

Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля.
СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 163 с.

<i>От автора</i>	4	Читать
МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ		
О чем эта книга	6	Читать
Почему герой поет?	9	Читать
... в театре Эсхила.....	9	Ч
... в театре Расина	14	Ч
... в театре Чехова	17	Ч
Режиссура и музыка	19	Читать
Рояль и шум дождя	22	Ч
Бог музыки, спрятанный в кулисах	28	Ч
Вальсик, маршик и драма героя.....	34	Ч
Двойная жизнь музыки в драме.....	44	Ч
В современном театре	48	Читать
Учеба у Брехта.....	50	Ч
Концепция героя — возможности музыки	53	Ч
Музыка и драматургия.....	64	Ч
Композитор и мир сцены.....	73	Ч
«Музыка роли»	83	Ч
Наши мюзиклы	96	Читать
Вместо заключения.....	108	Читать
СТАТЬИ РАЗНЫХ ЛЕТ		
О «музыкальном реализме» Мейерхольда.....	112	Читать
Аэды XX века и театр.....	118	Читать
Поэт и сцена	134	Читать
Драма актрисы и музыка роли.....	138	Читать
Старинные, заговоренные куплеты Шут Фесте. Алиса Фрейндлих	144	Читать
Лира и маска.....	146	Читать
«Дека рояля, до которой раздерет себя герой».....	155	Читать
Еще раз о синтезе искусств в театре — в начале XXI века	162	Читать

От автора

У книги прихотливое построение — по объективным причинам. «Музыка спектакля», впервые изданная в 1978 году, кажется, уже и в библиотеках истребалась, истлела, утеряна. Прошло тридцать лет и три года. Пожалуй, в таких случаях лучше просто воспроизводить старый текст, чем пытаться его латать и осовременивать. Одна из нескромных идей автора — попытка возбудить интерес читателя к теме, к тому, как она меняется во времени, соблазнить его бесконечным ростом смыслов, возникающих на пересечениях драматического театра и музыки. На мой взгляд, многое может сказать о развитии и осознании этих отношений само сочетание в книге монографии семидесятых годов и статей, написанных позже, вплоть до настоящего времени.

В итоге у автора получился большой и хронологический, и географический, и даже жанровый «разброс». Но не надо ждать от этой книги полноты картины, так же как и полноты проблематики. Здесь другая задача. Хотелось привлечь внимание к музыкальному ключу драматической сцены, к тому, сколь многое и разное открывается с его помощью в театре.

Спасибо Академии за возможность издания этой книги. Главная же благодарность — моим незабываемым учителям Павлу Петровичу Громову и Борису Осиповичу Костелянцу.

МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ

Памяти С. В. Владимирова

Издание второе, исправленное

О ЧЕМ ЭТА КНИГА

Бесследно ничто не проходит в искусстве, как и в жизни. Здесь нет нейтральных частных мелочей, мелочь отзывается на сути дела. В подделке, искусстве — иначе, внутренней жизни, объединяющего и одухотворенного начала нет. Спекулятивное произведение нередко распадается на куски, равнодушные друг к другу и к общему итогу. А вот творческое явление существует по иным законам. С какой стороны ни подойди — узнаваемо целое. Это не значит, что подлинное стихотворение или спектакль — некий монолит. Напротив, художественная ткань бывает весьма сложной, неоднородной, внутренне конфликтной. Такая изнутри возникающая конфликтность говорит об органичности вещи, ее особой жизнеспособности; она может принадлежать лишь единой художественной системе.

Мера художественности, возможно, как раз и определяется тем, насколько богата общим смыслом любая деталь произведения. Насколько просвечивает вся его сложная структура в одном-единственном компоненте. Например, в музыке, которая звучит в спектакле. Что она значит здесь? Пристальное рассмотрение партитуры в этом случае даст не много. Бывает, что одна и та же музыка осмыслена и использована в двух и более спектаклях, причем совсем по-разному.

Нет, если мы прислушаемся к музыке художественно полноценного спектакля, нашим вниманием непременно завладеет весь он целиком. Просто на этот раз музыка станет точкой отсчета всего его богатства.

Потребность в музыкальном элементе существенна для театра двадцатого века вообще, во многом определяет его пути. Искания режиссуры, и в большой мере великой отечественной режиссуры, связаны с переосмыслением роли и места музыки в постановке. Сегодняшний театр — наследник большой культуры, накопленной взаимодействием драмы и музыки. Театр двадцатого века обратился к музыке ради существеннейших задач. О них будет подробный разговор. Те же задачи не исчерпаны в наши дни, сохраняется их историческая актуальность. Только ставятся они в еще более определенной форме и решений требуют подчас категорических, жестко эффективных. Это сказывается, в частности, и в резком усилении музыкального элемента в постановке.

