

УДК 782.1
doi: 10.17223/26188929/5/9

Элеонора Выбыванец

ОБ ОПЫТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ КРАСНОДАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Рассматриваются место и роль спектакля в культурной жизни региона, его значение в восстановлении культурно-исторической памяти и связи поколений. Текст постановки анализируется в аспекте специфики интегральной сценической формы, объединяющей различные текстовые ряды, и интегрального действия синестезийных свойств восприятия. В фокусе внимания – функциональное многообразие и значимость музыкального ряда в раскрытии смыслов постановки.

Ключевые слова: роман В. Лихоносова, историческая правда, казачество, Гражданская война, интегративная сценическая форма, синестезия, коллажная музыкальная композиция, музыка Рахманинова, Свиридова, Слонимского и др.

Осень–зима 2017 г. запомнилась жителям и гостям Кубани рядом праздничных событий, посвященных 80-летию образования Краснодарского края. И, как всегда, не мог не откликнуться на столь значимую для региона юбилейную дату ее культурный форпост – Краснодарский музыкальный театр ТО «Премьера». Творческим коллективом был задуман и осуществлен спектакль, не совсем обычный для музыкального театра, а именно литературно-музыкально-драматическая композиция по мотивам известного романа Виктора Лихоносова «Ненаписанные воспоминания. Наш маленький Париж» (1986).

Однако, оттолкнувшись от внешнего формального повода – приуроченности к официальным торжествам, – спектакль, на мой взгляд, перерос (быть может, впервые в театральной истории края) в нечто большее. По замыслу его авторов – петербуржцев Николая Панина (режиссера и автора либретто) и Владислава Карклина (дирижера-постановщика и создателя музыкального оформления спектакля), на сцене в течение двух актов должны ожить события и персонажи многостраничной книги. Ожить в художественных об-

разах фигуры исторические – и лица безвестные, отдельные личности, и народные массы. Одним словом, все те, кто вершил историю кубанского края и его столицы Екатеринодара-Краснодара, неотъемлемой от истории причерноморского казачества и всей России. И кто, вместе с тем, был подхвачен, подчинен мощным движением некоей неуправляемой и загадочной силе, которую прежде пытались постигнуть, называя смыслом, логикой и объективными законами истории, а сегодня ученые объясняют с позиций синергетики как результат стихийных бифуркационных процессов в социальной системе.

Спустя столетие события этого далекого прошлого нас бы не особенно волновали, если бы не продолжали влиять на сегодняшнюю жизнь. Ибо «любой человек, великий или рядовой, живет и действует в рамках исторических обстоятельств своей эпохи. Обстоятельства эти определяются всеми идеями и событиями предшествовавших эпох, а также идеями и событиями его эпохи» [10, с. 136]. Таково уж свойство истории: прошлое можно не помнить, но без его знания преодолеть порожденные им проблемы невозможно. В связи с этим подобный спектакль-воспоминание воспринимается чрезвычайно своевременным, даже злободневным. И вот почему.

Во-первых, важнейшим вопросом современной России стал вопрос социального, культурного и духовного *единения* нашего народа, преодоления классово-идеологических распрей, примирения «белых» и «красных», а точнее – сочувствие и понимание тех и других. Именно таковой, мне думается, и была внутренняя потребность, послужившая поводом к созданию постановки. Подтверждением ее актуальности служит живейшая эмоциональная реакция публики, до отказа заполнявшей зрительный зал на всех пяти спектаклях.

Во-вторых, давно назрела необходимость восстановления подлинной, не искаженной идеологической предвзятостью истории казачества с ее трагическим финалом и вынесения объективной оценки его исторической роли и значения. В данной связи нельзя не вспомнить полное отчаяния риторическое вопрошание автора романа В. Лихоносова, осмелившегося² выступить на его страни-

² Не забудем, что книга была написана и издана в СССР, в условиях идеологической цензуры.

цах от лица казачества: «Зачем ты приехал на нашу землю и молчишь...? Чем мы так провинились? Зачем же мы переселялись в стародубовских кибитках из Сечи Запорожской, мерзли на Ейской косе, разбивали вдоль Кубани сорок куреней? Наши дети, внуки и правнуки мокли под ливнями, кормили своей кровью полчища насекомых, лежали на холодной земле в секрете. А кто рубил первую просеку в Екатеринодаре? Кого посылали в конвое в Персию? А турок кто бил? А сады разводил...? Церкви и хаты строил, корчевал терновник? То-то. Так что же вы забыли нас, прокляли и ни единой доброй строкой не помянули столько десятилетий? Хотя бы чей-то слабенький голосок раздался!..» [7, с. 561].

В-третьих, проснувшийся интерес просвещенных кругов общества к глубокому осмыслению отечественной истории XX в. оформился в осязаемую потребность в знании «правды факта», ликвидации белых пятен и открытии некоторых стыдливо замалчиваемых страниц истории Гражданской войны. В особенности это касается выявления подлинной сути, облика и роли Белого движения, его вождей и героев – людей, оставшихся верными присяге и собственным убеждениям, честно и героически за них боровшихся.

