

ОПЕРА С.М.СЛОНИМСКОГО «ГАМЛЕТ» НА СЦЕНЕ САМАРСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

© 2011 А.В.Лазанчина

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 09.03.2011

Статья освещает постановку оперы С.М.Слонимского «Гамлет», осуществленную Самарским академическим театром оперы и балета в 1993 году. Автором проанализирована образно-интонационная и сценическая драматургия ключевых сцен спектакля. Выявлены особенности его трагедийно-фарсового решения с использованием приема «театр в театре».

Ключевые слова: С.М.Слонимский; Самарский академический театр оперы и балета; «Гамлет»; отечественная опера XX века; сценическое решение спектакля.

Премьера оперы С.М.Слонимского «Гамлет» в Самарском академическом театре оперы и балета состоялась 1 октября 1993 года¹. Над созданием спектакля работали режиссер Б.А.Рябикин, дирижер В.Ф.Коваленко, художник Г.О.Эллинский, балетмейстер М.Сидоренко-Большакова². Показанный в рамках проекта Театра наций на сцене Музыкального театра имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко 4 ноября 1993 года, самарский спектакль привлек внимание столичных театральных деятелей и журналистов. В восторженных откликах И.Козловского, А.Масленникова, Б.Поюровского, Ю.Корева, М.Сабининой были отмечены талантливое режиссерское решение и оформление спектакля, профессиональная дирижерская работа и мастерство исполнителей³. Высокий профессиональный уровень самарской постановки министр культуры России Е.Сидоров назвал «уроком столичным театрам»⁴.

Цель статьи – выявить средства отражения в спектакле образно-интонационной драматургии оперы С.М.Слонимского «Гамлет». В связи с тем, что видеозаписей спектакля не сохранилось, воссоздание его сценического облика ста-

ло первоочередной задачей исследования. Эта работа осуществлялась посредством изучения многочисленных рецензий и отзывов, интервьюирования зрителей (профессионалов-музыкантов и любителей оперного искусства), бесед с артистами, исполнителями главных ролей спектакля.

Оригинальность музыкального «прочтения» Слонимским шекспировского сюжета связана с его претворением в трагедийно-фарсовом ключе. Основу драматургического конфликта оперы составило противопоставление двух обособленно существующих мировоззренческих взглядов, отражающих две морали, два образа жизни, реализованных в образах Гамлета и могильщиков. События трагедии, комментируемые простолюдинами могильщиками, выглядели искаженными. По версии могильщиков Гамлет предстал лжецом, убийцей Полония и Лаэрта, прямым виновником гибели Офелии. Возникла ситуация деэстетизации, снижения действия, выворачивания его наизнанку. Рядом с высокой трагедией предстало ее искаженное преломление в низком сознании обывателя – «взгляд извне».

Авторская концепция Слонимского вызвала необычную композицию оперы. Действие, сосредоточенное на развитии глубинных переживаний Гамлета, перемежалось интермедиями в духе игры-представления условно-гротескового плана с характерами-масками. Стилистикой оперы стала всепроникающая театральность, восходящая к девизу шекспировского театра «Глобус» – «Весь мир лицедействует». Развертывание «шлейфа» театральности на разных смысловых уровнях составило основу и самарского спектакля.

Режиссер Б.Рябикин включил в спектакль помимо оперной еще и балетную труппу, создав

¹ Лазанчина Анна Васильевна, старший преподаватель кафедры истории, теории музыки.

E-mail: Lazanca@mail.ru

¹ Виват, музыка! // Волжская коммуна. – 1993. – 6 октября.

² Первая постановка оперы С.Слонимского «Гамлет» состоялась в Красноярском театре оперы и балета 30 июня 1993 года (режиссер – Е.Бузин, дирижер – А.Чепурной, художник – В.Архипов, балетмейстер – М.Сидоренко-Большакова). Самарский спектакль стал вторым в сценической судьбе произведения.

³ *Вольгин А.* Триумф в Москве // Культура (Самара). – 1993. – 6 ноября.

⁴ *Горюнова И.* Самарский Гамлет // Московские новости. – 1993. – 21 ноября.