Неистовое наступление музыки на драматическую сцену перестало даже казаться новостью. Оно давно стало нормой, вписалось в ритм театральных будней. Сейчас уже стало виднее, где модная «пена», суетные ухищрения, устаревающие молниеносно, а где индивидуальный и плодотворный поиск режиссера. Другими словами, набирает силу театр, в котором творчески уловлено действительное содержание современного музыкального бума, имеющего свое историческое оправдание. То или иное использование музыки обнаруживает сегодня меру самостоятельности режиссера. Ведь в музыке спектакля честно отражаются его содержание, его поэтика и стилистика.

Как это происходит? Надо попробовать найти верный критерий художественности, увидеть, как в музыке спектакля сказываются и концепция героя, и конфликт. Понять, как взаимодействует музыка с диалогом, с мизансценой спектакля, выражая его идею.

И здесь приходится иметь в виду, что место музыки в драматическом театре — явление историческое. Взаимодействие музыки и драмы меняется во времени, обогащаясь с каждым новым этапом развития искусства. Об этом пути важно знать и помнить прежде всего для уяснения нынешней театральной ситуации.

В современном тяготении искусства к синтетичности, при все более размытых границах

смежных искусств, возникает характерная опасность увлечения синтетичностью как таковой, в ущерб стоящим за каждым отдельным искусством, накопленным веками запасам содержательных возможностей, определяющих тот или иной его вид. Так, очевидная в двадцатом веке тенденция к возрастанию роли смежных искусств в театре породила распространенную за рубежом концепцию «тотального театра». При всех ее интересных и плодотворных аспектах эта концепция грешит забвением собственно драматического начала театра, связанного с духовным содержанием конфликтного развития на сцене — действия.

Многие зарубежные театральные деятели, недовольные состоянием современного театра, проводят, в назидание ему, параллели между театром прошедших веков и предполагаемым театром будущего, который видится как театр тотального сотрудничества музыки, света, цвета, движения на сцене. При этом они часто отводят музыке почетную роль организующего начала. Разнообразные проявления синтетической природы театра на протяжении всей его истории трактуются так, что очевиден неисторизм решающей посылки: в истории ищется основание для воображаемой «тотальной» сцены без драматической личности на ней.

Но в таком сверкающем, движущемся, звучащем театре будущего, с его тотально сомкнувшимися искусствами, нет места драматическому действию. Когда фетишизируется взаимопроникновение искусств, умаляется коренное, суверенное свойство театра — драматизм.

Не только западные теоретики, но и не принципиальные, просто идущие на поводу у моды режиссеры (а в поветрие легко превращаются серьезные требования времени), гонясь за омузыкалением постановок, также игнорируют завоеванный современной эстетикой театра содержательный контакт музыки с действием. По этому серьезному упущению и можно отличить сегодня поверхностную режиссуру от режиссуры творческой, наследующей открытия новой эры театра, наступившей на рубеже веков.

Как часто к музыке в буквальном смысле слова бросаются режиссеры, одержимые расхожим и, увы, убогим представлением о ритме двадцатого века. Бестолковый натиск музыки, призванный выразить дух эпохи, выражает (и не может не выражать!) лишь суетность постановщика. Дело тут в недостатке культуры, в неисторичном отношении к музыке в театре. Формальное засилье музыки на сцене — такой же вопиющий анахронизм, как поверхностный взгляд на музыку лишь с точки зрения ее узко прикладной, иллюстративной роли в спектакле.

Между тем двадцатый век в самом деле сказался на отношении театра к музыке, и сказался так глубоко, как и не подозревают иные режиссеры. К историческому повороту, поставившему драматическую сцену и музыку в новые отношения друг с другом, причастны творческие свершения нашего театра. Даже творчески апеллируя к опыту древнейших форм восточного театра, режиссеры, конечно же, исходят из новых представлений о месте музыки в постановке, выработанных двадцатым веком. Ныне, в семидесятые годы, обращение режиссуры к музыке ответственно, ведь наследуется значительная культура. Излишняя простота тут хуже воровства.

И вот если музыка сложно связана со всем, что происходит на сцене, она становится основой той более широко понимаемой «музыки спектакля», которой определяется звучание произведения в целом. У такой постановки возникает музыкальное дальнейшее эхо, расширяющее, укрупняющее смысл драматического действия.

Музыка в драме способна на многое. Ее возможности превышают бытующие до сих пор представления об ее частной, украшательской роли в тех или иных моментах спектакля.

