

УДК 78.01

И. Г. Умнова

МУЗЫКА В СПЕКТАКЛЯХ РЕЖИССЕРА ИРИНЫ ЛАТЫННИКОВОЙ¹⁰

В статье рассматривается использование режиссером приемов музыкальной драматургии в спектаклях, основанных на текстах литературных произведений.

Ключевые слова: звуковое пространство спектакля, музыкальная драматургия, лейттемы, монотематизм.

¹⁰ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса – 2000».

*I. G. Umnova***MUSIC IN THE PLAYS DIRECTED BY IRINA LATYNNIKOVA**

The article reviews producer's use of music drama methods in based on fiction performances.

Keywords: sound space of performance, music drama, music leittheme, monothematic.

В наши дни технические завоевания прошлых десятилетий существенно сказываются на обновлении театра. В современных театральных постановках широко используются компьютерные технологии и медийные средства, сценическая машинерия и лазерная техника, голограммы и световые проекции. Театр активно взаимодействует с такими интенсивно развивающимися видами искусств, как кино и телевидение, фотография и видеоинсталляция. Однако музыка, как «эмоциональнейшее из всех видов искусств – самое близкое и дорогое для человека» [3, с. 62], по-прежнему, как многие тысячелетия назад, состоит с ним в доверительном диалоге. Это не случайно, поскольку разворачивание музыкальной ткани находится в постоянном движении. словно играя своими гранями, звучащее пространство все время привлекает внимание, увлекает за собой, инициирует рефлексию человека. В музыке сконцентрированы своеобразные смысловые константы, предельно обобщенные, неоднозначные, выработанные музыкальной культурой и поколениями предшественников. Попадая в поле восприятия, они вызывают определенные ассоциации, способствуя постижению художественных образов и идей. Не случайно самое абстрактное из искусств уже в древнегреческой трагедии способствовало активизации развития сценического действия.

Закономерно, что природная многозначность музыки активно привлекается театральными режиссерами для воплощения разнообразного театрального материала, явлений и образов, сюжетов и персонажей. Для раскрытия богатейших возможностей

театральной драматургии, прояснения концепции спектакля, его идей, режиссеры прибегают к использованию музыкальных фрагментов, руководствуясь обобщенно-сюжетным, картинно-изобразительным или последовательно-сюжетным планами. Тем самым звуковой ряд спектакля объединяет и шумовые эффекты, и музыкальные эпизоды, также способствующие развитию сюжета и образов, выделению кульминаций. Режиссеру при постановке пьесы приходится решать и задачи музыкально-драматургического свойства, находя общие точки с общей драматургией театрального произведения. Поэтому многие спектакли в своем музыкальном оформлении сочетают и конкретную жанровость (звучание вальса в сцене бала, например), и изобразительность (которая может потребовать использование электронной или так называемой конкретной музыки), не говоря уже о создании образов-настроений, связанных с определенными персонажами или ситуациями. В начале XXI века амплитуда взаимоотношений театрального и музыкального искусств фиксирует такие различные формы, как предварительно детально оговоренный с композитором заказ режиссера, а также работа режиссера с музыкальным редактором или заведующим музыкальной частью театра, подбирающим необходимые режиссеру музыкальные фрагменты. В последние десятилетия наибольшее распространение в условиях коммерциализации искусства получает подбор музыкальных фрагментов для спектакля самим режиссером, не редким сегодня становится и полный отказ от использования музыки в спекта-

кле. Подобная тенденция наиболее ощутима в театральной судьбе региональных театров.