Либретто постановки опирается на хронологический стержень романа, концентрирующийся вокруг событий социально-политической истории начала XX в., но с экскурсами и в XVIII, и в XIX столетия. Подобно обрастающему живой плотью остову, этот стержень «обвит» повествованиями о жизни и судьбах отдельных конкретных героев романа – в основном исторически реальных. И перед нами предстает достоверная и полная жизни картина целой эпохи, складывающаяся из событий, быть может, не столь универсальных и масштабных, но не менее значимых, полная подробностей уже ушедшего жизненного уклада, обычаев, нравов, человеческих характеров. Одним словом – объемная многослойная ткань, в которой слышны и речи героев, и голос автора, есть место и историческим документам, и частным воспоминаниям. На фоне «большой» (макро-) истории как истории движения и столкновения идей (Л. Мизес), череды политических, военных событий и экономических процессов разворачивается «малая» – локальная история кубанского региона и микроистории частной жизни, в особенности «...“устная история” как проявление личной исторической памяти людей» [2, с. 21]. Именно по такой истории, представшей – помимо

официальных документов – в воспоминаниях, дневниках и письмах персонажей, воссоздана в романе (и, соответственно, в сценической композиции) целостная картина минувшего.

Быть может, сам того не осознавая, автор романа попал в русло развивавшегося с конца 60-х гг. ушедшего века и актуального сегодня направления исторических исследований, именуемого *историей повседневности* (или историей снизу). Предметом последней является «природно-телесное и лично-общественное бытие / поведение человека [как] необходимая предпосылка и общий компонент всех остальных форм людской жизнедеятельности» [5]. При этом, поясняет Н. Пушкарева, микроисторики поставили анализ переходных и переломных эпох, т.е. опыт экстремального выживания в условиях войн, революций, голода, террора, стихийных бедствий, в центр истории повседневности. Подобный исторический срез обыденной жизни персонажей, вписанной в историю общества, с одной стороны, позволяет представить их в многосторонней и противоречивой индивидуально-человеческой сути – как в действенно-практическом, поведенческом аспекте, так и в лирико-психологическом (чувства, мысли, переживания, намерения, воспоминания), создавая «ментальный макроконтекст событийной истории» [11]. С другой стороны, помогает образно, в лицах, следуя индуктивным путем постижения общего через отдельное (жизни, «повседневности» отдельных людей) восстановить историю «всеохватности и целостности» [там же].

Такой подход и осуществлен как в романе, так и в постановке: все катаклизмы времени, все исторически значимые события в судьбе страны преломляются через отношения, миропонимание и жизненные перипетии конкретных героев. Однако театральная постановка, не тягаясь с романом по информативной полноте и глубине исследуемой области, отнюдь не является его кратким театрализованным изложением. Театр всегда, еще со времен Античности, обладал рядом неоспоримых преимуществ по отношению к литературному слову: доступностью, наглядностью и непосредственностью воздействия на человека, способностью напрямую вызывать эмоциональный отклик и эмпатию, внушать большой массе людей какие-либо идеи и настраивать на определенный ход мыслей, без особых усилий расширить их социальный опыт, знание жизни и др. Обладая всем этим, данная постановка не только популяризирует ро-

ман, но актуализирует его содержание и вносит новые смыслы своим собственным арсеналом средств.

Основной «тональностью» постановки для нас стало ощущение горькой и безвозвратной *утраты*. Не самого ушедшего не столь давно прошлого, трагические ошибки которого никто не в силах исправить, но памяти о нем. Восстановить ее, очистив от превратных толкований (которые гораздо опаснее забвения), помнить о пронесшихся над Россией в начале XX в. исторических бурях, вихрем затянувших и разрушивших, растоптавших миллионы жизней, судеб, вековые культурные традиции, этические устои и основы национальной самоидентичности, – обязанность потомков. Стоит также великих сожалений утрата альтернативных возможностей и путей развития страны (если не хода мировой истории в целом), упущенных вместе с помянутыми духовными и материальными ценностями и их носителями – учеными, изобретателями, художниками и просто поколениями совестливых, благородных и мастеровитых людей-тружеников, составлявших некогда мощный социальный, интеллектуальный, технический и художественный потенциал отечества. Постановка звучит своего рода реквиемом по разрушенной и забытой прежней России, о такой, какой она могла бы быть.

Каким же образом, какими средствами создается подобное впечатление? В поисках ответа обратимся к рассмотрению основных составляющих данной композиции и их совместному функционированию, включая литературно-сюжетный и вербально-текстовый компоненты, сценическую актерскую и танцевальную пластику и движение, сценографическое оформление (свет, кинопроекция, костюмы и реквизит) и, конечно, музыку, звучащую на протяжении почти всего спектакля.

Постановка с подобным структурным составом представляет собой жанровую модификацию музыкально-театрального представления – *интегративную сценическую форму* (Н. Коляденко) [6, с. 109], компоненты которой функционируют по законам не только собственной образно-языковой организации, но создают качественно новое системное образование, не сводимое к простому суммированию воздействий каждого из искусств. В основе же их системного интегрирования в представлениях реципиента лежит, как убедительно показано в работах Б.М. Галеева, И.Л. Ванечкиной, Н.П. Коляденко и их последователей, способность человече-

ской психики к синестезии – симультанным соощущениям, принадлежащим различным модальностям – слуховым, зрительным, моторным. Их ассоциирование осуществляется как в подсознательных психических процессах, так и на уровне сознания – при условии надлежащей компетентности реципиента. В результате в головном мозге последнего значительно интенсифицируется и ускоряется обработка чувственных ощущений, одновременно идущих по разным каналам «за счет многоуровневой кодировки» [1, с. 164], повышается общая рецептивная активность и заинтересованность, возрастает эмоциональная яркость и запоминаемость впечатлений.

