

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATRE



Д. Р. БИККУЛОВА

Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

«КАРМЕН» Ж. БИЗЕ В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ КАК ОБРАЗЕЦ РЕЖИССЁРСКИХ НОВАЦИЙ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА



Ныне основательно позабытый, Театр музыкальной драмы (далее – ТМД), открывшийся в 1912 году в Петербурге, был некогда на слуху у всех жителей и гостей северной столицы, которые хоть немного интересовались оперой. Расположившись в Большом зале консерватории – напротив помпезного императорского Мариинского театра, – ТМД утверждал иные пути в оперном искусстве.

Художественное кредо нового театра, сформулированное его создателем, режиссёром И. Лапицким, заключалось «...в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля». Избранный Лапицким «путь кажущейся правды или художественного реализма» стал эстетическим фундаментом ТМД, основой для творческих поисков; их конечной целью провозглашалось безусловное соответствие «требованиям художественной логики» каждого отдельно взятого произведения¹.

Постановка «Кармен» Ж. Бизе, явившаяся одним из наиболее ярких достижений театра (премьера состоялась осенью 1913 года), была осуществлена в русле декларируемой режиссёром эстетической платформы. По воспоминаниям С. Левика, началу репетиций предшествовали своего рода этнографические изыскания: в ходе специального путешествия в Испанию зарисовывались и фотографировались местные виды, костюмы, людские типы – Лапицкий решил взять на вооружение метод, активно и успешно применявшийся в Московском Художественном театре. Режиссёр намеревался уйти от шаблона, сложившегося в ходе предыдущих постановок оперы, от Испании

условной, приукрашенно-романтизированной. В новом спектакле ТМД, согласно отзыву В. Коломийцова, «всё оперно-помпезное, аксессуарное либо отпало совсем, либо отодвинулось в глубину, став только фоном пьесы» [3]. «Лишив оперу яркого пафоса», Лапицкий, как отмечал П. Марков, «...обратил “Кармен” в натуралистическую драму» [6, с. 76].

Действие «Кармен» было перенесено режиссёром в современность – перед зрителями предстали испанцы начала XX века. Любовная драма развёртывалась и достигала смертельного накала среди повседневной городской сутолоки, среди обыденных происшествий. Точному воссозданию среды должна была соответствовать речь персонажей: для задуманной постановки «Кармен» М. Веселовская подготовила новый перевод. Герои Бизе заговорили простым, живым, немного грубоватым языком, словно пришедшим с городских улиц². Под стать были и костюмы – Кармен (в переводе Веселовской ударение в имени героини падало на первый слог) изначально появлялась перед зрителями в простенькой блузке, юбке и переднике, как и положено работнице табачной фабрики. Блистательный тореадор Эскамильо захаживал в таверну Лилас Пастьи в летнем городском костюме – шляпе-канотье, сером пиджаке, белых брюках и туфлях. («Многих поражало, что Эскамильо появляется во втором и третьем действиях в современном костюме, – с иронией заметил по этому поводу один из критиков. – Вероятно, не все знают, что тореадоры, празднуя в кабаках свои победы, всегда переодеваются» [8, с. 4].)

Декорации к спектаклю были написаны Константином Вещиловым, одним из любимых учеников И. Репина. Официальную известность



Вещилову принесли крупные многофигурные исторические полотна, но с течением времени всё более обнаруживалось подлинное призвание художника – пейзажная живопись, где он проявил себя тонким и незаурядным мастером, особенно в передаче колорита. Художнику удалось воссоздать на сцене знойную атмосферу испанского лета, пробудить в зрителе живое ощущение реальности отображаемого ландшафта: «Декорации и костюмы великолепны. <...> Масса света, масса солнца, просто и правдиво» [8, с. 4]. Рецензентами отмечалась также оригинальность сценической планировки, прежде всего, использование в I и IV действиях решётчатых ворот, ведущих в город и формирующих пространственную перспективу (что создавало возможности для многочисленных режиссёрских находок).

