, что в театре будут рассматривать каждого человека из толпы отдельно. Поэтому они наряжали их так тщательно, как наряжают первого артиста. И ссылаясь на это, они говорили, что у них нет статистов. <...> Существовало такое правило, что сегодняшнего первого артиста могли завтра потребовать на выход в качестве простого элемента

толпы. Вот как они относились к массовым сценам» [8, 374].

Новый подход к решению массовых сцен Мейерхольд применяет уже в первой своей постановке. Дебютом режиссера в столичном Мариинском театре стало воплощение оперы «Тристан и Изольда» в 1909 году. Энергично отстаивая примат музыки в музыкальном театре, Мейерхольд высказывает мысль о том, что это важное и решающее первенство достигнуто в пантомиме, где каждый эпизод, все движения этого эпизода, группировка ансамбля точно predeterminedены музыкой. Мейерхольд связывает пластику оперного актера с танцевальным искусством, он призывает актеров «учиться жесту не у актеров бытового театра, но у балетмейстера» [2, 45].

Музыковед, театровед и исследователь творчества Мейерхольда в музыкальном театре И. Гликман отмечает искусную работу режиссера, оценивая все искания и новации как явную удачу: «Мейерхольд прекрасно почувствовал кульминацию в эпизоде появления короля и его свиты. Он расположил действующих лиц так, чтобы они уравновешивали друг друга, очерчивая их сильными и крупными штрихами. ... Построения были проникнуты конденсированной экспрессией. В застывшей группе раскрылся драматизм психологической ситуации. В финале третьего акта оперы Мейерхольд построил сцену плача Изольды над телом Тристана в духе ренессансной пьеты – скорбно застывшей группы, и, как отмечал А. Бенуа, группы поразительной по своему совершенству» [2, 96].

Однако современники, в том числе многочисленные критики не поняли и не приняли нововведенных приемов, многие, например М. М. Иванов, а также А. П. Коптяев упрекали Мейерхольда за неумение работать с хором. Критики ссылались на режиссеров былых времен, которые справлялись с такой задачей: «У прежних режиссеров, – пишет Иванов, – статисты все-таки двигались... теперь статисты стоят как застывшие, точно прусские солдаты... или фигуры в паноптикуме». «Да и что сказать про барельеф-хор, если этот барельеф тянется двадцать минут?.. Мне мало говорит эта свита Марка, заставшая врасплох Тристана с Изольдой», – пишет Коптяев [2, 95].

Трудно отказать режиссеру в изобретательности и мастерстве, если его мизансцены приводят в восторг художников. В данном случае особо ценно признание самого Бенуа: «Мейерхольд в „Тристане“ создал десяток групп, таких красивых и стройных, что я, живописец, моментами досадовал на невозможность остановить действие и сделать набросок» [2, 97].

Анализируя вышесказанное, можно заключить, что Мейерхольд, отрицая опыт своих современников, на самом деле просто идет от обратного: не психологические движения души должны продиктовать пластику и мимику актеру, а как раз наоборот – пластика и движения актера должны вызвать у него соответствующее психологическое состояние, необходимое для создания яркого образа. Позже Михаил Чехов станет активным пропагандистом данного метода и в своей работе «Об искусстве актера» впервые сформулирует понятие «психологического жеста» [15, 26].

Большее испытание ожидало режиссера при постановке «Бориса Годунова», к которому он приступил уже в следующем, 1910 году. Мейерхольду предстояло поставить спектакль в готовых декорациях Головина, созданных для дягилевской антрепризы в Париже. Парижская постановка 1908 года имела ошеломляющий успех. И Мейерхольд знал это. Лестные отзывы получили не только певцы во главе с Шаляпиным, но и режиссер Санин, у которого хор стал одним из героев спектакля. А. Гозенпуд вспоминает: «Сцена под Кромами, обычно не удававшаяся в театре, была одной из лучших в спектакле. Санин сумел воссоздать стихию народного восстания в спектакле, его изживание и чувство трагической безысходности» [2, 101].

Но Мейерхольд остается верен своим принципам, сознательно пользуясь методом «деиндивидуализации» толпы, продолжает придерживаться принципов «барельефов», по преимуществу неподвижных, в которых фиксируется доминирующая эмоция, и, к сожалению, проигрывает в этом противостоянии: музыкальная драматургия Мусоргского остается нераскрытой.