В рассматриваемом спектакле наблюдаются два типа проявления синестезии. Первый возникает как эффект извне заданной постановщиками связи по смежности различных рядов художественного текста, относящихся к разным видам искусств. Синтез их уже предусмотрен театрально-жанровой спецификой, но окончательно осуществляется в сознании реципиента. Второй тип – это возникающие во внутреннем психологическом пространстве субъекта «квазисенсорные образы различных модальностей» [12, с.341], обусловленные «сущностной синестетичностью самой музыки» [3, с. 26] и актуализируемые в процессе её восприятия и интерпретации. Оба типа межчувственных ассоциаций в музыкально-сценических видах искусств ассимилировано решают задачу постижения образного содержания. В подтверждение сказанного обратимся к тексту спектакля.

Исходные элементы, почерпнутые из романа, – сюжетная канва, персонажи и литературный текст – по понятным причинам в либретто постановки претерпели существенные купюры и были несколько изменены. Однако бережно сохранены главные линии романа – историко-эпического повествования и лирико-драматическая, позволяющие погрузиться в историческую атмосферу, быт и нравы людей данного времени и места, почувствовать отношение автора к своим героям и – что особенно привлекает – специфический тип характера казачества: с его постоянной готовностью к походным тяготам, ранам и гибели, верностью воинскому долгу, неприхотливостью в быту и близостью к земле, а также горячностью, бескомпромиссностью и повышенным чувством собственного достоинства. Кроме того, в темпоральном измерении в спектакле постоянно чередуются воспоминания о прошлом с дей-

ствием в описываемое время и в отдаленном будущем. Например, в сценах Калерии в старости, в которых из ее уст звучат воспоминания очевидцев городской жизни и авторские исторические обобщения, размышления и комментарии. А также в снах Луки Костокрыза, в которых воссоздаются картины времен освоения Кубани или Конвойной службы при императорском дворе.

Существенной составляющей действия – его фоном и контекстом – является сценографический ряд (художник-постановщик и автор видеоконтента Татьяна Баранова): проекции подлинных фотографий исторических лиц, событий, документов, городских видов и исторических мест Екатеринодара, а также отметки хронологических вех. Вместе с видеоконтентом – хроникальными киносъемками событий с участием царя и свиты, фронтовых будней на полях Первой мировой – он восполняет все, что невозможно воспроизвести в сценическом действии или потребовало бы дополнительного времени и усилий. Иногда же отдельная броская деталь декораций становится важным смысловым мотивом сцены, невербально досказывая ее содержание. Так, в эпизоде привоза похищенной Петром Толстопятом Калерии в гостиничный номер вполне красноречива – и здесь художница следует за романом – висящая на стене репродукция картины Виктора Жюльена Жиро (1840–1871) «Работорговец». Она становится знаком, подчеркивающим скрываемое за гневными репликами состояние страха, стыда и беспомощности девушки перед своеволием Петра – офицера армии, позволившего себе подражать обычаям черкесов. В свою очередь, его желания и намерения «материализует» пластическая группа за прозрачным занавесом: дама, полулежачая на кушетке в объятиях мужчины.

Однако в прояснении ситуации данной сцены и ее последствий, в обрисовке повадок героев еще более точны и убедительны музыкальные фрагменты: хор «Не садися возле меня» на фольклорный текст из средней части хорового концерта С. Слонимского «Тихий Дон» и следующий за ним без перерыва хор «Эх ты, зоренька, зарница, рано на небо взошла». Слушатель улавливает в них и робкое, едва пробуждающееся чувство Калерии к Петру (сольный зачин альта), и бесшабашное – на грани с разбойничьим – удалство красавца-казака (мужской хоровой припев, близкий песням вольницы, и строевая кавалерийская *Эх ты, зоренька* с ритмическим остинато

малого барабана). Почувствует также горячность и торопливость Петра, который своим пренебрежением приличиями (светскими правилами знакомства с девушкой) рискует стать вместе с ней объектом людской молвы. Выраженным народно-песенным строем, характерным для южной традиции – своеобразием интонационно-ладовой организации (диатоника с переменностью II, III и VI ступеней, дорийский и фригийский – с оттенком причета, мольбы – интонационные обороты, сопоставление разновысотных участков лада с основной и побочной верхнеквинтовой ладовой опорой), фактуры (бурдонирующий 3-голосный бас, статичный колорирующий «дышкант»), приемами вокализации (напевный полуговор, глиссандирования, форшлаги, свист) музыка указывает и на социальную принадлежность героев к казачеству и на превазирование в их мировоззрении глубоко народных черт. Позерство Петра, демонстрирующего свой красивый голос, а также цель его затеи раскрывает исполняемая им под фортепиано начальная строчка романа «Обойми, поцелуй». Неосуществленность же его мечтаний обыгрывается иносказательно шуточной казачьей песней «Гей, в саду пташечка», не без иронии повествующей о тщетности попыток поймать птичку.

Характеризуя средства решения данного эпизода, мы акцентируем – что естественно для музыкально-драматического спектакля – музыкальный ряд, который составляют фрагменты – краткие либо относительно законченные – музыкальных произведений, принадлежащих разным композиторам и различных в жанрово-стилевом отношении. Такой коллаж хорошо известных и самодостаточных музыкальных образцов, не представляющий собой самостоятельной целостности вне связи со сценическим действием, тем не менее, драматургически скрепляет воедино всю композицию, компенсируя неизбежную фрагментарность и клочковатость повествования, прочерченного пунктирно. Более того, все внемузыкальные слагаемые постановки подпадают при восприятии под мощную психологическую эмпатию музыки. Она становится то фоном мелодекламации, то центральным по эмоциональной весомости знаком; непосредственно вплетается в действие либо образует его «закадровый» контекст.