Для начала обратимся к самой наглядной ситуации: герой на сцене запел. Что может быть проще и естественнее такой встречи театра с музыкой? А ведь уже и здесь немалые творческие проблемы. Здесь, может быть, зерно разветвленных отношений обоих искусств на драматической сцене. Имеет смысл заглянуть внутрь подобной ситуации, чтобы понять ее историческое содержание и художественные возможности.

А после можно будет пойти дальше, углубиться в сложный мир сплетений музыки и

драмы в современном театре, попытаться разгадать секрет музыки спектакля.

ПОЧЕМУ ГЕРОЙ ПОЕТ?

... В ТЕАТРЕ ЭСХИЛА

Первый ответ — самый простой и несомненный. Потому поет, что древнегреческая трагедия только-только вышла из дионисийских действий, где пение обязательно участвовало в нерасчлененной, синкретической стихии древнего искусства. Разговаривать на сцене еще не пришла пора. Да и возможен ли разговорный диалог в огромнейшем амфитеатре, собиравшем население целого, пусть небольшого, государства?

Но за первым ответом должно искать и второй. Отметить объективную связь театра с его истоками и объяснить пение на античной сцене причинами, так сказать, технологическими — только полдела. Ведь вопрос конкретный: почему поет герой в античной трагедии? Трагедия эта совершенна. Значит, тут одной ссылкой на дионисийские празднества обойтись нельзя — у трагедии свои законы и потребности, художественно самостоятельные. В ней древние традиции осмыслены по-новому.

Новость для греческого искусства — трагический конфликт. У Эсхила впервые вышли на сцену два героя-антагониста и повели действие, воплощая два начала конфликта. Тогда, как известно, и родился театр. Многое существенное в нем наследует нынешняя сцена, через века и века сменявшихся театральными системами. Не в последнюю очередь наследуется древний контакт музыки и драмы.

Что же значило пение героя в новой, только родившейся системе трагедийного представления? Ответ дает все художественное единство античной трагедии: пение героя было и ее душой, и ее телом.

Катарсис — цель античной драмы. Трагическое действие должно было потрясать. Столкновение грандиозных, общезначимых идей, мощных, героических волей и страстей развивалось и разрешалось в античном амфитеатре, как гроза, очищающая и освежающая. Серьезнейшее и актуальное содержание трагедии греческие зрители постигали поистине всем своим существом. Глубина проблем, поднимаемых античными трагедиографами, и не могла быть воспринята только рационально.

Все средства, унаследованные трагедией от более ранних форм, были ориентированы на достижение трагического катарсиса. Пляшущий, плачущий, поющий хор был необходим для мощного нарастания конфликта; у Эсхила именно в хоре, полноправном участнике действия, в первую очередь воплощались, накапливались силы катарсиса. Музыкально и страстно отзываясь на речи героев трагедии, хор вносил тревогу, волнение¹. Атмосфера еще более

¹ Как именно звучала музыка песен и танцев хора, для нас остается тайной. Однако дошедшие до нас труды по античной музыкальной эстетике, свидетельства и косвенные упоминания в сочинениях древних авторов, новейшие работы на эту тему все же помогают создать, хоть и сугубо общее, понятие о характере музыкального элемента античного театра. В современной науке существует представление о

нагнеталась теми его выступлениями, в которых предвосхищались дальнейшие события. Хор был гибким, весьма разнообразно применявшимся орудием катарсиса. Иногда, например, музыкальный и содержательный эффект достигался как раз тем, что немедленной реакции хора не было. Так, в «Эвменидах» Эсхила (заключительной части трилогии «Орестея») Афина увещевает хор разъяренных эриний, ополчившихся на матереубийцу — Ореста. Ее увещание звучит как мощное и уверенное выражение воли, потому что возникает динамический контраст с однообразными рефренами хора.

Вообще же есть основания предполагать, что в «Орестее» один из самых важных идейных мотивов трагедии, связанный с неутомимыми эриниями, мстящими за нарушение закона, существует как определенный музыкальный мотив. Мотив этот участвует в драме.

В первой части трилогии, «Агамемноне», после того как Клитемнестра настойчиво, со злобещей ухвативостью призывает мужа пройти по пурпурному ковру в царские покои, хор поет:

Почему напевом неотвязным
Темные пророчества звучат?

С помощью музыки определенный момент действия получил эмоциональный акцент, особую напряженность, так создавались драматургические тяготения в представлении.

Здесь же, в «Агамемноне», то есть задолго до появления эриний, хор аргосцев трагически предвосхищает события последней части трилогии:

Почему же радость отдается
Песнею безлирной эриний?