своеобразное «двойное действие»⁵. Главные персонажи оперы раздваивались: один (оперный солист) развивался в соответствии с сюжетом, другой (артист балета) существовал в параллели. Балетмейстер М.Сидоренко-Большакова наделила пластических персонажей многозначностью: они или комментировали действия героев, или символически отстранялись, создавая некую собственную линию. В самарском «Гамлете» пластика пронизывала все сцены оперы, и в этом единстве *пропетого – станцованного – сказанного* рождалось *целое* музыкального спектакля.

Идея спектакля состояла в показе терзаемого душевными муками Гамлета на фоне извращенного, пропитанного лестью и притворством королевства. «Мир Эльсинора» – новый «персонаж» спектакля, сочиненный режиссером и балетмейстером, «откликнулся» на каждую интонацию музыки Слонимского⁶. Этот многоликий, многоголосный мир, корчившийся в судорогах вечного притворства, всегда готовый к предательству и лжесвидетельству, находился в постоянном движении. Такое решение режиссера оказалось созвучным Шекспиру, у которого Гамлет практически нигде не оставался один, а всегда в окружении других персонажей.

Главный постановочный прием «пластического подтекста» оказался достаточно органичным, отражавшим сложность внутреннего мира шекспировских героев. Отсутствие в буклете спектакля точных обозначений пантомимических персонажей допускало многозначность их трактовок. Одетые в легкие развевающиеся одежды то светлых, то темных тонов балетные «двойники» выглядели в разных сценах то материализацией мыслей и чувств героев, то вполне реальными действующими лицами.

⁵ Подобный прием использовался и в постановке Красноярского театра, где героям оперы сопутствовали пластические «Душа Офелии», «Душа Гамлета» и «черный балет» – нечто вроде вестников смерти. Симптоматично, что красноярская постановка по своеобразию решения была отнесена критикой к жанру «оперы-балета» (*Нестьева М.* Мечты воплощенные // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 78). Самарский спектакль был принципиально иным, по мнению М.Нестевой, он выглядел солиднее: оформление смотрелось однороднее по стилю и эпохе, драматургические линии прочерчены четче и определеннее (*Нестьева М.* Театр жив. И оперный тоже // Российский вестник. – 1993. – 13 ноября).

⁶ В воплощении образа «Мир Эльсинора» принял участие и художник Г.О.Эллинский, создавший суперзавес спектакля. Панно изображало пирушку в кабаке, на месте лиц персонажей были сделаны прорези для артистов хора и миманса. Колорит и композиция суперзавеса были решены в стиле иронично-гротесковых полотен Брейгеля и Босха. Сочетание живой мимики актеров и нарисованных тел погружало в атмосферу театра представления буквально с первых тактов музыки.

Из всех балетных двойников, только спутник Гамлета, режиссером был назван Горацио (в клавише Слонимского эта роль отсутствовала) – в такой трактовке он получал дополнительную смысловую нагрузку. Спектакль начинался с выхода Горацио, который приступал к «повествованию» о Гамлете, становясь по ходу событий то действующим лицом, то комментатором. В следующем за этим прологе возмущенный примитивной философией могильщиков («Наш принц Гамлет наемни с похмелья удавился, а был он парень тертый и выпить не дурак»), друг принца изгонял их со сцены. Стилистически контрастная прологу музыка увертюры воспринималась после этой сцены более ярко, выпукло как отражение основной идеи произведения.

Б.Рябкин акцентировал предложенную композитором идею «снижения» высокой трагедии, введя дополнительных персонажей – шутов и шутих. Шуты с лицами, закрытыми масками, присутствовали не только в массовых эпизодах, но находились на сцене и во время моносцен главных героев (монолог Гамлета, ариозо Офелии, молитва Клавдия). Мотив шутовства, только штрихом намеченный в тексте «Гамлета», был усилен в спектакле, еще более оттенив комическим трагическое.

Наиболее яркой в спектакле стала сцена представления пьесы «Убийство Гонзаго», реализовавшая идею Шекспира «театра в театре» и обогатившая действие новыми смыслами. В музыке она получала двойное решение – как балетная пантомима и оперная интермедия, дублировавшие сюжет. В балете движения актеров, изображающих Короля, Королеву и Убийцу, были нарочито утрированы, смысл сцены усиливался гротесковым реквизитом (огромные капельница с ядом и воронка, вставляемая в ухо спящего короля). Пантомима заканчивалась повторением пасторального танца, в котором место Короля рядом с Королевой занимал Убийца – история выглядела как заранее спланированная предательская акция. В оперном спектакле роль Королевы (исполняемой Гертрудой) трактовалась иначе – как непричастной к убийству мужа. Режиссер динамизировал оперный фрагмент, купировав пасторальную арию Королевы, тем самым ускорив момент драматической развязки сцены. Приказ Клавдия о прекращении крамольного представления следовал сразу после того, как убийца осуществлял задуманное. Карнавальная пьеса, показанная с текстом и снабженная разоблачающим комментарием Гамлета, становилась слишком очевидным намеком на вину Клавдия в совершении злодеяния. Так гротесковое пародирование

ние действительности оборачивалось ее правдивым отображением.