Таким образом, можно говорить а) о многофункциональности музыкального ряда в интегрированном тексте данного спектакля и

б) о наблюдаемом в последнем эффекте интертекстуальных взаимодействий: в базовый литературно-драматический текстовый ряд внедряются тексты музыкальные или музыкально-поэтические, побуждая осмысливать первый на принципиально ином уровне – еще и невербально, следовательно, эмоционально ярче и непосредственнее, с более рельефной репрезентацией смысла того или иного сценического эпизода, нередко с привнесением новой семантики образов и ситуаций, тем самым углубляя, расширяя или аффективно переокрашивая содержательное пространство действия.

Чтобы убедиться в правомерности данного положения, продолжим рассмотрение роли музыкально-звуковых образов в спектакле на других примерах, сосредоточив внимание на анализе их функций в постановке.

Музыка *звукоизобразительно иллюстрирует* действие, одновременно внося свои выразительные нюансы и смыслы или, точнее, заставляя их домысливать. Так, в сцене из 2-го акта – в вагоне поезда, где Николай II описывает в письме супруге свои впечатления о Кубани, – звучит 3-я часть («Ночь», оркестровая партия) кантаты Г. Свиридова «Снег идет». Своим размеренно-безостановочным круговращением (остинатной ритмо-гармонической формульностью, мелодическим и артикуляционным однообразием, варьируемым лишь приемом вертикальных перестановок) музыка порождает ясные ощущения монотонного и неумолчного стука колес, мерного течения времени в безмолвии ночи и погруженности царя в интимный мир личных переживаний в момент общения с близкими. Но это внешнее спокойствие вкупе с мирно-благодущным тоном письма у осведомленного слушателя вызывает тревожные предчувствия: царь беспечен, идеализирует народ, не чувствует накаленности обстановки, а неумолимо уходящее время приближает роковой час – крах самодержавия и прежней России.

В изобразительной и одновременно *символической роли* выступают и немзыкальные звуковые образы – фонограммы колокольного звона (официальные торжества), паровозного гудка (приезд императора), нарастающего гула пчелиного улья (приближение катастрофы) и отдаленных взрывов (война).

В ряде эпизодов музыкой очень точно *обрисовывается контекст действия*, в частности время, социально-культурная среда и конкретное место, поскольку «всякой цитате присущ некий семан-

тический комплекс, ассоциативно связывающий данный пример со смысловым (стилевым, образным, историческим) контекстом первоисточника цитаты» [9]. Звучание даже нескольких тактов музыки осуществляет более точную и почти мгновенно узнаваемую реконструкцию исторических реалий, нежели пространное описание или изображение. Прежде всего, следует назвать особенно популярные на рубеже XIX–XX вв. романсы, баллады или пьесы для духового оркестра, часто исполнявшиеся не только на театральных подмостках или в концертах, но и в ресторанах и городских садах. Ярким знаком времени становится вальс А. Джойса «Осенний сон», исполняемый духовым оркестром в мизансцене Манечки. Она описывает в дневнике свадьбу Калерии и Дёмы Бурсака, а *музыкальный подтекст* сообщает о непрочности их любви, которой суждено развестись, словно сон. Сама же Манечка – с ее светлой душой, грациозностью, добрым жалостливым сердцем и редкой духовной стойкостью – характеризуется фрагментом из II части Симфонии № 3 С. Рахманинова. Акварельная прозрачность начальной темы (у солирующей скрипки), её хрупкая красота и ласково утешающие нисходящие интонации на хореической стопе весьма созвучны чертам Манечки. И раскрывается её образ в спектакле так же не сразу, подобно тому, как постепенно включается в звучание *Adagio* весь оркестр и, словно набирая силу, тема вырастает в бесконечно льющуюся, полную экспрессии лирическую кантилену. Диалог героини с любимым братом Петром пластически дублируется танцем балетной пары, визуально раскрывающим их трогательно-нежные отношения и восхищение друг другом.

В спектакле звучат ставшие своего рода *эмблемой эпохи* романсы Н. Зубова в сопровождении гитары и скрипки: «Очаровательные глазки» (при встрече Петра и Калерии, вскоре после похищения, в «Чашке чая» и их диалог-пикировке), «Я обожаю» (Калерия, Петр и Дёма в ресторане гостиницы), создающие волнующую атмосферу любовных надежд и признаний), «Не уходи, побудь со мною» (приезд Дёмы после лечения в Каневскую к Калерии), раскрывающий своим страстным музыкально-поэтическим содержанием скупое или вовсе не высказываемые чувства и мысли обоих. Та же музыка, но преображенная открытостью, полнокровностью и зрелой завершенностью выражения идеального чувства, так и не состоявшегося в реальности, – Романс из «Метели» Г. Свиридова – звучит при

встрече героев после долгих лет разлуки в Постскриптуме спектакля, своей репризностью символизируя финал их отношений. В связи с этим не случайно музыкальной лейтхарактеристикой образа пожилой Калерии избран элегический фортепианный ноктюрн М. Глинки «Разлука».