Предлагаемая статья является скромной попыткой анализа режиссерской деятельности с позиций выявления некоторых подходов в использовании музыки для сценической реализации задуманного. Предмет интереса связан с двумя постановками главного режиссера Театра для детей и молодежи города Кемерово Ирины Николаевны Латынниковой. Представляется, что найденная И. Н. Латынниковой собственная позиция во взаимоотношениях с актерами и зрителями, а также наработанный за короткий срок совместно с коллективом разнообразный репертуар позволяют применить определение «авторский режиссерский театр». Тем интереснее исследование режиссерской мысли, получающей овеществление как в сценической, так и в музыкальной составляющей спектаклей. Следует сказать, что Театр для детей и молодежи был создан в 1991 году. Долгое время работавшая педагогом по режиссуре и педагогическому мастерству в Кемеровском государственном университете культуры и искусств Ирина Латынникова пришла в театр в 2004 году. На протяжении последних лет ею поставлены спектакли «Включите свет!», «Живи и помни», «Месяц в деревне», «Наш городок» (одна из первых премьер), «Новая деревня», «Ревнивая к себе самой» и другие [См.: 2]. Для рассмотрения создаваемой при постановке спектакля музыкальной драматургии остановим внимание на работах И. Латынниковой, основанных на текстах сугубо литературных произведений. Это спектакли по повести Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977) и рассказу А. Платонова «Возвращение» (1946). Интересно напомнить, что в 1982 году рассказ был экранизирован Гавриилом Егиазаровым, фильм назывался «Домой!», главные роли исполнили Александр Михайлов и Ирина Купченко; в 2007 году кинорежиссер Иван Соловов в фильме «Отец

представил свое прочтение «Возвращения» Платонова, главные роли исполнили Алексей Гуськов и Полина Кутепова. В 1993 году российская публика увидела кинодраму Карена Геворкяна «Пегий пес, бегущий краем моря»; а в 2010 году спектакль поставлен на сцене казахского ТЮЗа.

Не вызывает сомнения, что интерпретация произведения искусства с помощью других средств выразительности ставит дополнительные задачи, ведь режиссеру необходимо заново скомпоновать фрагменты художественного прозаического текста, сохранив его целостность для сценического воплощения. Сложность другого характера связана с тем, что получающие вторую – сценическую – жизнь произведения писателей советского периода отдалены от нынешней молодежи несколькими десятилетиями. Поэтому режиссеру необходимо найти верную тональность общения с молодыми зрителями, чтобы преодолеть объективный временной и культурный барьер. Забегая вперед, отметим, что уже на премьерных показах («Пегий пес» в 2008-м, «Возвращение» в 2010-м) поставленные Латынниковой спектакли были тепло приняты публикой, признаны критикой и вошли в основной репертуар театра. Кроме того, «Пегий пес» был с успехом представлен на престижном Всероссийском фестивале современной драматургии им. А. Вампилова в Иркутске, расширив тем самым круг единомышленников. Не только полученный диплом, но поддержка зрителей и профессионалов подтвердили мастерство режиссера.

Примечательно, что решает музыкально-драматургические задачи И. Латынникова в рассматриваемых спектаклях через использование музыкальных тем, выбирая их из современного аудиоматериала. Так, основой для музыкальной драматургии «Пегого пса» становятся фрагменты из альбомных рок-композиций Сергея Курёхина. В «Возвращении» же, хотя как непрменный атрибут быта 40-х годов прошлого века и звучат

песни тех военных лет, основа задана кино-музыкой Эдуарда Артемьева. По-видимому, особый электроакустический колорит, свойственный как импровизационному фри-джазу культового лидера русского рока (его *enfant terrible*) Курёхина, так и саундтрекам народного артиста России Артемьева из всемирно известных фильмов «Зеркало», «Сталкер», «Сибириада», «Утомленные солнцем», «12», предпочтителен для театрального режиссера. Возможно, И. Латынникова считает, что именно такого рода музыка привычна для её восприятия молодыми зрителями. Следует назвать и имена заведующих музыкальной частью, помогающих режиссеру в подборе музыкального материала: это Андрей Школдин («Пегий пес») и Константин Иванов («Возвращение»). Так или иначе, результатом становится полистилистическое взаимодействие: присущие новому веку звучания становятся музыкальным контекстом жизни людей прошлых веков. В первом случае, события из быта маленького народа нивхи, живущего на берегу Охотского моря во времена Великой Рыбы-женщины, прародительницы человеческого рода, разворачиваются на фоне мелодий, в которых наряду с авангардными рок-элементами слышны этнические напевы, а также славянские интонации, европейские мотивы. Во втором случае изменение душевного состояния солдата, вернувшегося домой с Отечественной войны, после его встречи с родными людьми, также связано с «нынешними» звучаниями. Парадоксально, но именно через контраст с вербально-сюжетным рядом, музыка в обоих спектаклях расставляет необходимые акценты, придает происходящему на сцене вневременной, общечеловеческий смысл.

