

Н. И. Лесакова

Выразительные возможности музыки в драматическом спектакле

В статье раскрываются выразительные возможности музыки в современных театральных концепциях. На основе анализа музыкального решения спектакля Театра им. Ф. Волкова «Месяц в деревне» (режиссер Е. Марчелли, премьера состоялась 11 мая 2015 г.) по одноименной пьесе И. Тургенева выявлено многообразие взаимоотношения сценического и музыкального рядов. Музыкальная партитура спектакля представлена двумя различными произведениями – это Менуэт Леопольда Моцарта и собственное сочинение музыкального руководителя постановки, Игоря Есиповича. Полистилистика музыкальной партитуры есть выражение двух антогонистичных начал, в столкновении которых заключен основной драматический конфликт постановки.

Основным приемом является прямое введение музыканта в мизансцену. Режиссер пользуется системой музыкально-тематических повторов-реминисценций, этот метод иллюстрирует и подчеркивает происходящее на сцене. Рефренное (неоднократное повторение) проведение Менуэта выполняет и композиционную функцию в спектакле. Экспромты музыкального руководителя, исполняющего в данной постановке роль слуги, не только передают тончайшие оттенки разнообразных эмоциональных состояний, становятся музыкальной рефлексией на произошедшее, но и предвещают дальнейшие драматические события.

Ключевые слова: музыка в театре, музыкальное решение спектакля, выразительные возможности музыки, режиссер Е. Марчелли, Театр им. Ф. Волкова, И. Тургенев «Месяц в деревне», Леопольд Моцарт, «Менуэт», экспромт, музыкальный руководитель, прямое введение музыканта в мизансцену.

N. I. Lesakova

Expressive Possibilities of Music in the Dramatic Performance

The article discloses possibilities of music in a modern dramatic performance. The manifold of relations between scenic and musical sequences are highlighted on the basis of the analysis of musical decisions, made in the performance «A month in a village» directed by Evgeniy Marchelli (based on the eponymous play by Ivan Turgenev; performed by the Volkov Theatre company; first played in 2015). Two different works represent the musical score of the performance. The first is Minuet by Leopold Mozart; the second one is the author writing by theater's music director Igor Esipovich. «Poly-stylistics» of the score is the representation of two antagonistic entities, which locks the main dramatic conflict of the performance.

The main plot device is the musician, who is involved for the most of the time in the mise en scene. The director uses the system of musical and thematic repetition-reminders. This method illustrates and highlights the performance on the stage. The musical refrain of the performance – the Minuet – also hold a «solidifying» function in the performance. Esipovich improvises music during his performance on the stage not only to illustrate the mood of the current scene. His improvisations also foretell the future dramatic events of the performance; his music conveys subtle nuances of a variety of emotional states of the performers. Igor Esipovich not only plays music on the stage. He also appears as an actor, who performs the role of a servant.

Keywords: music in a theatre; musical solution of the performance; expressive possibilities of music; director Evgeniy Marchelli; Theater named after Fyodor Volkov; musical director of the theatre; «A month in a village» by Ivan Turgenev; Minuet by Leopold Mozart; music improvisation; the introduction of a musician into the dramatic performance.

Драматические режиссеры признают огромное значение музыкальной компоненты в драматическом спектакле. Ю. Завадский называл музыку в театре внутренним зерном, тем, что воспринимается как несказанный смысл, подчеркивая бесконечное число средств выражения музыки за пределами выразительности слова, движения и колорита.

В современных театральных концепциях режиссеры руководствуются идеей синтеза искусств, где музыка присутствует в многообразии всех возможностей. Спектакль «Месяц в деревне» (Театр им. Ф. Волкова, режиссер Е. Марчелли, пре-

ьера состоялась 15 мая 2015 г.) по одноименной пьесе И. Тургенева – удачный пример взаимоотношения сценического и музыкального рядов.

Как известно, музыка занимала важное место в жизни писателя, что отразилось и на его творчестве. Герои многих его произведений играют на музыкальных инструментах, поют или же разговаривают о музыке. Литературоведы отмечают и музыкальность текста тургеневских романов, например, А. В. Чичерин пишет о музыкальности «и в пластическом, уравновешенном ритме самих звуков речи, и в той звуковой гамме, которая в этой речи бывает изображена» [3, с. 35–36].