Более последовательно прослеживается в действии и раскрывается музыкально линия взаимоотношений мадам В.(Юлии) и Петра: от случайного знакомства, вспыхнувшей любви и тайных встреч через разразившийся скандал в свете, испытания и драматические повороты судьбы – к обретению друг друга вновь и счастьем взаимной любви. Всю силу переполняющего их чувства без слов выражает протяженный фрагмент (весь 1-й раздел) одного из самых проникновенно-лирических созданий С. Рахманинова – Adagio из II Симфонии. Её широко и вдохновенно разливающаяся «бесконечная» мелодика, отталкивающаяся от национальных русских праинтонаций, с попевочно-вариантным типом развития и эмоциональной непосредственностью высказывания вызывает представление об идиллической русской природе. В свою очередь, возникает параллель с естественностью, безыскусностью подлинного любовного чувства как мощного, не знающего преград сверхрационального зова сердца. Музыка Adagio становится лейтобразом их любви, не подвластной времени, невзгодам и социальным препятствиям, через которые проходят герои постановки.

Испытанию любви Петра к замужней Юлии – общественным порицанием и последовавшим за ним разрывом, горьким разочарованием и ощущением иллюзорности надежд на счастье – посвящены две сцены. Первая сцена –разбирательство факта адюльтера у князя Трубецкого, где фоном мелодекламации – оглашаемых писем Юлии и её мужа – избрана II часть «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Являя собой «печально-ностальгический образ русского бала» – придворного и великосветского ритуала, среды общения и воплощения красоты и благородства – музыка вальса обретает, по мнению А. Ляховича, черты гротесковости (создаваемой скрежещущими аккордами медно-духовых с сурдинами), определяющей его мистический, почти инфернальный оттенок. В контексте спектакля данный образец можно истолковать как музыкальную метафору всеильности условностей, мнений и представлений об офицерской чести высшего света, решающего жизни

и судьбы своих представителей без всякой снисходительности. Кстати, в аналогичном значении эта музыка уже звучала после ссоры в ресторане вспыльчивого Петра с Ф. Шаляпиным, закончившейся дракой: Петр счел поведение певца оскорбительным для своей чести и репутации своих спутников – Калерии и Дёмы. А всю запальчивую разудалость, безудержный размах рукопашной схватки двух могучих характеров великолепно акцентирует звучание песни «Вдоль по Питерской», входящей, кстати, в популярный репертуар Шаляпина.

Вторая сцена любовной драмы Петра – его объяснение с Юлией, приехавшей в Екатеринодар за письмами. Диалог героев сопровождается романсом Л. Калишевского «Но это только сон», который призван усилить мотив обманчивости любовных упований. В момент встречи раненого Петра с Юлей-сестрой милосердия в лазарете в 1915 г. снова звучит лейттема их любви, договаривающая все без слов. С новой силой вспыхнувшее чувство и вынужденное расставание нашедших друг друга героев, оказавшихся в эпицентре Гражданской войны в станице Уманской, осенено затаенным звучанием свиридовского «Венчания» (из «Метели»). Ясно считываемый здесь подтекст гласит, что Божественный промысел скрепляет брачными узами истинно любящих вопреки всем обстоятельствам. Наконец, завершение этой линии – встреча в Париже 20-х гг., опознаваемым музыкальным топосом которого стала нежно-меланхоличная Гимнопедия I (оркестровая версия) Э. Сати, своим странновато-нездешним звучанием отличная от всей музыки спектакля. Счастливое воссоединение пары снова сопровождается рахманиновским Adagio, образующим арочную драматургическую конструкцию. А впечатляющей метафорой окрыленности супругов решением вернуться на родину, торжества духа над материально-телесным довольством заграничной жизни звучат финальные такты «Поэмы экстаза» А. Скрябина в «светоносном» До-мажоре.

Та же полифункциональность присуща музыкальным образцам, характеризующим события Первой мировой войны. К примеру, протяжная казачья песня «Ой, да разродимая моя сторонка» из «Тихого Дона» С. Слонимского звучит в эпизоде чтения наказным атаманом Возвращения царя по случаю начала войны и выражает потаенные и старательно отгоняемые казаками тоскливые предчувствия возможной гибели. Песня «Милосердная сестра» звучит в

сцене царскосельского лазарета на фоне проекции поля сражения с телами раненых и убитых и повествует об ужасающих реалиях военных будней, вызывая сильнейшую аффективную реакцию слушателей. Напротив, начало песни Ю. Морфесси «Рвемся в бой», пропетой в лазарете раненым Петром, – это и примета социальной психологии времени с его патриотическим подъемом, и дополняющий штрих к характеру героя – отважного, но склонного к браваде и скоропалительным решениям.

В приведенных примерах музыка столь же убедительно, как и в создании исторического контекста, демонстрирует несравненную способность *эмоционально окрашивать* любую сценическую ситуацию или характер персонажа. Так, воспоминания пожилой Калерии о беззаботно-радостной и счастливой жизни города ее юности живописуются не столько сценическим действием (масса гуляющих на заднем плане за прозрачным занавесом), сколько своего рода музыкально-жанровым обобщением – искрометной полькой И. Штрауса «Трик-трак». Атмосферу же Екатеринодара осенью 1910 г., перед беспорядками в городе – внешне благостно-тихую и вместе с тем тревожно-настораживающую – характеризуют соответственно Ноктюрн опус 9 № 2 Ф. Шопена, а затем Прелюдия соль-минор опус 23 № 5 С. Рахманинова, играемые ученицей Калерии.