Позднее хор эриний, пляшущих вокруг «наученного несчастьями» Ореста, пророчествует ему:

Дух сокрушит, разум убьет,
Ум помутит, душу изъест,
Высушит мозг, сердце скует
Чуждый струнам гневный напев.
Черная песнь эриний.

Те же эринии, превратившись в финале «Орестей» в ласковых эвменид, становятся радостным, ликующим хороводом, вовлекающим афинян в безудержное веселье:

Подпевайте, пляшите, кричите!

Музыкальные превращения хора были чрезвычайно значимы. Благодаря им действие членилось на куски различного эмоционального содержания. Говоря современным языком, музыка имела значение для ритмической организации действия, которое осязательно для зрителей переходило из одной стадии в другую. Переходы музыкально фиксировались, прежде всего в новом стихотворном размере, а ближе к кульминации — в стихомифии — интенсивном диалоге, состоящем из коротких музыкальных реплик. В сценах пафоса появлялся новый патетический размер —дохмический. Здесь же сильнейшим воздействием

з н а ч и м о с т и м у з ы к а л ь н ы х
х а р а к т е р и с т и к в д р е в н е м т е а т р е ,
к а с а ю т с я л и о н и л а д а , т е м б р а , р и т м а и л и
р е г и с т р а .

обладал прием ритмического сбоя, когда в репликах чередовались декламация и пение.

Особое значение было у гипорхемы: накануне трагической катастрофы раздавалась ликующая песнь хора, введенного в заблуждение мнимо удачно складывающимися обстоятельствами. Такая контрастная затяжка действия перед решающим потрясением составляла важнейший момент в драматургии античного представления. Эта драматургия, архитектурно стройная, эстетически совершенная, подчинялась глубоким задачам.

Из музыкальных инструментов, сопровождавших трагедию, главным был наиболее близкий к звуку человеческого голоса авлос. Авлос (древний гобой) был основным инструментом в античной музыке. Ведь тогдашняя музыка — еще мало расчлененная стихия: не существовало самостоятельной инструментальной или вокальной музыки (как не существовало и самостоятельного музыкального искусства вообще).

И вот тут особого внимания заслуживает отношение Аристотеля к авлосу, высказанное им в восьмой главе его «Политики». Выясняется, что авлос пригоден именно и только в трагедии: его тембр подходит для действия, устремленного к катарсису. Сильный, ровный, острый, горловой голос авлоса, звучащий экстатически, в ладу, годном для «энтузиастических» мелодий, поддерживает партии героев и хора. Звуковая фактура представления, сосредоточенная на тембре живого голоса, помогала достижению катарсиса и, значит, строила трагический жанр.

Герои, протагонист и девтерагонист, в масках со специальными рупорами начинали партии иногда с декламации, но с нарастанием пафоса переходили к речитативу. Их партии были частью сложной трагической композиции, направленной на создание и разрешение напряженного конфликта. Поэтому, например, пение Ореста в эсхилловской трилогии «Орестея» составляло важную фазу действия, особенно в последней части трилогии, где герой, убивший преступную мать, вступал в напряженный конфликт с хором мстительных эриний.

После мрачных пророчеств хора (цитированных выше), который становился здесь девтерагонистом, к пению переходил Орест, что отчетливо воспринималось в амфитеатре как причастность героя к глубинным проблемам бытия, грандиозностью превосходящим возможности одного человека. Пение служило знаком трагической мощи, означало приближение катарсиса, было предощущением его. Участие в сложно организованной трагедийной драматургии делало пение важным стимулом катарсиса.

Музыка представления активно строила трагическую драматургию. Композиционные нарастания, замедления, кульминация и развязка немислимы без участия музыки. Многое тут определялось особыми возможностями тембровой фактуры представления. Человеку вторил авлос. Обобщенная поэтика античной трагедии, имевшей дело с цельными героическими характерами и конфликтами, затрагивающими существо бытия, в звуковом, музыкальном отношении не выходила далеко за пределы человеческого голоса. Таким образом, музыкальная сфера трагедии делала зрителя, как гражданина и человека, нераздельно связанным с происходящим на трагической сцене. Катарсис, объединявший зрителя с поющими героями, подчеркивал эту связь.