Мейерхольд высказывается в защиту своих позиций в «Биржевых новостях» в ответ на массовые выпады критики: «Санин в своей постановке „Бориса Годунова“ индивидуализировал толпу, у него метод аналитический, а у меня толпа делится не на индивидуумов, а по группам» [2, 114]. Александр Бенуа, которому так понравилась постановка «Тристана», в данном случае воспринял все поиски Мейерхольда как оперные штампы: «...сплошная мертвечина во всем, особенно обидно за хор. Каким дивным материалом мы обладаем и как скверно им распоряжаемся». Здесь же художник вспоминает парижскую постановку Санина: «Там такие сцены как „Коронация“, как „Кромы“, вызывали настоящие ураганы восторга. Здесь же они прошли вяло и никто ничего в них не понял» [2, 115]. Мы являемся свидетелями открытого противостояния стилей, полярно противоположных подходов к работе с массой в опере, с хором.

В следующей постановке «Орфея» Мейерхольд развивает и дальше принципы, найденные в «Тристане и Изольде», примененные и не принятые публикой в «Борисе», и идет вперед по пути исканий: он решает объединить массу хора и балет. Решение пришло не сразу. Первоначально, усомнившись в актерских и пластических данных хора, Мейерхольд предложил удалить его за кулисы и заменить балетом. Впоследствии постановщики сами отказались от такого решения, сумев добиться монолитности ансамбля хора и балета. Масштабы массовой сцены из «Орфея» описывает балетмейстер Фокин: «...участвовали вся балетная труппа, весь хор мужской и женский, и вся театральная школа, и сотни статистов. ...Группы, как бы замерев в судороге, в ужасной адской муке облепили высокие скалы и свешивались в пропасти. Во время пения хора „Кто здесь блуждающий, страха не знающий“ вся масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест... один жест во всю длинную фразу хора» [2, 149].

На этот раз критика оказалась менее агрессивной. Спектакль называют «выдающимся событием в художественной жизни театра», а постановщиков Мейерхольда, Фокина и Головина называют «большими мастерами, способными на великие дела». Так Мейерхольд в очередной раз заявляет о себе как о художнике в самом глубоком смысле этого слова.

Возвращаясь к парижским сезонам, хочется подробнее остановиться на постановках другого нашего соотечественника, соратника Станиславского и в какой-то мере его последователя. Александр Санин – колоритная фигура русского и мирового театра рубежа веков и первой половины XX столетия. Режиссер, актер, педагог-новатор, еще в России в круг его творческого общения входили Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Дягилев, Шаляпин, позже за рубежом – Тосканини, Каллас и другие. Замечательно то, что и первой, в 1908, и последней, в 1950 году, работой Санина в оперном театре стала опера «Борис Годунов» М. Мусоргского. Санин поистине родился под счастливой звездой, он всегда был любимцем публики, критики, актеров. Первая же режиссерская работа была отмечена критиками, которые наблюдали рождение уникального постановщика массовых сцен: «Никто лучше Санина не может произвести на сцене всю глубину стихийной страсти, таящейся во всякой толпе: воспроизвести со всеми мельчайшими оттенками. Это – особое свойство таланта» (Э. Старк) [5, 71].

Художественная правда всегда оставалась центральным стержнем всех сценических до-

стижений этого русского постановщика. Французские критики, рассматривая постановку «Бориса Годунова» в дягилевских сезонах, назвали Санина «мастером *le beau realisme*»: «Вглядитесь в вычурный, но стройный рисунок массового движения в сцене крестьянского восстания „Бориса Годунова“. Здесь нет суетливой беготни натуралистического снимка, нет ничего случайного, но нет и ранжира солдатского парада: словно объятая каким-то внутренним ритмом – ритмом своей души, так слитым с музыкальным ритмом Мусоргского, – толпа движется и колышется вглубь и вширь, символизируя то глубину религиозного проникновения, то размашистую ширь своего бунтующего духа» [5, 235–236].

Современники вспоминали, что Санину всегда «удавались сцены народных бунтов. Он их как-то по-особому чувствовал и художественно исследовал». На премьере «Хованщины», где роль народно-хоровых сцен не менее значительна, чем в «Борисе», творческие приемы режиссера буквально вызывают потрясение парижской публики: «Финальный хор *a capella* был повторен. Санину много раз приходилось выходить на поклон. Я и не думаю, чтобы когда бы то ни было хор имел такой восхитительный успех», – писал в своих воспоминаниях А. В. Луначарский [5, 236].