Это свойство музыки необыкновенно *усиливать эмоциональный модус* действия, запечатлеть тонкие эмоциональные градации образа, а также подчеркнуть важный сюжетный мотив демонстрирует, в частности, эпизод последней мирной встречи героев в Екатеринодаре перед эмиграцией в 1920 г. Проникновенно-интимный тон романа Н. Ширяева «Сияла ночь» становится резонатором печально-тревожного, полного боли состояния покидающих родные края героев, принужденно расстающихся со всем близким и дорогим. Но последующий рассказ Петра о сне, в котором покойный уже Государь упрекает свой Конвой в предательстве, показывает его решимость остаться верным присяге, значит – покинуть Россию. Смыслы, составляющие подтекст действия, выявляет «Баллада о короле» А. Вертинского на текст Н. Агнивцева, образующая смысловую арку к мистическому «последнему балу» из «Симфонических танцев». Отвлеченно-легендарный сюжет баллады воспринимается в данном контексте как иносказательное соответствие реальным фактам: безголовый, рассеянный король – это

император, не сумевший удержать корону и власть, первый народный бал в зале, затынутом красным – кровавый апофеоз революции, преклонивший колено пред ножом король – царь, безвинно принявший смерть вместе с семьей.

Предсказание же его участи содержалось несколько ранее: в окружении детей Царь и Царица тихо вальсируют и уходят за кулисы. Глубинный смысл этой пластической сцены раскрывает хор «Любовь святая» из музыки к спектаклю «Царь Федор Иоаннович» Г. Свиридова. Его возвышенно-просветленное и как бы радужно переливающееся звучание диатоники, обусловленное постоянными мягкими смещениями ладогармонического устоя, черты архаичности в гармонии, приносящие ощущение исконности, создают чистый образ истинной прекрасной любви, вечной и всеобъемлющей – святой любви Господа и Божьей Матери к своим чадам, и любви, понимаемой композитором (по словам А. Белоненко) как «сущность души человека». Более того, хор «Любовь святая» можно истолковать как аллюзию на святость прошедшего свой крестный путь любящего семейства Николая II.

Музыке Г. Свиридова спектакль обязан самыми пронзительными по силе воздействия моментами, связанными с трагическими потрясениями революции и Гражданской войны. Среди них сцена молитвы и размышлений атамана Бабыча о судьбе России, оказавшейся на краю пропасти, и собственной участи после отречения царя. Звучащий при этом хор № 7 «Зорю бьют» из концерта «Пушкинский венок» позволяет почувствовать всю остроту потерянности и одиночества персонажа, его глубочайшую погруженность в себя, в круг неотступных мыслей (медленная тихая хоральная последовательность выдержанных созвучий, повторяемая неизменно в манере чаканы), изолированность от внешнего мира, сигналы которого доносятся издалека, и трагические предчувствия (суровый монолог баса, символика гласа «трубы предвечной»).

Массовая сцена, запечатлевшая военные бедствия народа – обозы обескровленной, отступающей Добровольческой армии, бесконечную вереницу несчастных беженцев, сцены боев (в кинопроекции) – именно благодаря музыке свиридовского хора «Матушка-Русь» из «Весенней кантаты» производит неотразимое эмоциональное воздействие и вырастает до уровня философско-художественного символа – плача по могучей, но извечно бед-

ствующей, униженной и страдающей Родине. Внешняя статика сценического решения не замечается за высочайшей экспрессивностью и динамизмом разворачивающейся *музыкальной* фрески.

Именно с этой сцены начинается самая напряженная часть спектакля, на которую приходится эмоциональная кульминация и зона катарсического переживания у зрителя-слушателя. Она живописует трагедию Гражданской войны – чудовищную по остервенелости и бесчеловечности вражду соотечественников, а часто и близких родственников. Живописует глазами очевидца событий – Манечки, описывающей их в дневнике: об армии Л. Корнилова и судьбе генерала, об обстрелах и рвущихся снарядах, о положении горожан при постоянной смене политической власти в городе, о жалости к раненым красным в лазарете. На сцене же – пластическая группа ряженных как аллегория мимикрии обычных городских обывателей вроде Попсуйшапки, вынужденных приспосабливаться к условиям времени. Их сменяет сцена ожесточенного боя между большевиками и сторонниками Белого движения, акцентирующая мотив братоубийственного – в буквальном смысле – характера войны. Объединяюще-обобщающим началом всей этой многоэпизодной сцены является музыка 5-й части («Развязка») Симфонической сюиты С. Прокофьева «Портреты» по опере «Игрок». В сюите музыка кульминационной картины игорного дома изображает фатальное вращение рулетки (остинатные повторы фигуры *circulatio*) и выражает предельный накал страстей присутствующих. В постановке же она обретает совершенно иной смысл: игорный азарт превращается в угар бешеной кровопролитной схватки – с хлещущим ритмом скачки, «лазгающими» короткими мотивами и политональными «скрежетаниями». Данный пример хорошо показывает, насколько важна синестезийная активация восприятия при считывании «целостного смысла образа» (Н. Коляденко) в интегрированных сценических жанрах.

Развязкой собственно сценической в рассматриваемой части постановки снова становится хоровая сцена с символической пантомимой на «мертвом поле» после сражения: женщины – сестры милосердия, жены и матери ходят среди тел, оплакивая погибших; души-тени жертв, восстав, уходят в туман, в вечность; женщины со страхом, неловко оттаскивают прочь оставшееся на поле оружие. «Кодовым знаком» внутреннего смысла сцены становится музыка

второй части кантаты «Снег идет» Г. Свиридова, выражающая глубочайшую скорбь и страстную жажду мира, жизни – хор «Душа моя, печальница». Поэтический текст Б. Пастернака – о тихих рыданиях по мучениям жертв души, ставшей их усыпальницей, погостом, где перемалывается «все бывшее». Простейшая безыскусная мелодия с нисходящими хореическими терциями и секундами, однообразный убаюкивающий ритм, застылость повторов – все эти музыкальные особенности в сочетании со стихами создают образ колыбельной Смерти и вырастают во вселенский музыкально-поэтический плач по страшным последствиям революций и войн.

