

КУЛЬТУРОСООБРАЗНЫЕ ПРАКТИКИ

DOI 10.24411/1813-145X-2019-10302

УДК 008:316.33/35

Н. И. Лесакова <https://orcid.org/0000-0002-5274-6870>**Музыкальное решение спектакля «Тартюф»
в Ярославле как оппозиция эстетике массовой культуры**

Современный драматический спектакль является сложно структурированным организмом, в котором каждый элемент не только находится в тесной связи с другими составляющими, но и призван раскрывать художественный образ сценического произведения. На протяжении многовековой истории театра были не только накоплены многочисленные методы включения музыки в художественную ткань драматического спектакля, но и создана глубокая культура грамотного, органичного музыкального оформления постановок. Однако сегодня констатируется перенасыщение звучащей музыкой драматической сцены для привлечения в театр массового зрителя. Несмотря на существующие правила и нормы введения звучащей музыки в драматическую постановку, многие режиссеры разрушают статус-кво между музыкой и «чистой» драмой, преследуя при этом единственную цель – с помощью эстрадно-вокальных и пластических диверτισментов, в лучшем случае лишь косвенно относящихся к драматургической линии, развлечь непритязательного зрителя, угодив его гедонистическим потребностям. Коммерческое направление вытесняет серьезное искусство как в столичных, так и в провинциальных театрах. Спектакли, в которых музыка становится органичной частью художественного целого, подчинена раскрытию художественной мысли постановки, становятся сегодня в таком театре, как ЯГАТД им. Ф. Волкова, редкостью. Одним из немногих примеров, где музыкальное решение, взаимодействуя с драмой и выражая идею спектакля, стало индивидуальным и плодотворным поиском постановщиков, является спектакль «Тартюф» (театр им. Ф. Волкова, премьера состоялась в 2010 г., режиссер – А. Кузин, композитор – И. Есипович). Современный драматический спектакль считается музыкальным не только благодаря звучащей в нем музыке. Более высокий уровень – музыкальность внутренняя, при которой словесная ткань передается как поэтическая, а мелодика важна не меньше, чем смысл слов.

Ключевые слова: музыкальное решение спектакля, художественная ткань спектакля, современный драматический спектакль, современный зритель, театр и массовая культура, Театр им. Федора Волкова, режиссер Александр Кузин.

CULTURE CONFORMABLE PRACTICES

N. I. Lesakova

**The Musical Solution of the Performance «Tartuuf»
in Yaroslavl as Opposition to Popular Culture Aesthetics**

The modern drama performance is a complicated structured organism, where each element is not only in close connection with other components, but also is intended to reveal an artistic image of the scenic work. During centuries-old history of theater not only numerous methods of inclusion of music into art fabric of a drama performance were saved up, but also the deep culture of competent, organic musical arrangement of performances has been created. However, there is oversupply of the sounding music in a drama scene for attracting the mass viewer in theater today. Despite the existing rules and norms for introducing sounding music to drama performance, many directors destroy the status quo between music and the «pure» drama, pursuing the only aim – by means of the variety and vocal and plastic divertissements, which at best are only indirectly relating to the dramaturgic line, to entertain an unpretentious viewer, having pleased his hedonistic requirements. The commercial direction forces out serious art as in capital and provincial theaters. Performances, where music becomes an organic part of the art ensemble it is subordinated to disclose an art thought of the show, appear in such a theater as YSATD named after F. Volkov quite rare today. One of a few examples where the musical solution interacting with the drama and expressing the idea of the show, became individual and fruitful search of directors, is the performance «Tartuuf» (Volkov Theatre, the premiere was held in 2010, the director A. Kuzin, the composer I. Esipovich). The modern drama performance is considered musical not only due to the music sounding in it. A higher level is internal musicality when verbal fabric is transferred as poetic and melodies is important not less than the sense of words.

Keywords: musical solution of a performance, art fabric of a performance, modern drama performance, modern viewer, theater and popular culture, Theatre named after Fiodor Volkov, director Aleksandr Kuzin.

Одной из самых важных проблем музыкального оформления драматических спектаклей в современном театральном процессе становится проблема границ музыки. Эти границы представляются сегодня многими режиссерами «неограниченными». Однако музыке в рамках драматического театра не все «позволено». Существуют как «писанные» (см. работы Ю. Козюренко, И. Мееровича, Л. Милютина), так и негласные правила включения музыки в ткань драматического сценического произведения.