Во многом режиссер Санин остается верен своей эстетике, выработанной еще в годы работы в драматическом театре в сотрудничестве с К. Станиславским. Пытаясь привнести в оперные постановки натуралистические подробности и бытовые детали, казалось бы, несовместимые с природой такого «условного» оперного жанра, режиссер заставляет эти приемы прижиться и, более того, не нарушая законов музыкального спектакля, оживить действие и сделать спектакль полнокровнее и богаче: «От оперной вампуки не осталось и следа. То, о чем мечталось целых пятнадцать лет, со дня основания Художественного театра, и казалось таким неосуществимым, мы увидели вчера в „Сорочинской ярмарке“», – писал еженедельник «Театр» в 1913-м. Художник Бенуа так оценивает талант постановщика: «Лучше всех здесь Санин. Так, как им выдуманно солнечное оцепенение начала, или пестрый крикливый торг, или кража кобылы, или последний гопак, – так до сих пор еще не были передаваемы отражения действительности. Да и в других, менее эффектных сценах, сколько вдумчивости, сколько чуткого понимания жизни, дивной Малороссии...» [5, 243].

В чем кроется секрет режиссерского успеха, как умел Санин оживить хоровые группы, как умел заставить массу играть, составлять сложнейшие пластические рисунки? Кажется, что

Санин каким-то образом смог убедить исполнителей отказаться от мысли, будто бы вокальная сторона может стеснять сценическую сторону. Этот режиссер действительно имел целый комплекс режиссерских качеств, что помогало ему в работе с хором. Не только музыкальность, обаяние, темперамент. Французы называли его «не человеком, а дьяволом», итальянцы, консервативные итальянцы впервые поместили имя режиссера на оперной афише, и это было имя Санина. В Вероне городские власти преподнесли режиссеру золотую медаль, на которой была выгравирована надпись: «Санину – творцу спектакля». А Бенуа писал о личных качествах этого человека: «И этот удивительный человек сочетает в себе бешенный темперамент с самой обстоятельной методичностью, с самой упорной поддержкой дисциплины. Французы, итальянцы все кивают друг другу – вот бы нам такого!» [5, 309]. Возможно, Санин не первый использовал те или другие приемы в своей работе, но одно очевидно – он делал это очень искусно и всегда к месту. Еще в Москве Санин вводит в массовые сцены «заводил» – вожаков и забавников. Иногда он выбирает их из молодежи театра, иногда просит руководителей балетного отделения Театрального училища прислать ему несколько учеников-подростков, предлагая им резвиться на сцене, как они хотят. Наблюдая за ними, он выбирает наиболее талантливых, по его мнению, мальчиков и девочек для своих спектаклей. Так, в спектакле Санина в Александринском театре «Смерть Иоанна Грозного» принимал участие юный Вацлав Нижинский.

Какое главное достоинство видели критики и публика в работах этого русского мастера оперной сцены? Таких достоинств у Санина было по меньшей мере три: первое – владение принципами действенной режиссуры; второе – стремление к единству концепции: «до Санина в Метрополитен не предпринималось даже попыток сделать из оперы жизненный, драматический и музыкальный спектакль»; и, конечно, исключительная проработка массовых сцен. Под руководством Санина действие толпы изменялось в своих темпах в соответствии с духом текста, партитуры и согласно режиссерской воле: «Во всех импульсивных движениях ощущалась одна руководящая идея. В момент появления Лоэнгрина чувствовалось, что толпа находится в состоянии большого смятения. <...> И вот когда появился Лоэнгрин, толпа как бы случайно и самопроизвольно застыла в живописных позах, благодаря чему сам момент появления получался удивительным» [5, 316].

По мнению критиков Санин демонстрировал своим творчеством основные принципы профес-

сиональной режиссуры, ее задач и функций в музыкальном театре. Санин называли одним из лучших, кто ставил оперные спектакли в реалистической манере, и он осознавал это, заявляя: «Я – Санин, я – мастер массовых сцен!» [5, 319].