Пьеса «Месяц в деревне» стоит особняком в творчестве Тургенева: в дисгармоничном пространстве людей, где каждый – кузнец своего несчастья и не-счастья близких, нет места музыке. По мере развертывания спектакля по пьесе Тургенева, однако, приходит понимание того, что музыке здесь отведена особая роль, и это делает постановку необычной, парадоксальной для режиссера.

Основным приемом в постановке станет прямое введение музыканта в мизансцену – внутрикадровая музыка, как сказали бы в кино. Слуга Матвей по режиссерской воле становится виртуозным исполнителем на фортепиано. Благодаря музыкальному ряду постановка приобретает философский объем. Это дает основание поставить вопрос о своеобразии музыкального решения спектакля. Будут проанализированы лишь некоторые сцены, выбор которых определяется задачей рассмотреть музыкальную компоненту спектакля и понять ее место в целостном мире сценического произведения.

Музыкальная партитура спектакля представлена двумя различными произведениями – это Менуэт Леопольда Моцарта и собственное сочинение музыкального руководителя постановки, И. Есиповича. Рискованный ход: слишком разные сочинения и в стилевом, и в жанровом отношении – известное классическое произведение и экспромт, родившийся буквально во время репетиций. Однако в контексте спектакля такое решение «работает» на режиссерский замысел: с одной стороны, подчеркивает игру со временем в современном театре, с другой – такая полистилистика есть выражение двух антогонистичных начал, в столкновении которых заключен основной драматический конфликт постановки: академичность и «правильность» Менуэта старшего Моцарта – нормы, мораль и, увы, скука обыденной жизни и эмоциональные всплески в музыкально-патетических экспромтах Есиповича-Матвея раскрывают противостояние вневременного, фундаментального и субъективного, лирического.

Спектакль идет на Средней сцене. В фанерном коробе с песчаным дном (автор сценографии – режиссер) играют в карты, играют на пианино и «играют в чтение» «Графа Монте-Кристо» на французском. Все на месте и все уже давно вошло в привычку. Летнее усадебное блаженство. Настроение, исключаяющее катаклизмы. Только голос Натальи Петровны (Анастасия Светлова) напряжен да наигрываемая на пианино мелодия Менуэта Л. Моцарта звучит меланхолично печально.

Первый эпизод выстроен полифонически: на сцене два дуэта и трио, и в каждом из ансамблей интервалы диссонантны, но диссонансы эти разного качества. Самые жаркие, громко озвученные страсти разгораются за игральным столом, но они и заканчиваются скоро – «устали сидеть ноги». В глубине сцены слуга Матвей (Игорь Есипович) обучает служанку Катю (Анна Ткачева) игре на пианино. Все, когда-то обучавшиеся музыке, исполняли этот Менуэт Моцарта-старшего. Обучение игре на фортепиано в дворянских семьях было *comme il faut*, поэтому включение музыкального урока в эпизод вполне естественно и органично. Но Менуэт звучит, своеобразно аккомпанируя происходящему на сцене, на протяжении 20 (!) минут, что довольно долго для спектакля драматического. Соответственно, для постановщика важна не только декоративно-прикладная функция этого музыкального урока, здесь призыв к осмыслению самого музыкального материала, а также к расшифровке подтекстов, возникающих в этой сцене.

Музыка Л. Моцарта – это строгие пропорции, мелодико-гармоническая прозрачность и ясность, менуэт – один из самых церемонных, чинных танцев. В исполнении Матвея произведение Л. Моцарта так и звучит. Однако для Кати урок музыки – предлог, чтобы реализовать другие свои желания, которые далеки от духовного, музыкального общения. Она лишь делает вид, что занимается музыкой, она давно выучила эту пьесу, но сбивается, фальшивит и жеманничает, добиваясь внимания Матвея. И она не одинока: все здесь лишь делают вид, что занимаются чем-то. Души обитателей этого предместья (так обозначает место действия режиссер постановки) обезвожены, как песок, покрывающий планшет сцены.