Наводнение музыкой драматических постановок отмечается как в столичных театрах, так и в театрах провинции. Рассмотрим ситуацию в театре им. Ф. Волкова, сложившуюся в связи с этой проблемой.

Д. Кожевников, постановщик спектаклей в сезон 2007-2008 гг., так характеризовал художественные обстоятельства тех лет: «...сейчас такая тенденция в театре, что коммерческое направление вытесняет серьезное искусство, репертуар <...> преимущественно состоит из песен и танцев, флибуллярных комедий» [1]. В контексте статьи уместно процитировать еще одно высказывание, прозвучавшее в тот же период от Б. Мездрича, возглавлявшего театр: «Задача регионального театра состоит в том, чтобы зритель максимально расширил диапазон своих художественных впечатлений» [1].

Приходится констатировать актуальность высказывания Кожевникова и для следующих сезонов: подавляющее число спектаклей включали и включают в себя музыкальные (эстрадно-вокальные, танцевальные) номера. Сентенция же Мездрича воплотилась в театре им. Ф. Волкова крайне односторонне: «максимальное расширение диапазона художественных впечатлений» интерпретировалось постановщиками как создание шоу-подобных зрелищ на сцене академического театра. Одним из основных инструментов для сотворения сценических действий подобного рода режиссеры избрали музыку, которая призвана теперь развлекать зрителя, угождая его гедонистическим потребностям и вовлекая его в шоу, разыгрываемое на сцене театра им. Ф. Волкова. Музыка используется в драматических спектаклях в качестве допинга, будоражащего зрительскую реакцию. Постановщики стремятся максимально сократить путь к эмоции зрителя, усиливая театральный эффект представления с помощью музыкальных включений, при этом к собственному содержанию музыки как искусства они проявляют равнодушие. Театр скатывается к театрально-музыкальной банальности. В музыкальном решении все чаще ощущается недостаток вкуса как режиссеров, так и их музыкальных соавторов. Однообразие музыкальных приемов в последнее время возведено в настоящий культ, что говорит о кризисе креативности. Создается ощущение, что многие режиссеры не доверяют зрителю, «предполагая, что если <...> не переодеть всех персонажей в современные костюмы и не “за-

лить” весь спектакль современной драйвовой музыкой, то в зале никто не догадается, что Чехов, Шекспир – это про них» [3].

Музыкальное решение спектаклей режиссера А. С. Кузина можно по праву считать оппозицией эстетике массовой культуры в ярославском театре. Автором статьи был выбран один из самых показательных и для режиссера, и для театра примеров, чтобы рассмотреть широкую амплитуду возможностей участия музыки в драматическом действии как его активного, вплетенного в художественную ткань элемента, а также в композиционную основу постановки, спектакль «Тартюф».

А. С. Кузин, режиссер с высокой музыкальной культурой, отвергает принцип формального наличия звучащей музыки в постановках. Создавая спектакли, он не прибегает к музыке, как к «художественн(ому) “допинг(у)”, прищипывающ(ему)» [2, с. 201] сценическое действие, а напротив, предельно «дозировано» включает музыкальный ряд в постановки, отмечая усталость современного зрителя «от агрессивного театра – от резких решений, от музыкальных всхлипов» (из личной беседы с А. С. Кузиным 3.06.16. Личный архив автора). Режиссер отказался от музыкальной экспансии и создавая «Тартюф».

Современный драматический спектакль считается музыкальным не только благодаря звучащей в нем музыке. Более высокий уровень – музыкальность внутренняя, при которой словесная ткань передается как поэтическая, а мелодика важна не меньше, чем смысл слов. Режиссер чувствует родство образной природы музыкального и сценического мышления, выстраивая сценическую форму точно и строго, как музыкальную (как и завещал «законодатель» музыкального оформления драматических спектаклей – Вс. Мейерхольд).

Так, в форме пролога (сцена госпожи Пернель с семьей Оргона) угадывается классическое репризное трехчастное построение арий в опере: мощной динамике (музыкальный эквивалент – двойное форте), оживленному темпу, быстрому чередованию длительностей в ритме речевых оборотов (интонационно соответствующих жанру скерцо в инструментальной музыке) крайних частей контрастирует спокойная средняя часть: мелодика речи становится более певучей, ритмические фигуры характеризуются ровным движением длительностей, темп замедляется, динамика – приглушенное пиано. Госпожа Пернель (Н. И. Терентьева) сменяет гнев на милость, впрочем, ненадолго, и если появление ее было овеяно несокрушимой решительностью, то завершение «арии-монолог», несмотря на возвращение преувеличенно громкой динамики и речевого скандирования, носит скорее комичный оттенок. Музыкальна и соответствует характерным оперным по-

зам и жестикуляции пластика актрисы, что еще больше подчеркивает комическое начало.