Композиционные же особенности музыкально-драматургического плана в анализируемых спектаклях различны. Так, мифологические, эпические мотивы повести Айтматова сохраняются в философском спектакле Латынниковой ключевыми для сюжета по-

нятиями Вечности, Судьбы, Жизни, Смерти, Любви и получают свое звуковое воплощение. Это своеобразные музыкальные лейттемы, которые в разных эпизодах выполняют разные функции. Цельности звукового плана (как и сюжетного) способствует единый для композиций Курёхина стиль, а также прием обрамления спектакля двумя музыкальными фрагментами. Так, вводит в действие зрителей и артистов, а затем и выводит из него подлинно этническая скупая вокализованная декламация (песня-причет ли, заговор ли...). Второй фрагмент – инструментальная мелодия, безмятежная, умиротворенная, буквально мерцающая тембрами флейты и струнных. Её звучанием режиссер Латынникова начинает и завершает разыгрывать сюжет, соединяя музыку с оригинальным пластическим решением: герои спектакля, ложась в круг, словно выплывают, а затем и уплывают в вечность. Отметим, что подобный музыкально-драматургический прием традиционно используется композиторами в сложных музыкальных произведениях для придания многогранной композиции большей значимости, монументальности и завершенности. Яркая режиссерская находка Латынниковой демонстрирует не только ее мастерство в создании органического взаимодействия музыки с другими элементами спектакля, но и позволяет увидеть стиль профессионала, одаренного в смежных областях культуры, таких как театр и музыка.

Особенности музыкально-драматургического плана в спектакле «Возвращение» связаны с наличием заглавного фрагмента, который впервые прозвучит в сцене встречи отца с сыном. Именно эмоциональное настроение одного из саундтреков Эдуарда Артемьева (неопределенности, настороженности, потерянности, порой даже чувства горечи, отчаяния) определяет общую атмосферу спектакля. Контрастирующие ему другие музыкальные фрагменты (а это песни в исполнении Леонида Утесова и мужского хора, русская

песня в исполнении Александра Градского) лишь подчеркивают его значимость. В то же время они словно продолжают его (общими мотивами ли, темпом, темпоритмом или тональностью). Таким образом, в музыке обеих спектаклей И. Латынниковой присутствует некая сквозная линия, которая держится либо на нескольких лейттемах («Пегий пес»), всегда соединенных и взаимодействующих между собой, либо на монотематизме (одной заглавной теме в «Возвращении»). Охарактеризовав в общем конструктивные функции музыкального сопровождения в спектаклях, определим смысловые функции звучащих фрагментов, соотнеся их с сюжетом постановки, текстом литературных сочинений. Сразу оговоримся, что будем прибегать к выборочному и неполному цитированию, сохраняя при этом смысл.

Звуковое пространство спектакля «Пегий пес» объединяет (помимо краткого этномотива) шесть фрагментов из композиций Курёхина. Сразу обратим внимание на два музыкальных фрагмента, которые выполняют звукоизобразительную функцию, имеется в виду музыка в сцене шторма и музыка в сцене сменившего его тумана. Появляясь в спектакле только однажды, музыкальные фрагменты эмоционально усиливают кульминации в развитии сюжета. Режиссер не добавляет к звуковым эпизодам природные шумовые звуки, стремясь не уточнить детали пейзажа, но создать атмосферу паники, а затем внутреннего оцепенения, страха. Отметим и входящие в звуковое сопровождение спектакля два шумовых фрагмента, это звон колокольчиков у исполнительниц женских ролей и звуки ударов палок о пол сцены в их же руках. Включение этих шумовых эффектов не случайно, а символично. Так, серебряная трель колокольчиков словно разбрызгивается каплями воды в первые минуты спектакля, напоминая и о холодном