На фоне звучащей пьесы ведется еще одна двухголосная партия. Удивительным образом создается ощущение, что музыка печального менуэта служит аккомпанементом именно этому – самому тихому, но самому пронзительно диссонантному дуэту Ракитина (Николай Шрайбер) и Натальи Петровны. Он, давно и безнадежно влюбленный, пытается развлечь визави, она, в свою очередь, пытается из последних сил соблюсти приличия, вслушиваясь во что-то новое, клокочущее, зарождающееся в ней против ее воли. Тоска, меланхоличность мотивов Менуэта (умеренный темп модерато, равномерные метрические фигуры, нисходящие мелодические ходы в басовой партии, полутоновые интонации, тональность ре минор, в которой он написан – такой семантиче-

ский «набор» средств музыкальной выразительности традиционно используется композиторами для написания музыки ламентозного характера – например, знаменитая Мелодия К. В. Глюка из оперы «Орфей», величие, статичность его звучания, гармоничная (совершенная, незыблемая) завершенность композиции (в исполнении Матвея) и фальшивые ноты «Катиных экзерсисов» – иллюстрация душевных терзаний Натальи Петровны, вызванных борьбой между зарождающимся чувством и семейным долгом.

Режиссер пользуется системой тематических повторений-реминисценций: Менуэт неоднократно прозвучит в различных ситуационных контекстах, варьируясь иногда до неузнаваемости.

Так, мелодия Менуэта расплывется, изломается, распадется на отдельные короткие мотивчики в сложнейшем в эмоциональном плане эпизоде объяснения двух не-соперников – Ислаева (Олег Павлов) и Ракитина. Матвей играет-щиплет намеренно искаженную тему Менуэта на открытых струнах пианино. Такт за тактом в мелодической линии появляются диссонансирующие звуки, теряются присущие любым музыкальным фразам мелодические либо ритмические соотношения. Гармония покинула не только жизненную среду, это «дворянское гнездо», но и эмоциональную атмосферу – музыку, которая здесь звучит. Мотивы, вырванные из Менуэта, щемящие, нескладные, приобретшие ламентозность, но «потерявшие» метрическую пульсацию и ритмическую упругость, – это легко читаемая метафора оголенных нервов Ракитина, его прощания с многолетними грезами, надеждами, мечтами.

Зазвучит Менуэт и в самой нежной и проникновенной сцене спектакля, которую можно назвать тихой кульминацией чувств Натальи Петровны. Героиня, никого не замечая, словно ведомая внутренним навигатором, идет навстречу своему счастью – Беляеву (М. Подзин). Шаг – звук фортепиано, еще шаг – и вновь нежнейший звук. Матвей берет звуки на клавишах, однако крышка пианино остается открытой, что придает нематериальное, метафизическое звучание инструменту (и символизирует открытую, распахнутую душу помолодевшей Натальи Петровны). Ее слова звучат едва уловимыми нотами, и инструмент звучит на пианиссимо – очень тихо. Несмотря на спокойное течение этого светлого эпизода, вдруг появляется едва осознаваемое чувство тревоги. В музыкальной линии начинает звучать Менуэт, он модулировал в мажорную тональность, однако само его появление «возвещает», что в скором времени

все надежды будут похоронены. Мечты так же далеки от реальности, как далека эпоха менуэтов.

Иногда может показаться, что музыка пронизывает весь спектакль, однако она появляется в особо важные моменты пьесы, и потому ее звучание так эффектно.