О превалировании синестезийных эффектов второго типа, к которым предрасполагает сама музыка, может идти речь в случаях, когда музыкальный ряд становится основным носителем эмоционального содержания драматической ситуации или поступков персонажей, а также создает контекстные условия действия.

В первую очередь это относится к интродукции – музыкальной предвестнице событий и «атмосферного фона» постановки в их невербальном, эмоционально-чувственном модусе. Такой обобщенно-сжатый образ предстоящего спектакля задает начало I части (до побочной темы) «Симфонических танцев» С. Рахманинова. В музыке слышится многое: и стремительно захватывающее звуковое пространство полифонической партитуры напряжение, в возрастающих волнах которого видится натиск некой зловещей силы, и динамичность смен музыкальных «событий»; не ускользают от внимания жанровые и звукоизобразительные детали – напористый остинатный ритм скачки, трубные сигналы, перерастающие то в призывные фанфары, то в звуки сабельных ударов. Внимательный слух выделит в самом начале неуклонное хроматическое нисхождение у струнных, образующее продолжительную музыкально-риторическую фигуру *passus duriusculus* (символ скорби, страданий), а вслед за ней – роковые удары аккордов *tutti* на *ff*, образующие – как отметил исследователь В. Грачев – графику креста [4].

Перечисленные музыкальные структуры вызывают многочисленные ассоциации, в том числе синестетического генеза, и служат проводником к обобщенной сюжетности музыки, корректируемой содержанием постановки. Поясним сказанное.

Как свидетельствует балетмейстер К. Голейзовский, С. Рахманинов использовал в «Симфонических танцах» наброски к неосу-

щественному балету «Скифы». Если предположить, разделяя версию Грачева, что образ варварского (скифского) буйства становится в «Танцах» образом Апокалипсиса, наступившего – в представлении С. Рахманинова – в России после 1917 г., то правомерно провести соответствующую содержательную аналогию с интродукцией спектакля, запечатлевшей переворот, разгорающийся пожар войны, сражения, тотальные бедствия и смерть...

В массовой сцене начавшихся в городе в 1910 г. беспорядков – погромов, поджогов, грабежей и стихийных выступлений против властей – главными выразительными средствами становятся сценическая актерская пластика и музыка. В действиях перевозбужденной толпы, носящей не столько изобразительный, сколько символический смысл (люди приводят в движение безжизненное тело убитого гимназиста, удерживая его вертикально, двигая его руки и ноги), прочитывается чья-то попытка манипулирования людьми, циничного использования смерти человека в политических целях. А музыкально-поэтическое метафорическое обобщение и резюме происходящего дает хор С. Танеева «Посмотри, какая мгла»: стремительно-беспокойный начальный оборот (стаккато, *pp*), имитационно «мелькающий» во всех голосах, вызывает визуально-психологическое ощущение растерянности и призрачной неправдоподобности окружающего мира и – если продолжить аналогию – замутненности сознания, «мглы» в головах.

Совершенно отчетливые синестетические визуально-пространственные и тактильные представления вызывает музыка вступительного раздела I части («Дворцовая площадь») Симфонии № 11 Д. Шостаковича в сцене, когда стареющая Калерия повествует о тяжелых временах обживания казаками земель Тамани, Ейской косы и Правобережья Кубани: их широких и гулких пустынных пространств – степей, лиманов и плавней, первобытно-нетронутой природы, безлюдья, холода и безмолвия. Музыка, приподнимая над сюжетно-событийным рядом, позволяет эмоционально ярко сопережить эту «пространственно-временную диспозицию, в которой дается музыкальное ощущение» событий [8, с. 225].

Истории казачества, специфике его социального статуса и психологии посвящен еще ряд сцен спектакля. Так, вспоминая свой сон старый казак Лука сетует о забвении старых казачьих родов, заброшенных могилах прежних атаманов, о нынешнем упадке

казачества, не помнящего славного прошлого. Одновременно на сцене предстает группа казаков в форме и звучит вначале протяжная казачья песня «Ой, не развивайся ты, сухой дуб», повествующая о казачьей доле воина и хлебопашца: о военном походе, дороге, прощании, а следом – Марш генерала Скобелева, символизирующий в данном контексте принадлежность казачества к доблестному русскому воинству. Другой пример – в сцене чтения Манечкой письма брата о почетности и тяготах службы в личном Конвое Его Величества, о праздновании юбилея Конвоя и приветствии царя. Здесь также сочетаются историческая песня «Ой, да собирались славные кубанцы... во едином кругу» – музыкально-поэтический знак традиционного уклада и единства не расколотого еще казачества – с блестящим Маршем из «Метели» Г. Свиридова как музыкальной метафорой парадного блеска службы. Подобную же функцию выполняет старинная бойкая песня Антона Головатого «Ой, годи ж нам журытыся» о даре царицы Екатерины II – музыкальная иллюстрация к сну Луки об открытии памятника запорожцам в Тамани. Подобным же *содержательным и эмоциональным комментарием* действия, очень точно выявляющим или *заостряющим образный смысл* мизансцен, становится емкий и обобщающий музыкальный лейтмотив государева казачьего служения, появляющийся неизменно в сценах с участием самых верных приверженцев идеи служения, олицетворяющих её, – Луки и атамана Бабыча. Это II часть (Романс) сюиты С. Прокофьева «Поручик Кижэ». Подобный выбор не кажется неожиданным: в музыке очевидны черты стилизованного романса с ясно различимыми истоками в городской песне, которая, в свою очередь, представляет собой «пересаженную» в городские условия бытования крестьянскую песню. В подобном же генетическом аспекте и казачество – это потомки некогда беглых крестьян, ставшие частью армии и приближенные к императору. В данном образце мотивы любовной тоски оригинала трансформируются в испытываемую Лукой ностальгию по прошлому – молодости и службе в конвое («Пошли нам, Господи, что было в старину»). Симптоматично, что и мелодия излагается в низком «мужском» регистре – у контрабаса и тенорового саксофона. Музыка же – это сплав народной ладоинтонационности с придворно-этикетной формой выражения (чувствительный романс), непосредственной лиричности – с жесткой упорядоченностью (постоянство