море, и о Рыбе-женщине, в ней слышны крики чаек и утки Лувр («Море дышало. На всем вскипающем соприкосновении суши и моря клубился холодный пар летучей мороси, и на всем побережье, на всем его протяжении стоял упорный рокот прибоя»¹¹). Этот шумовой символ предшествует появлению первой музыкальной лейттемы, напоминающей по жанру песнь на воде (баркаролу), безмятежный и величественно-просветленный характер которой углубляет смысл образа: вода – вечная жизнь («Великая, нехоженная, неведомая Вода вечности, возникающая сама из себя, пребывающая от сотворения мира, еще с тех времен, когда утка Лувр с криком носилась в поисках маленького местечка для гнезда – кусочка тверди величиной с ладонь – и не находила его в целом свете»). Позже, в эпизоде охоты на нерп, только один раз появится мелодия, которая тонально и интонационно связана с первой лейттемой, по сути представляя ее вариант. Она также величава и торжественна, ее звучание изменяет настроение сцены охоты. Празднично гудящие волынки и неспешные переборы струн, плавное пение скрипки преобразуют эпизод ловли морской добычи в обряд инициации, словно люди и звери посвящают Кирииска в охотники. Другая музыкальная лейттема контрастна первой, в ней ощущается биение взволнованного пульса. Звучание этой лейттемы изменяет настроение: в эпическое звуковое пространство спектакля проникает внутренняя тревога, необъяснимое беспокойство присутствует в полифоническом соединении разных голосов. Фоном в лейттеме звучат крики птиц, напоминающие о древней легенде, в которой утка Лувр летала над миром одна-одинешенька («Негде ей было снести яйцо. В целом свете не было ничего, кроме воды, даже тростиночки не было, чтобы гнездо смастерить. С криком летала утка Лувр – боялась, не удержит, уронит яйцо

¹¹ Цит. по сценарию И. Латынниковой.

в пучину бездонную. И куда бы ни долетала она – везде и повсюду плескались под крыльями волны, кругом лежала великая Вода – вода без берегов, без начала, без конца. Извелась утка Лувр, убедилась: в целом свете не было места, где бы устроить гнездо. И тогда утка Лувр села на воду, надергала перьев из своей груди и свила гнездо. Вот с того-то гнезда плавучего и начала земля образовываться»).

Постоянная ритмическая пульсация в звучании второй лейттемы окажется связанной с шумовым символом. По сюжету охота прерывается неожиданно нагрянувшим штормом, но режиссер словно предвосхищает эпизод борьбы со стихией, выделяя кульминацию все учащающимися ударами палок о пол сцены в руках героинь. Они только что изображали нерп, играли с охотниками, теперь они предупреждают о надвигающейся опасности, пророчат беду («...если бы знала утка Лувр, как трудно станет на белом свете с появлением тверди среди сплошного царства воды. Ведь с тех пор, как возникла земля, море не может успокоиться, с тех пор бьются море против суши, суша против моря. А человеку подчас приходится очень туго между ними – между сушей и морем, между морем и сушей. Не любит его море за то, что к земле он больше привязан»). Смысл музыкального фрагмента можно уточнить и философской фразой Айтматова: «Есть судьба, и есть судьба». Именно лейттема судьбы будет сопровождать сновидения-воспоминания Кирииска о прошедшем детстве. Ее звучание присутствует и в драматичном эпизоде ухода дяди Мылгуна, невероятным усилием воли заставляющего себя прервать жизнь. Третья лейттема своим звенящим колоритом близка первой, но характер ее иной: хрупкость, беззащитность, настроение затаенной грусти, чувство одиночества усилены стеклянными тембрами челесты. Именно эта мелодия будет звучать в эпизодах, когда мальчика Кирииска покинут дед Орган и отец Эмрайин. Музыка

будет сопровождать их уход в небытие, вечность. На фоне этой мелодии будет звучать и заключительный монолог Кирииска, обращенное к звездам философское размышление повзрослевшего подростка («Мальчик смотрел на молчаливо светящиеся звезды и думал: “Которые из них звезды-охранительницы? Которая звезда аткычха Органа, которая аки-Мылгуна, а которая отца моего – Эмрайина? А теперь я один, и я не знаю, куда я плыву. Но мне теперь не страшно, потому что я вижу всех вас в небе”»). Характер музыкального фрагмента проясняет идею жертвенной любви старших мужчин, словно помогая понять Кирииску неотделимость смерти от жизни, жизни от смерти. Таким образом, концепция режиссера-постановщика поэтапно реализуется и в музыкальной драматургии спектакля.