Декорация I действия представляла собой двор табачной фабрики, где кипела жизнь. В глубине привлекали внимание металлические ажурные ворота, регулярно открываемые или закрываемые (так, при поднятии занавеса рабочие выносили с фабрики упакованные ящики сигар, загружали на тележки и везли в город); далее в перспективе виднелись улицы, дома, прохожие. Слева располагалось караульное помещение для солдат; проводя время, они курили и играли в карты у входа. Интересно – в духе общего стремления к жизненной достоверности – выстраивалась сцена с хором мальчиков. Впервые в истории постановок «Кармен» здесь не было статистов, марширующих колоннами

или шеренгами взад-вперёд наподобие «смены караула». В спектакле ТМД «настоящие» дети (приглашаемые из синагогального хора) непринуждённо играли в лошадки и передразнивали солдат задорным «тра-ля-ля». Когда же вновь прибывший взвод солдат подходил к фабрике, неутомная ребятня, которой запретили появляться во дворе, взбиралась на решётку ворот, а затем опрометью удирала от сменившегося караула, следующего на отдых.

Таверна Лилас Пастьи (из II действия) располагалась в полуподвале. Обшарпанные стены указывали на сомнительную репутацию этого злачного местечка. Справа и слева были расставлены столы и стулья, в центре, над столом побольше, свисал внушительных размеров абажур. Передняя часть сцены «по-южному» отгораживалась большой занавесью на кольцах. «Цыганскую песню» режиссёр распределил между тремя солистками. Начинала её Фраскита – устало и без воодушевления, второй куплет более темпераментно исполняла Мерседес. Наконец, Кармен, не выдержав, присоединилась к поющим, – она вскакивала на стол и своей огненно-вихревой пляской вовлекала всех в безудержное веселье. Появившихся Эскамильо и матадоров принимали запросто, радушно, как завсегдагаев, тут же приглашая к столу и угощая. Вставные танцевальные номера из «Арлезианки», включаемые авторами предыдущих постановок в IV действие оперы, были перенесены И. Лапицким и хореографом Б. Романовым во II-е, дабы ярче отобразить разгульную атмосферу кабака.

«Эффект присутствия», достигнутый в этом эпизоде, попросту ошеломил зрителей, которые присутствовали на премьере. Характеризуя мизансцены II действия как зрелище, доселе небывалое для петербургской оперы, рецензент «Театрального курьера» сообщал: «Здесь получилась редкая иллюзия. Публика перенеслась в таверну и жила этой бесшабашной жизнью с её титанами – контрабандистами. “Характерные пляски”, постепенно перешедшие в какую-то вакханалию, дышали огнём, захватившим не только участвовавших, но и публику. Гром аплодисментов раздался по спуске занавеса». Критик Я. Львов в статье, посвящённой «Кармен» и дерзко озаглавленной «Революция в театре», также отдавал должное подробно разработанным мизансценам, которые он считал главной особенностью ТМД: «Жизнь кабачка изображена удивительно. <...> Каждая фигура живёт, каждая фигура характерна» [5, с. 11]. Непринуждённо и органично был выстроен квинтет контрабандистов. За одним из столиков, окружённым табуретками, под неверным светом лампы заговорщики склонялись друг к другу, дабы приглушённо, затаившись, обсудить свои планы, – в то время как таверна жила прежней жизнью и обслуживала посетителей.

III действие разворачивалось в мрачной, суровой атмосфере скалистого ущелья. У подножия большой скалы с высоким пиком располагался шалашик, в котором контрабандисты, напряжённые и сосредоточенные перед будущей вылазкой, прятали свой груз. Стремясь к жизненной достоверности, режиссёр сократил количество персонажей – участников происходящего – до минимума. Хор находился вне пределов сцены, где перемещались шестеро контрабандистов (конспиранты предыдущего действия и примкнувший к ним Хозе). После того как Данкайро и Ремендадо отправлялись на разведку, Хозе выдвигался на возвышенность для наблюдения за дорогой. Фраскита и Мерседес начинали гадать; Кармен, заинтригованная их мрачными предсказаниями, расстилала на земле платок и сама принималась раскладывать карты. «С последними словами о смерти она в ужасе закрывала карты платком и, полудёжа на нем, вперяла глаза в одну точку» [4, с. 693]. При появлении Эскамильо рельефно оттенялось различие характеров – в то время как простодушный Хозе всё более горячился, тореадор с подчеркнутым спокойствием сидел на камне и курил сигару. Кармен после ухода Хозе и Микаэлы поднималась на возвышенность, провожая взглядом полюбившегося ей тореадора. Она распускала длинные воло-

сы, словно радуясь будущему освобождению от постылого Хозе.