фактуры, четкость структурно-жанровых рамок), символизируя крестьянско-воинскую двудеиную суть казака. Пятикратно прозвучав в спектакле и сопровождая смерть Луки и Бабыча, она становится важным музыкально-драматургическим приемом, сплывающим и динамизирующим все сценическое развитие, подобно оперным лейттемам. Ту же структурно- и логически-организирующую функцию выполняет прием музыкальной репризности, уже отмеченный выше. Музыкальный ряд, кроме того, обеспечивает создание необходимого для развернутого спектакля драматургического контраста эпизодов и картин. Последнюю же точку в спектакле ставит его исключительно музыкальное (уже без сценического действия) завершение, подводющее смысловой и музыкальный итог – заключительный раздел (с *Roco meno mosso*) финала «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Как установлено музыковедами, он построен на несколько переосмысленном варианте темы 9-й песни Всеночного бдения «Благословен еси Господи, научи мя оправданием Твоим», основанной на знаменном распеве и повествующей о воскрешении Иисуса Христа. Упругий плясовой ритм, постепенное включение всех голосов фактуры создают «образ экстатической духовной мощи» [4] – соборную песнь-гимн, которую можно истолковать как веру истинно русского художника-патриота в спасение погрязшей в богоотступничестве России, ее воскрешение в Последние времена. Та же надежда звучит и в нашей постановке.

Подводя итог нашим наблюдениям, можно констатировать, что немалые усилия создателей спектакля увенчались успехом. Слушатель оценил глубину и продуманность спектакля, его точное попадание «в тему» и оставляемое им сильное эмоциональное впечатление. А достаточно органичное, на наш взгляд, интегрирование музыки и действия позволяет заключить, что опыт создания подобной музыкально-драматической постановки оказался весьма удачным.

Использованные источники

1. *Безоков Я.А.* Принцип арочности как основа формы визуального ряда светомызыкального произведения // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («ПРОМЕТЕЙ»-2015) : материалы Международной науч.-практич. конференции (к 75-летию со дня рождения Б. М. Галеева). Казань : Бриг, 2015. С. 164–168.

2. *Вяземский Е.Е., Стрелова О.Ю.* Теория и методика преподавания истории : учеб. пособие. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 384 с.
3. *Галеев Б.М.* Природа и функции синестезии в музыке // *Музыковедение.* 2006. № 1. С. 24–29.
4. *Грачев В.Н.* О художественном мире «Симфонических танцев» С.В. Рахманинова // Образовательный портал «Слово». URL: https://www.portal-slovo.ru/art/36039.php?ELEMENT_ID=36039&PAGEN_1=2
5. *Касавин И.Т., Щавелев С.П.* Анализ повседневности. М., 2004. С. 22.
6. *Коляденко Н.П.* Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : НГК, 2015. 160 с.
7. *Лихоносов В.И.* Наш маленький Париж. Ненаписанные воспоминания : роман. М. : Советский писатель, 1989. 608 с.
8. *Лосев А.Ф.* Два мироощущения // Звучащие смыслы. Альманах. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. 784 с.
9. *Ляхович А.* Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? // «Музыкальная карта»: академическая музыка. URL: <http://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-programmnost-simfonicheskikh>
10. *Мизес Л. фон.* Теория и история: Интерпретация социально-экономической эволюции / пер. с англ. под ред. проф. А.Г. Грязновой. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2001. 295 с.
11. *Пушкарёва Н.Л.* «История повседневности» как направление исторических исследований // Перспективы. URL: <http://www.perspektivy.info/print.php?ID=50280>
12. *Чертов Л.Ф.* Об анализе и синтезе визуальных синестетических кодов // Галеевские чтения: от синестезии к синтезу искусств («ПРОМЕТЕЙ»-2015) : материалы Международной науч.-практич. конференции (к 75-летию со дня рождения Б.М. Галеева). Казань : Бриг, 2015. С. 341–347.

Eleonora Vybyvanets

ABOUT EXPERIENCE OF MUSICAL AND DRAMA STATEMENT ON THE SCENE OF THE KRASNODAR MUSICAL THEATRE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 85–104. doi: 10.17223/26188929/5/9

In article the place and a role of a performance in cultural life of the region, its value in restoration of cultural and historical memory and connection between generations are considered. The text of statement is analyzed in aspect of specifics of the integrated scenic form uniting various text ranks, and integrated action the synesthetic of properties of perception. In focus of attention – functional variety and the importance of a music line in disclosure of meanings of statement.

Keywords: V. Likhonosov's novel, historical truth, Cossacks, Civil war, integrative scenic form, synesthetic, kollazh musical composition, Rachmaninov, Sviridov, Slo-nimsky's music, etc.