При всей индивидуальности каждого из трех выше представленных режиссеров все они имеют и точки соприкосновения, и явные стилистические отличия. Конечно, общее и бесценное качество каждого художника — стремление к самовыражению, творческий подход, поиск. Самым консервативным режиссером, пожалуй, можно назвать Александра Санина. Он как будто всегда знал, чего хочет и как этого добиться. К. С. Станиславский открывает для драмы те законы, которыми впоследствии будет так активно пользоваться Санин в опере, которые потом так органично превратит в настоящую бархатную революцию этого жанра. Это законы «золотого сечения» в применении к актеру: органика существования, принцип «четвертой стены», создание психологически проработанных образов, стремление к реалистическому театру, крути внимания, действенные мизансцены, предлагаемые обстоятельства и, конечно же, единство концепции. Все тонкости работы актера над ролью, которые выявит впервые К. Станиславский, А. Санин в полной мере и с большим успехом станет применять не только к отдельным ролям, но и к массе, к хору. Если Станиславского можно смело назвать величайшим театральным исследователем, режиссером-педагогом, то к Санину впору применить словосочетание режиссер-практик. Его можно назвать настоящим последователем «системы» и ее пропагандистом на сцене оперного театра. Гораздо позже, уже в середине XX века режиссеры будут идти в выбранном направлении все еще не так смело, как это делали Станиславский и Санин, которые доказали возможность органического существования в опере. До сих пор такая возможность не вошла в оперную практику повсеместно: «...Сейчас, в двадцатом веке, самая большая трудность – вытеснить из сознания исполнителей и зрителей мысль об искусственности оперы мыслью об естественности этого жанра. Это важнее всего, и, мне кажется, это возможно», – напишет в конце XX века Питер Брук [1, 192].

Вс. Мейерхольд выбрал самостоятельный путь, его можно смело назвать революционером. Отречение от всего того опыта, который предшествовал собственному, бесконечный и мучительный поиск новых выразительных средств, попытки смешения жанров и стилистик — это режиссерский стиль Мейерхольда. Смелость его беспрецедентна, ибо она позволила этому режиссеру приподнять завесу грядущего музыкального

театра (многие новации этого мастера до сих пор рассматриваются как вызов, но имеют приверженцев и последователей). В продолжении поиска новых режиссерских приемов Мейерхольд впервые сформулировал принцип сценического контрапункта в музыкальном театре. Этот прием он использовал в постановке «Электры», чем вызвал множество споров в среде как актеров, так и критиков. По воспоминаниям В. П. Веригиной, принимавшей участие в постановке, Мейерхольд просил «все делать против музыки, утверждал, что движение должно иметь свой ритм, находящийся в сложном соотношении с ритмом музыки... Только в редких случаях, в моменты наивысшего напряжения, возможны совпадения этих двух ритмов, дающие особый эффект» [2, 188]. Такие режиссерские эксперименты, воплощенные в «Электре», были отвергнуты и актерами, которые всеми силами сопротивлялись нововведениям, и критиками, которые единодушно высказались о «режиссерском просчете» Мейерхольда. Тем не менее, время рассудило всех, и в наши дни принцип сценического контрапункта используется часто и оправдывает свою жизнеспособность. Выдающиеся оперные режиссеры современности, включая Б. Покровского, всесторонне используют этот выразительный мизансценический прием. Конечно же, Мейерхольд-режиссер понимал, что поиск, процесс исследования в области театральной и музыкальной режиссуры ведет его на своеобразную голгофу, но он смиренно шел по намеченному пути. Он был по сути своей режиссером-бунтарем, режиссером-новатором, ищущим режиссером. Перед каждым постановщиком рано или поздно встанет вопрос: в каком направлении пойти, и, выбирая дорогу исследований, надо понимать, что далеко не всегда этот путь оказывается путем «через тернии к звездам». Иногда «тернии» сопровождают новаторов до конца.

Помимо противоречий есть и точки соприкосновения самостоятельных стилистик: вспомним «Орфея» Мейерхольда, где режиссер пытался в очередной раз воплотить принцип «барельефных композиций», где «масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест» и где этот принцип не был отвергнут критикой как неуместный. Похоже, что в этом случае принцип «барельефов» подсказывался самой музыкальной драматургией. Санин, создавая своего знаменитого «Орфея» в Ла Скала, использовал похожий подход к материалу: «Здесь я буду Микеланджело. <...> Я изучаю в этих балеринах, в этих хористах, в этих статистах каждую позу, каждое выражение лица, вопль, слезу, экстаз...» [5, 341]. Спектакль Санина также, как и спектакль Мейерхольда, был насыщен элементами стили-

зации под античный барельеф, но при всей избрательности в нем осталось «исключительное и восхитительное следование музыкальной мелодии. Это выразилось в страданиях героев, в развитии драматического действия, в пластическом многообразии». Можно с уверенностью сказать, что все трое понимали, что музыкальный театр требует музыкального подхода, музыкального режиссерского чутья, музыкальной интуиции и, конечно же, любви к опере. Все трое имели эти качества, но каждый использовал их по-своему.