Кроме опосредованно представленного музыкального начала, выражающегося в композиции этой первой сцены, режиссер использует и непосредственное введение музыкального компонента. Музыка здесь играет двоякую роль: во-первых, с ее помощью дается характеристика госпожи Пернель (персонифицированный музыкальный образ), во-вторых, и это не менее важно, конкретный музыкальный номер звучит контрапунктом к эпизоду. Комичная патетика Пернель и суетливая беготня вокруг нее домочадцев, уворачивающихся от ее замахииваний, а иногда и получавших оплеухи, вступала в союз с тревожной минорной музыкальной темой у струнных с возгласами деревянных духовых (в спектакле звучит фонограмма), и на сцене, в эпизоде традиционно комедийном, появлялась настороженность и предчувствие событий отнюдь не «смешного» плана. Эта музыкальная тема станет сквозной в развитии музыкальной драматургии и будет появляться в кульминационные моменты.

Следующая тема ярчайшим образом характеризует Оргона (С. Куценко), охваченного благоговением перед Тартюфом: на фоне ритмически упругих фигур пиццикато у низких струнных звучит извилистый стаккатированный мотив в гнусавом регистре гобоя, интонационно напоминающий комичные мелодии С. С. Прокофьева из симфонической сказки «Петя и Волк».

Дуэт Оргона и Клеанта (А. Кузьмин) плавно переходит в следующий дуэт – Оргона и Марианы (Н. Мацюк), который развивается на фоне той же темы (Оргона), однако в этой сцене основная мелодия исполняется скрипками. Благодаря изменению тембра появляется эмоциональная напряженность: туповатое, капризное звучание гобоя (образ Оргона, благоговееющего перед Тартюфом) сменяется теплым, нежным звучанием скрипок (образ любви к дочери), но неизменившаяся мелодическая основа подчеркивает безапелляционность решения Оргона отдать Мариану в жены хитрому проходимцу. Таким образом, музыка способствует драматическому развитию не только каждой сцены, но и всего спектакля, она раскрывает, «уточняет» смысл сцен, комментирует и информирует.

В музыкальной партитуре постановки появится еще одна важная в драматургии спектакля тема – тема отчаяния Марианы (сцена дуэта с Дориной) – повторяющийся нисходящий малотерцовый оборот (интонация жалобы), характерный для жанра причитаний, исполняемый кларнетом от разных ступеней. Однако интервал малой (минорной) терции в конце музыкального построения всегда обращается в восходящую кварту (утвердительная интонация) – робость, сомнение преобразуются в надежду и решимость в душе Марианы («Мое отчаяние подскажет

мне решение»). Здесь музыка выступает не столько комментатором, сколько средством предвосхищения действия, а точнее – благополучной развязки любовной истории.

Короткий лейтмотив появится и у Дамиса, и, безусловно, у Тартюфа. И если мотив юноши (В. Даушев) соответствует его пылкой горячности (мажор, живой темп, громкая динамика, быстрые маркатированные восходящие мотивы у низких духовых в жанре скерцо), то музыкальный образ Тартюфа (чередование мажор-минор, при основной минорной тональности, гармоническая неустойчивость – преобладание субдоминантовых и доминантовых функций с оттягивающимся разрешением, упругий ритм сопровождения и быстрые стаккатированные ритмические фигуры у скрипок при отсутствии четкой структуры) является не внешней его характеристикой, а отражением духовной сущности героя, представляет как бы вывернутый наизнанку мир его чувств (при подчеркиваемой Тартюфом (В. Майзингер) степенности и статичности его помыслы суетливы и коварны). Эти сцены Дорины (И. Сидорова) с Дамисом и Дорины с Тартюфом представляют собой образцы оперных речитативных эпизодов, предназначение которых – развитие действия и связка между законченными номерами: ариями и ансамблями.