Кроме Менуэта и вариаций на его тему, в постановке звучит музыка Игоря Есиповича. Два его импровизационных экспромта интонационно близки: мощнейший туттийный аккорд *fff* – очень-очень громко – прорезает сцену. Сила звучания, смелый размах стремительно-страстного аллегро напоминают произведения Брамса и позднего Бетховена. Стремительно взмывающие до самых высот звуковых арпеджированные пассажи так же стремительно, на огромной скорости несутся вниз и сменяются громовыми аккордами. Но вот фактура «разрезается», грозный до минор (до минор в музыкально-семантическом контексте – тональность, выражающая роковое либо революционное начало: Симфония № 5 Л. Бетховена, «Революционный» этюд Ф. Шопена, Соната-фантазия В. Моцарта) сменяется мажорной тональностью, пафосное *agitato* переходит в инструментальную «песнь», мелодия которой передает тончайшие оттенки разнообразных эмоциональных состояний. В этом экспрессивном музыкальном моменте (4 минуты сценического времени) количество содержательных слоев в контексте сценической ситуации умножается. Возникает своеобразная концентрация, «сгущение» смыслов. Первый – патетическая, отчаянная рефлексия Матвея на произошедшее, его лирическое высказывание, и музыка – суть передачи его чувств. Но это и предчувствие-предсказание драмы, которая в скором времени произойдет. Кроме того, звучащий экспромт – это и иллюстрация зарождающейся любви в душе Верочки.

Второй экспромт (в эпизоде драматического объяснения Ислаева и Анны Семеновны) Матвей играет еще более экспрессивно. Его октавные пассажи звучат, словно голос рока. Во втором авторском экспромте Есиповича уже не появится люющая кантилена, сочная мелодия. Музыкант играет неистово, создается ощущение, что своими громоподобными аккордовыми глыбами он пытается разбить клавиатуру. На стене появляются титры: проецируется текст диалога Ислаева и его матушки. Музыка становится транслятором человеческих аффектов, перед которыми вербальный язык бессилён. В процессе развертывания сцены музыкальное произведение становится практически концертным номером (и вызывает аплодис-

менты зрителей). В этом безудержно разбухающем, насыщаемом ударностью, мощной энергетикой, аккордовой пульсацией и волновой динамикой и завершающемся разрешением в тоническое мажорное трезвучие невероятной силы музыкальном моменте подспудно определяется новая детерминанта – «метафорическая симуляция сексуальной активности» [2, с. 235]. Длительное, на протяжении всего спектакля, накопление мощнейшей энергии нашло выход в музыкальной сублимации.

Финал спектакля решен без надрыва, присутствующего в других эпизодах. На сцене – словно эмоциональный стоп-кадр: диалоги транслируются на стене, а героиня зациклена только на письме Беляева как символу крушения мира. Любовь, не встретившая отклика, похожа на смерть. Звучит фонограмма с записью «белого» звука. Гармония навсегда покинула этот дом.

Завершается спектакль музыкой Л. Моцарта. Звучание Менуэта – приближение к классическому эффекту катарсиса после пережитых испытаний и потрясений. Менуэт в финале «работает» и на стройность композиции постановки, он «закольцовывает» форму. Такая «арка», перекинутая из начала действия в его окончание, выполняет и задачу подчеркивания вневременности ситуаций,

отношений. Человек по-прежнему не может познать себя, он стремится к счастью, которое дает любовь, но любовь приносит разбитые мечты и сломанные судьбы.

Так с помощью музыки у спектакля появляется объем и своего рода философское звучание.

Библиографический список

1. Козюренко, Ю. И. Музыкальное оформление спектакля [Текст]: методическое пособие / Ю. И. Козюренко. – М.: Искусство, 1986. – 127 с.
2. Шапинская, Е. Н. Избранные работы по философии культуры [Текст] / Е. Н. Шапинская. – М.: ООО «Издательство «Согласие»; Издательство «Арте-м», 2014. – 456 с.
3. Чичерин, А. В. Тургенев и его стиль [Текст] / А. В. Чичерин // Ритм образа. – М., 1980. – С. 26–52.

Bibliograficheskiy spisok

1. Kozjurenko, Ju. I. Muzykal'noe oformlenie spektaklja [Tekst]: metodicheskoe posobie / Ju. I. Kozjurenko. – M.: Iskusstvo, 1986. – 127 s.
2. Shapinskaja, E. N. Izbrannye raboty po filosofii kul'tury [Tekst] / E. N. Shapinskaja. – M.: ООО «Izdatel'stvo «Soglasie»; Izdatel'stvo «Artem», 2014. – 456 S.
3. Chicherin, A. V. Turgenev i ego stil' [Tekst] / A. V. Chicherin // Ritm obraza. – M., 1980. – S. 26–52.