Прием «театр в театре» режиссер еще раз использовал в финале оперы. Сцена поединка Гамлета и Лаэрта напоминала мизансценическое построение «Убийства Гонзаго», где так же в глубине сцены присутствовали зрители, наблюдавшие за дуэлью героев. На протяжении всего поединка Гамлет оставался безмолвным, и только осознание близости смерти рождало финальное высказывание-откровение. Движение на многолюдной сцене замирало. Гамлет, выхваченный ярким лучом света, оставался, словно один на один, со зрителями и призывал их в свидетели своей истории. Последние реплики героя, обращенные в зал, обрывали логику предыдущего развития действия как «театра в театре», поворачивая его в русло реальной психологической драмы. Горацио, потрясенный исходом действия, хватал свечу (символизирующую неугасающую память) и бежал вверх, по пандусу к заднику, на темном фоне которого вспыхивали яркие звезды. Высокая лирика этого музыкального эпизода снимала фарсовость и шутовство предыдущих сцен оперы как нечто мелкое и ничтожное, поднимая образ Гамлета в сферу истинно трагического, возвышенного.

Результатом логично продуманной режиссерской работы стало создание сценического решения, отражающего особенности композиционного строения оперы. Интермедии, связанные с жанрово-бытовой сферой музыки и не отражающие развития психологического состояния главного героя (разговорные сцены «Дворцовые интриги», «Фальшивые друзья», диалоги могильщиков), были вынесены режис-

сером на авансцену. Таким приемом выделялись сцены, выполняющие в драматургии спектакля функцию «отстранения».

В заключении отметим, что самарский «Гамлет» стал явлением режиссерского музыкального театра, опирающимся на тенденции театра игрового. Для реализации оперы С.М.Слонимского на сцене Б.Рябкин использовал выразительные средства театра-представления, основными из которых являлись внешние сценические эффекты, обогащающие спектакль – прием гиперболизации в пластике, жестуляции и гриме (актеры-шуты), прием пластического подтекста, прием маски, мизансценический прием «театр в театре». Использование этих театральных средств позволяло глубже раскрыть специфику самобытного музыкального текста отечественной оперы XX века. Яркотрагическая музыка оперы и ее талантливая постановка позволили артистически раскрыться солисту Вячеславу Храмову (Гамлет), в певческой карьере которого эта партия стала кульминационной, а также исполнителям других ролей – Н.Ильвес (Офелия), Т.Жуковой (Гертруда), А.Сибирцеву (Клавдий). Успех спектакля превзошел все ожидания – «Гамлет» С.М.Слонимского продержался в репертуаре Самарского театра шесть сезонов и был показан 26 раз – рекордно долго для отечественной оперы XX века⁷.

⁷ Мжельская М.В. Самарский феномен Слонимского // Самарский альбом Сергея Слонимского: Сб. литературных, музыкальных и изобразительных материалов / Ред.-сост. М.В.Мжельская. – Самара: 2003. – С. 7.

OPERA «HAMLET» BY S.M.SLONIMSKY ON THE STAGE OF SAMARA OPERA AND BALLET HOUSE

© 2011 A.V.Lazanchina^o

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

The article describes the performance of the opera «Hamlet» by Slonimsky in Samara Opera and Ballet house in 1993. The author has analyzed the intonational and stage dramaturgy of the key scenes of the performance. The features of the tragic and farcical performance staging with the usage of the technique «theater in theatre» are revealed.

Keywords: S.M.Slonimsky, Samara Opera and Ballet House, «Hamlet», Russian opera of the XX century, on-stage decision of the performance.

^o Anna Vasilievna Lazanchina, Senior Lecturer of History and Theory of Music Department. E-mail: Lazanca@mail.ru