Следующая сцена – дуэт Тартюфа и Эльмиры (А. Светлова) – сопровождается совершенно новой музыкальной темой. Необходимо подчеркнуть, что вся звучавшая ранее в спектакле музыка современна по языку, что, прежде всего, ощущается в незамкнутости, импровизационном характере ее построения, а также в тембровой (аранжировка на синтезаторе выполнена по аналогии звучания инструментов симфонического оркестра) и интонационной выразительности (интонационная и ритмическая основы близки музыке современности), то есть в ней отсутствует прием стилизации. Впервые в этом эпизоде звучит музыка, воссоздающая атмосферу времени Мольера: оркестровой музыке противопоставляется аутентичное барочное звучание клавесина. Музыкальный замысел детально продуман – изысканная и в то же время обладающая задушевностью и изяществом мелодия у клавесина (минорный лад, обилие мелизмов и характерных для музыки барокко украшений в мелодии, в основе которой находится танцевальное начало, сочетающее признаки двух изящных танцев эпохи – менуэта и сарабанды), с одной стороны, характеризует Эльмиру. С другой – музыка барокко выполняет здесь функцию интонационной реконструкции, с помощью которой постановщик создает музыкальные знаки эпохи. Звучание клавесина соло также подчеркивает интимность и пикантность этого эпизода, и если Эльмира пытается отвести несчастье от падчерицы (путем легкого шантажа), то намерения Тартюфа недвусмысленны: в его речи появля-

ся пылкость, его прикосновения становятся настоящими и смелыми.

Центр этой сцены-дуэта – монолог Тартюфа, который можно соотнести с оперным жанром ариозо: жаркое признание в любви (впрочем, исключительно плотской) звучит под аккомпанемент, в мелодике и ритме которого узнается музыкальный образ Тартюфа, его внутренней суетливости и коварства (переменный лад, гармоническая неустойчивость, упругий ритм сопровождения и стаккатированные ритмические фигуры при отсутствии четкой структуры), но теперь в музыкальном фрагменте слышны новые ноты – прием двойных репетиций у скрипок передает волнение, а ритмические фигуры сопровождения звучат более мягко.

Дуэт Эльмиры и Тартюфа сменяется трио и далее переходит в ансамбль, развертывание которого является кульминацией первого акта. Вновь звучит скерцозная тревожная тема пролога, однако теперь после взволнованных пассажей у струнных вступают гневные реплики низких медных духовых, тема пролога перекрещивается с короткими мотивами тем Оргона и Тартюфа (эпизод близок разделу разработки в симфонии, где «сталкиваются» противоборствующие «силы»-темы). Таким образом, музыка здесь – не только структурирующий фактор, но и, с особой интенсивностью «скопившись» в перипетийном моменте, яркий элемент развивающегося действия.

Во втором акте в музыкальной партитуре прозвучат все основные темы первого действия, но получат большее динамическое развитие и будут звучать (в каждом эпизоде) более продолжительное время. Если в первой части спектакля можно говорить о барочном (по стилистике) и сюитном (по композиции) принципе чередования номеров (с элементами развития), то во втором акте мы видим явные признаки крещендо мангеймского типа, то есть драматическое нарастание динамики у оркестра и симфонический принцип развития тем. В кульминации действия в оркестре «сталкиваются» все ранее звучавшие темы (Эльмиры, Тартюфа, Оргона, Дамиса, темы пролога, Марианы), однако они трансформируются, так как звучат теперь в более подвижных темпах – аллегро и виваче, у других инструментов (появляются виолончели, трубы), появляются резкие, взволнованные пассажи у клавирина. Наступает кульминационный момент, который внезапно обрывается и сменяется гимнической (мажорный лад, динамика – два форте, преобладание интервала кварты и восходящих диатонических интонаций в мелодии, чередование равномерных длительностей с пунктиром в концах фраз, темп лярго ('медленно', 'широко'), исполнение тутти – все средства музыкальной выразительности подчеркивают торжественный характер музыки) новой музыкальной темой, возвещающей появление традиционного для

древнегреческих трагедий *deus ex machine*, в данном случае им является Король-Солнце, Людовик XIV. А. С. Кузин ввел персонаж, которого нет в пьесе Мольера: блистательный и великий король появляется в момент, когда офицер (Р. Халюзов) зачитывает высочайшую волю монарха, милосердного и справедливого. Семья Оргона исполняет панегирик Людовику XIV (И. Варанкин). Однако во всей этой эффектной сцене сквозит ирония: слишком ослепителен и замысловат костюм правителя на фоне разрушенного (в буквальном смысле слова) дома Оргона, а музыка гимна написана в трех-, а не в четырехдольном (как принято в этом жанре) размере, что больше соответствует танцевальным жанрам. Кратковременная вспышка радости не развеет мрака, к которому может привести некогда счастливую семью опасная мания (или ложная идея). Этот режиссерский «концепт» постановки ярчайшим образом отражен в музыке коды – после торжественного гимна вновь звучит тревожная, взволнованная минорная тема из пролога.