Декорация IV действия представляла собой дворик вблизи цирка, на сцене которого была объявлена очередная коррида. Слева располагался госпитальный пункт; из него в цирк то и дело устремлялись медсёстры и доктора, готовясь к вероятным несчастным случаям во время боя быков (деталь, нагнетающая драматическое напряжение и порицаемая рядом современников из-за «чрезмерного натурализма»). В глубине, за аркой с распахнутыми воротами, виднелась городская улица, ведущая к главному входу в цирк, – по ней вышагивали зрители из простонародья и проезжала знать. Перед началом боя быков во дворике оживлённо толпились поклонники тореадоров, приезжие туристы (один из них даже делал фотоснимки), продавцы апельсинов, напитков и газет. Ворота раскрывались, когда к цирку подъезжала повозка с пышно разодетыми тореро и матадорами, – их восторженно приветствовали ожидающие горожане. Кармен, в праздничном наряде и белом кружевном платке, проводив Эскамильо до цирка, следовала к воротам, чтобы пройти вовнутрь. Фраскита и Мерседес предупреждали её о появлении Хозе, но Кармен, на мгновение приостановившись, затем лишь отмахивалась от подруг. Она не видела большой угрозы в очередном неприятном объяснении. Хозе, выдававший себя за разносчика фруктов, с корзиной в руках и поношенном плаще, подстерегал Кармен у ворот.

Волнующей простоты и, вместе с тем, художественной силы достигала финальная сцена спектакля. По свидетельству С. Левика, в ходе репетиций режиссёр вновь и вновь обращался к упомянутому эпизоду, стремясь отобразить убийство и угасание жизни без грубой натуралистичности. Хозе в открытую угрожал Кармен, вытащив нож, однако героиня по-прежнему отказывалась верить, что бывший возлюбленный способен её убить. В конце концов Кармен, отталкивая Хозе, пыталась пройти внутрь, и нож вонзался ей в спину. Кармен непроизвольно хваталась за колонну, силы покидали её. «Видно, как цепляется она за ускользающую жизнь, как судорожны её движения. Это прекрасный, потрясающий момент» [5, с. 12]. Кармен медленно опускалась и застывала у основания колонны. Слово бы не осознавая, что произошло, Хозе дотрагивался до её руки, – и безжизненное тело падало навзничь, «как осенний лист» (критики не скупилась на метафоры). Тогда Хозе обращался к зрителям, выходящим из цирка, и предавал себя в руки собравшейся толпы.

Яркий, красочный спектакль, художественная новизна которого не умалялась отдельными неудачными приёмами (следствием чрезмерного стремления к бытовой достоверности), был в целом тепло встречен критикой. В частности, даже такой взыскательный рецензент, как В. Каратыгин, увидел в постановке ТМД реализацию устремлений, подлинно новаторских для оперного театра того времени, – к достижению целостности, к объединению всех элементов спектакля в русле общей художественной концепции, при сохранении «основного момента всякой оперы», то есть музыки, на первом плане. «Постановка задумана интересно. Испания взята в очень значительном приближении к современным условиям её нравов и быта, причем все детали сценирования не только разработаны (в “Музыкальной драме” это всегда составляет предмет самых тщательных забот), но и удачно приведены в планомерную взаимную связь и сообразованы с общей концепцией всей постановки в целом. Сущность этого общего равновесия всех сторон спектакля трудно выразить определёнными словами, но оно чувствуется, когда сидишь в театре. Оно чувствуется в отсутствии каких-либо преувеличений, в наличии широких линий, в подъёмах и падениях драматического пафоса, в нахождении правильной, без примеси, утрировки, связи между характером музыки и тем, что происходит каждую секунду на сцене» [2, с. 135–136].

Критикой был высказан, впрочем, и ряд упреков в «ультрареализме». Так, А. Ростиславов констатировал (не без сожаления), что постановщики и солисты ТМД в своём стремлении приблизиться к реальной жизни лишали оперных героев и героинь традиционного романтического ореола, поэтической идеализации, и «фигуры Кармен, Маргариты, даже Дон Жуана» выглядели на сцене театра «совсем будничными» [7].