Для звукового сопровождения спектакля «Возвращение» Латынникова объединяет четыре музыкальных фрагмента Артемьева с ярко контрастными им по стилю песнями военных лет («Случайный вальс», «Смуглянка», «Путь-дорожка фронтовая» и другие отчасти воспринимаются внешней, чужеродной музыкой) и народной песней «Не одна во поле дороженька» (в оригинальном исполнении Александра Градского). Смысловые функции музыкальных фрагментов различны. Так, саундтрек из фильма «Сталкер» (акустически трансформированный стук колес) не столько звуковая иллюстрация вокзального быта, сколько характеристика внутреннего состояния главного героя: гвардии капитан Алексей Иванов возвращается домой, к жене и детям, но возвращенные войной чувства бездомности и бесприютности в душе заставляют оттягивать встречу. Именно этот используемый режиссером музыкальный фрагмент с первых минут создает психологический настрой для спектакля, в котором пойдет речь не о свидании солдата с родными, а о долгом возвращении близко повидавшего смерть человека к самому себе, много утратившему за четыре

военных года. Этот же фрагмент прозвучит и в одном из кульминационных моментов спектакля, когда, не справляясь с обидой и недовольством, нежеланием понимать своих родных, Иванов снова уйдет на вокзал, чтобы уехать из родного города.

Второй музыкальный фрагмент, пожалуй, играет еще более значительную роль в раскрытии идеи спектакля. Чувство тревоги, неприкаянности, тоски, утраты ощущается в его звучании гораздо рельефнее, чем в предыдущем отрывке. На фоне этой музыки происходит встреча отца с одиннадцатилетним сыном, которого война превратила в «маленького, небогатого, но исправного мужичка» с командирским голосом. Настроение этого музыкального фрагмента словно заранее объединяет отца и сына, хотя до настоящего единения родных по крови людей еще далеко. Данный музыкальный отрывок напоминает о пережитых в тылу страданиях и лишениях, вдруг включаясь в сценическом эпизоде с куском пирога для дяди Семена, а затем в сцене рассказа Петрушки о трудной жизни матери, ее слезах и тоске, ожидании и любви. Приобретая роль заглавной музыкальной темы, фрагмент предвосхищает развязку спектакля: в нравственном споре с сыном Алексей укоряет его («живи один, за хозяина»), переживая душевный слом. Сопровождает этот музыкальный отрывок и сборы Петрушки и Насти на вокзал (чтобы вернуть отца), и заключительный монолог «от автора», в котором повествуется о подлинном возвращении Иванова: о пробуждающихся отцовских чувствах, о жалости и возрождающейся в его сердце любви к своим детям.

Обратим внимание и на три других образно противопоставленных друг другу музыкальных фрагмента, однако интонационно связанных с заглавным саундтреком. Имеются в виду неожиданно вторгающаяся в сцену семейного праздника-встречи песня «Не одна во поле...» и несколько раз звучащая музыка

(электроакустическая), характеризующая душевную пустоту, отчаяние Иванова, не готового и не желающего принять мирную жизнь. Им контрастирует необыкновенно пронзительная в своей искренности мелодия, выделяющая лирическую кульминацию спектакля. Она звучит в сцене объяснения Алексея и Любы, напоминая о былом счастье («Живи с нами, Алеша, нам хорошо будет!»). Однако неожиданно затеплившиеся чувства разбиваются об упреки, недоверие и обвинения Иванова («Войны нет, а ты ранила меня в сердце, а я тоже человек, а не игрушка...»).

Таким образом, с помощью музыкальных фрагментов в сюжетно-образном развитии спектаклей, поставленных Ириной Латынниковой, очерчиваются опорные и кульминационные моменты, выстраиваемое на сцене действие получает психологический подтекст, разведенные по времени события и поступки героев оказываются связанными и выстроенными в единую сквозную линию. И хотя музыкальная драматургия не является заглавной, но именно точно продуманный звуковой план спектакля «досказывает» сюжет, выражая невыразимое в словах и действиях актеров. В этом отношении хочется напомнить смысл (а не точно процитировать) мнения Альфреда Шнитке о роли музыки в фильме. Думается, это может быть справедливым и по отношению к театральному спектаклю. Композитор, имевший богатый опыт сотрудничества с великими режиссерами (М. Роммом, М. Швейцером, Л. Шепитько, Э. Климовым и другими), был уверен в том, что роль музыки в фильме – это роль второго слоя. Музыка – это не события, которые происходят, не то, что говорят люди (своеобразный первый слой). Но в ней заложено то, что неизбежно угадывается, о чем прямо не говорится. Поэтому впечатление от музыки может быть гораздо более эмоционально сильным, что позволит глубже проникнуть в замысел произведения и идеи режиссера [1].

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 104.
2. Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 265–271.
3. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. – М.: Изд-во Московской гос. консерватории, 2010. – 348 с.