Каковы же уроки великих Мастеров, чему могут и должны учиться начинающие режиссеры музыкального театра на практических примерах прошлого?

Первое, и, пожалуй, самое главное – современная режиссерская школа не может не использовать законы «системы» применительно к оперному хору. Органика существования, психологически проработанные образы, действенные мизансцены, предлагаемые обстоятельства и, конечно же, единство концепции – все это неотъемлемые элементы работы над массовой сценой в опере. В целом, с большой степенью уверенности можно сказать: принципы, используемые Станиславским для создания актерского образа, продолжают по сей день применяться в работе с хором. Рассматривать хор как актерский ансамбль – частая практика в современных оперных постановках. Здесь необходимо уделять внимание детальным расчетам пространства, создать для актеров массовки такие сценические условия, которые помогут участникам хора в выполнении мизансцены. Необходимое условие при таком методе – умение наполнить сцену конкретными действенными задачами, ведущими к пониманию идейного содержания как сцены в отдельности, так и всего музыкального спектакля.

Второй путь – дорога творческих исканий в области новых форм оперного театра. Здесь необходимо суметь выработать и осознать стилистическое различие или совпадение с другими существующими приемами. Этот метод может рассматривать толпу как единое целое, представлять первенство пантомиме или акробати-

ке, танцу и другим пограничным сценическим жанрам. Здесь может оказаться необходимым привлечение к совместной работе профессионалов смежных областей – балетмейстера, репетитора по пластике. Этот метод допускает использование «коллективного жеста», который способствует в данном случае выявлению «стихийной страсти, таящейся во всякой толпе». В любом случае, кажется оправданным стремление подчинить каждый групповой эпизод, все движения хорового ансамбля на сцене музыкальной предопределенности партитуры. Так постановщик может использовать в своей работе метод «деиндивидуализации» толпы или выстраивать композиции по принципу «барельефов» – оживающих или неподвижных, с доминирующей эмоцией, и здесь исключительно важно находить способ такого сценического пребывания, который служил бы максимальному раскрытию музыкальной драматургии. Именно партитура должна диктовать свои условия постановщику. В музыке необходимо искать и находить основные точки отсчета при выборе стилистики будущего сценического решения, ведь музыка рождает атмосферу! Сила музыки несокрушима, драматургическая фальшь в оперном спектакле так же заметна, как фальшивое настроение актера в драме. Будут ли психологические движения души диктовать пластику и мимику актерам, или наоборот – пластика и движения вызовут соответствующее психологическое состояние, необходимое для создания яркого образа – выбор всегда остается за режиссером. В любом решении находить меру, не допускать суетливой беготни многочисленного хора, – непростая задача. Но ничего случайного, ничего непродуманного хоровая сцена не прощает... Нельзя, однако, допускать превращения оперной сцены в солдатский парад, если только этого не требует само музыкальное произведение. Умение привнести в оперные постановки реалистические подробности, на первый взгляд, *несовместимые с природой «условного» оперного жанра*, и заставить эти приемы *прижиться* – в этом и состоит мастерство режиссера современного музыкального театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брук П. Блуждающая точка: статьи, выступления, интервью. – СПб.; М.: А.Р.Т, 1996.
2. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр: Монография. – Л.: Советский композитор, 1989.
3. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – М.: Музгиз, 1957.
4. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. – М.: ГИТИС, 1978.
5. Кинкулькина Н. Александр Санин: жизнь и творчество. – М.: Искусство, 2001.
6. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1959.
7. Мастерство режиссера. – М.: ГИТИС, 2007. – (Учебное пособие для вузов).
8. Мейерхольд Вс. Лекции 1918–1919 // Искусство режиссуры. XX век. / Сост. С. Н. Никулин, Л. А. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 315–430.
9. Румянцев П. Из книги «Станиславский и опера» // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 154–157.
10. Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983.
11. Станиславский К. От замысла к воплощению. «Евгений Онегин» П. Чайковского // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 84–103.
12. Станиславский К. От замысла к воплощению. «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова. Из записи на репетиции // Станиславский – реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. Кристи, О. Соболевская. – М.: Музыка, 1983. – С. 115.
13. Станиславский К. Собр. соч. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3: Работа актера над собой.
14. Товстоногов Г. Зеркало сцены / Сост. Ю. С. Рыбаков. – Л.: Искусство, 1980. – Кн. 1: О профессии режиссера.
15. Чехов М. Об искусства актера. – М.: Искусство, 1999.