Позднее, в 1916 году, предваряя 100-й спектакль «Кармен» и стремясь подчеркнуть непреходящее значение этой постановки, Л. Андреев рассматривал последнюю в ряду крупнейших

театральных достижений своего времени. «Впечатление, производимое оперой на людей, целостно воспринимающих оба элемента – музыкальный и драматический, – чрезвычайно сильно и может быть сравнено только с чувством, которое оставляли лучшие постановки Художественного театра» [1].

Что же касается ведущих певцов, то образ Кармен на сцене ТМД поочерёдно воплощали две артистки. Жизнерадостная, темпераментная Л. Андреева-Дельмас вдохновила А. Блока на знаменитый поэтический цикл «Кармен». Современная же критика выделяла больше М. Давыдову: «Мы видели перед собой маленького хищного зверька, в своей дикости необыкновенно грациозного и обольстительного» [3]. Ярро интерпретировала роль Микаэлы М. Бриан, создав образ внутренне цельный, исполненный достоинства и нравственной силы. Отмечали и Хозе – в исполнении Н. Рождественского это был «наивный деревенский юноша, чистая и мягкая, несколько мещанская душа, окованная драмой честных привычек». Простой, незлобивый парень, одолеваемый страстями, оказался доведённым до крайности. «Появление Хозе–Рождественского в IV акте говорит без слов, что для этого опустившегося человека, выбитого из жизни, не осталось выбора: либо любовь, либо смерть. В его руке, поднятой для последнего смертельного удара, столько печали и любви, сколько не найти её в самом горячем и страстном поцелуе» [1].

Между тем, вопреки заданному неотвратимому движению к роковой развязке, общий тон спектакля был радостным и жизнеутверждающим. «В том виде, в каком нам представлена “Кармен”, это – несомненная трагедия вечной любви с её красотой, юностью и жестокой силой, с её роковыми путями и перепутьями. Она насыщена солнцем и страстью, она дышит любовью и смертью, и на незыблом основании утверждает бессмертие жизни, её священную жадность, благословенный голод. Кармен умерла – да здравствует Кармен вторая!» [1].

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ —————•

¹ Российская государственная библиотека искусств. Ф. 15, к. 3, № 16. Лапицкий И. Основные положения Театра музыкальной драмы (На открытие театра, 1912).

² С. Левик приводит в пример один из речитативов первого действия:

«Цунига. Это здесь знаменитое сборище сигарер, где всегда бывают скандалы?

Дон Хозе. Так точно, лейтенант, имею доложить, таких распущенных баб видеть пришлось мне мало.

Цунига. Не беда, если красивы.

Дон Хозе. О лейтенант, я не знаток, не увлекаюсь я подобным сортом женщин» (цит. по: [4, с. 690]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. К сотому представлению «Кармен» // Биржевые ведомости. 1916. 14 марта. С. 5–6.
2. Каратыгин В. Петербургская опера // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 135–138.
3. Коломийцов В. «Кармен» в Театре музыкальной драмы // День. 1913. № 275. С. 6.
4. Левик С. Записки оперного певца. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1962. 760 с.
5. Львов Я. Революция в театре // Рампа и жизнь. 1915. № 18. С. 11–12.
6. Марков П. В. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л.: Изд. Муз. театра им. В. И. Немировича-Данченко, 1936. 266 с.
7. Ростиславов А. Романтизм оперы // Русская мысль. 1916. Кн. 11. С. 21–22.
8. Яшин А. Петербургские письма // Театральная газета. 1913. № 4. С. 4.