Таким образом, мы можем отметить сочетание двух музыкальных жанров в основе композиции спектакля. С одной стороны, построение сцен, производящее полную иллюзию музыкальной композиции, их плавные переходы от одной к следующей, пластическое воплощение образов на сцене, ритмические и звуковысотные выверенные речевые обороты, идентичные по принципу построения музыкальным фразам, распределение голосовых тембров, их разнообразие и сочетание, игра голосов и интонаций прямо соответствуют жанру оперы. С другой стороны, мы явно наблюдаем симфонический принцип развития в непосредственно музыкальной партитуре. Вс. Мейерхольд, основоположник широчайшей амплитуды принципов существования музыки в драматическом сценическом действии, именно так выстраивал свой легендарный «Маскарад» 1917 г.

Считаю возможным резюмировать: несмотря на то, что в постановке «Тартюфа» не было ни песен, ни танцевальных номеров, режиссер и композитор постановки (И. Есипович) воплотили все многообразие использования музыкального начала в драматических спектаклях. Музыка взяла на себя формообразующую роль, раскрывала и уточняла смысл сцен, выполняла предсказывающую и обобщающую функции, создавала атмосферу спектакля, способствовала его драматическому развитию; был применен персонифицированный тематизм, при этом лейт-темы претерпевали симфоническое развитие. Но, кроме всех перечисленных функций музыки, непосредственно звучащего музыкального ряда, не менее важна опосредованная музыкальность в решении спектакля, заключающаяся как в композиции (всего спектакля и отдельных сцен), так и в темпо-ритмической организации и в поэтической словесной ткани, в которой мелодика важна не меньше,

чем прямой смысл слов. Режиссером и композитором были найдены верные пропорции между звучащей музыкой и непосредственно драмой. Необходимо отметить и такой технологический фактор, как деликатное, точно выверенное по звуковому эквиваленту звучание фонограммы.

Драматический спектакль – сложноструктурированный организм, в котором вербальные, визуальные, музыкальные элементы не только сочетаются, но и находятся в тесной связи друг с другом. От количества и качества каждого из них зависит общий смысл спектакля. Спектакль «Тартюф» является одним из единичных примеров, где музыкальное оформление направлено на раскрытие художественного смысла драматического спектакля, в отличие от постановок, в которых оно включается в партитуру спектакля для «пришпоривания» действия, а подчас и его замены эффектными (по мнению постановщиков) эстрадно-вокальными и танцевальными дивертисментами. Нахождение равновесия между музыкой и «чистой» драмой, содержательного синтеза звука и слова является серьезной художественной задачей театра им. Ф. Волкова в XXI в.

Библиографический список

1. Драч, Л. «Сытое безобразие» убивает театр [Текст] / Л. Драч // Северный край. – 2008. – 3 марта.

2. Злотникова, Т. С. Публичное одиночество. Творческая личность в русском театре второй половины XX века: актер и режиссер [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 1998. – 234 с.

3. Колесникова, И. Вячеслав Долгачев: «Мы решили попробовать новую форму финансирования» [Электронный ресурс] / И. Колесникова. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/19910/>

Reference List

1. Drach, L. «Sytoe bezobrazie» ubivaet teatr = The full disgrace» kills theater [Tekst] / L. Drach // Severnyj kraj. – 2008. – 3 marta.

2. Zlotnikova, T. S. Publichnoe odinochestvo. Tvorcheskaja lichnost' v russskom teatre vtoroj poloviny HH veka: akter i rezhisser = Public loneliness. The creative person in the Russian theater of the second half of the XX century: actor and director [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl' : JaGPU im. K. D. Ushinskogo, 1998. – 234 s.

3. Kolesnikova, I. Vjacheslav Dolgachev: «My reshili poprobovat' novuju formu finansirovanija» = Vyacheslav Dolgachev: «We decided to try a new form of financing» [Jelektronnyj resurs] / I. Kolesnikova. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/19910/>