REFERENCES

1. Andreev L. K sotomu predstavleniyu «Karmen» [To the Hundredth Performance of «Carmen»]. Birzhevye vedomosti [Exchange Gazette]. 1916. 14 March. P. 5–6.
2. Karatygin V. Peterburgskaya opera [The Petersburg Opera]. Apollon [Apollo]. 1914. No. 1–2. P. 135–138.
3. Kolomiytsov V. «Karmen» v Teatre muzykal'noy dramy [«Carmen» in the Theatre of Musical Drama]. Den' [Day]. 1913. No. 275. P. 6.
4. Levik S. Zapiski opernogo pevtsa [The Notes of Opera Singer]. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Iskusstvo Press, 1962. 760 p.
5. L'vov Ya. Revolyutsiya v teatre [Revolution in the Theatre]. Rampa i zhizn' [Footlights and Life]. 1915. No. 18. P. 11–12.
6. Markov P. V. Nemirovich-Danchenko i Muzykal'nyj teatr yego imeni [V. Nemirovich-Danchenko and Musical Theatre named after him]. Leningrad: Edition of V. Nemirovich-Danchenko Musical Theatre, 1936. 266 p.
7. Rostislavov A. Romantizm opery [Romanticism of Opera]. Russkaya mysl' [Russian Thinking]. 1916. Vol. 11. P. 21–22.
8. Yashin A. Peterburgskie pis'ma [The Petersburg Letters]. Teatral'naya gazeta [Theatre Newspaper]. 1913. No. 4. P. 4.

«КАРМЕН» Ж. БИЗЕ В ПОСТАНОВКЕ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ КАК ОБРАЗЕЦ РЕЖИССЁРСКИХ НОВАЦИЙ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

В данной статье рассматривается постановка оперы «Кармен» Ж. Бизе, осуществлённая И. Лапицким в петербургском Театре музыкальной драмы (1913). В центре внимания исследователя – оригинальные постановочные приемы и выразительные средства, применяемые режиссёром-новатором для преодоления оперной рутины и достижения «правды жизни», реалистически-бытовой достоверности. Все элементы указанного спектакля были подчинены режиссёрской художественной концепции. По мнению автора статьи, основной творческих устремлений И. Лапицкого являлась тенденция к жизнеподобию, реализуемая посредством тщательной разработки деталей. Режиссёр в своей трактовке оперы исходил из точного воссоздания среды (Испания начала

XX века), детализированного запечатления примет места и времени, а также требования психологической убедительности, органичности сценического существования каждого участника спектакля (индивидуальная репетиционная работа проводилась и с солистами, и с артистами хора). Спектакль был назван современниками «революцией в опере» и «натуралистической драмой», привлёк к себе огромное внимание публики и прессы. «Кармен» по праву считается одним из вершинных достижений Театра музыкальной драмы, ярким и показательным образцом режиссёрских новаций И. Лапицкого на оперной сцене.

Ключевые слова: «Кармен» Ж. Бизе, Театр музыкальной драмы, И. Лапицкий, оперная режиссура, жизнеподобие.

«CARMEN» BY G. BIZET IN THE THEATRE
OF MUSICAL DRAMA STAGING AS AN EXAMPLE
OF DIRECTING INNOVATIONS IN OPERA ART OF THE EARLY XXth CENTURY

The staging of «Carmen» by G. Bizet, that was made by the Petersburg Theatre of Musical Drama in 1913 (director – J. Lapitsky) is examined in the article. The focus of the researcher is original directing devices and expressive means applied by innovative director for overcoming the opera routine and attainment of the «truth of life», or the realistic-everyday authenticity. All elements of the named performance were subordinated to director's artistic concept. According to the author of the article, the basis of J. Lapitsky's creative aspirations was the lifelikeness tendency realized through meticulous elaboration of details. In his interpretation of the opera J. Lapitsky proceeded from an exact recreation of the environment (Spain at the beginning of the XXth century),

and imprinting the scene and time of action, and the requirement of psychological convincingness, truth in performing existence conformably to each participant of the play (individual rehearsal work was done both with the soloists and the choir). The performance was called «the revolution in the opera» and «naturalistic drama» by contemporaries, it attracted the great attention of the public and the press. «Carmen» is rightfully considered one of the highest achievements of the Musical Drama Theatre, and bright representative example of J. Lapitsky's directing innovations at opera stage.

Key words: «Carmen» by G. Bizet, Theatre of Musical Drama, J. Lapitsky, opera directing, lifelikeness.

Биккулова Диана Ракиповна

преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра музыкального театра
Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

Russia, 109004, Москва

e-mail: dia-87@yandex.ru

Bikkulova Diana R.

lecturer at the Department of Producing and Mastery of Actors of Musical Theatre
Russian Institute of Theatre Art (GITIS)

Russia, 109004, Moscow

e-mail: dia-87@yandex.ru