Что здесь живо для нас? Взаимосвязанность всех компонентов, единство достаточно сложной структуры спектакля ради воплощения грандиозной проблематики. В нынешний театральный век крупные художественные задачи как раз и требуют единства сценической концепции. Масштабному, иногда философски насыщенному содержанию спектакля становятся причастны все его «составляющие». В театре двадцатого века человек нередко стоит лицом к лицу с миром, с историей. Путь, проделанный и музыкой, и театром, искусством вообще, ведет к тому, что на драматической сцене существует театр людей и театр идей. Духовность не противоречит действительности. Музыка раскрывает суть отношений человека с жизнью и с самим собой, дает возможность услышать тот самый духовный резонанс существования героя, который выветривается в концепции «тотального театра».

Принцип содержательного и стилистического единства сценического произведения, возобладавший в театре в век режиссуры, вновь дал музыке огромные возможности для

глубокого участия в целостной системе постановки. В этом смысле закономерны и постоянный интерес режиссуры двадцатого века к интерпретации античной классики, и ее полноценное воплощение в наше время. Режиссер, обладающий современным театральным слухом, ставя классическую или современную пьесу, закономерно стремится достичь органической связи музыки с фабулой, с действием, с идеей спектакля.

Мощная проблематика, обобщающая духовный опыт современности, вновь нуждается в подчинении себе всего сценического мира, одушевляет сложную систему драмы.

Долгие века музыка и театр развивались отдельно, и уж во всяком случае, было утрачено неповторимое первозданное проникновение музыки в плоть и дух драматического представления. Но отказ от завоеваний античного этапа искусства был относительным, означал не глухой разрыв с ним, а, напротив, развитие этих завоеваний в истории. Став самостоятельными искусствами, драма и музыка накапливали возможности для нового контакта. Каждая театральная эпоха говорила здесь свое слово. Кровные связи музыки и драмы сказывались на разных этапах — в средневековых мистериях, в комедии дель арте, возрождаясь порой весьма изобретательно. Но во всех витках, которые делала история, видна логика связи прошлого с будущим.

Во время царствования Людовика XIV усиленно развивались разные театральные формы. Возникла потребность в обретении и отстаивании каждым отдельным жанром своей специфики. Активно утверждался музыкальный театр, в котором музыка обретала широкие полномочия, являлась основой представления, постепенно подчиняла себе текст. Великие французские трагедии, составившие славу классицистского театра, напротив, не претендовали на сколько-нибудь существенную долю музыки в драматическом представлении.

И все-таки стремления классицистов возродить для театра эпоху античной классики не были бессмысленными или бесплодными.

За образец для декламации в расиновских трагедиях бралась античная просодия, древняя связь музыки со словом, серьезно привлекавшая в то время людей и науки, и искусства. Конечно, тут предполагаемый античный образец переосмыслился соответственно эстетическим представлениям новой эпохи. Но само внимание к синтезу музыки со словом не случайно занимало деятелей музыкальной и драматической сцены, казалось бы обособленных в своей творческой специфике. Великий реформатор музыкального театра Люлли ходил в Бургундский отель слушать «поющиеся» монологи Расина для того, чтобы выработать стиль своих знаменитых оперных речитативов.

Сложную, опосредованную форму принял древний контакт музыки и драмы. Никому, конечно, не дано возобновить ушедшую историческую реальность. Но в бесчисленных ренессансах античного искусства, несмотря на очевидную сегодня наивность их теоретиков и энтузиастов, всегда есть элемент истины: история развивается по спирали, и прошлое проступает в настоящем.

По существу, театр Расина почти ничем, кроме мифологических имен героев, не напоминал античного театра. Суть этого исторического этапа была такова, что *содержание* античной трагедии отрицалось. На смену универсальным конфликтам бытия пришла проблема взаимоотношений личности с государством, с нормами общественной жизни.

Противоречие индивидуалистической страсти и долга сначала безоговорочно разрешалось в пользу общественного служения; затем конфликт начал приобретать трагедийный характер. Значительную общественную проблематику эпохи вобрала в себя тема индивидуальной страсти — трагически безысходной, губительной, несовместимой с нормальным ходом жизни, в которой герои классицистской трагедии, кстати сказать, занимают ведущее, высокое положение.

Соответственно не было и не могло быть здесь хора. Он появился в поздних трагедиях Расина с серьезными, но еще более далекими от театра классической Греции целями. Однако герои классицистской сцены, ориентированные на античный образец, не говорили, а

выпевали монологи. Простой формальностью в большом трагическом искусстве такое быть не могло. И коль скоро мы начали с самой наглядной и несомненной ситуации участия музыки в спектакле, спросим себя, почему же поет герой...

... В ТЕАТРЕ РАСИНА

Известно, что Расин расписывал по нотам трагические монологи своих произведений, например для актрисы Бургундского отеля Мари Шанмеле, игравшей Гермиону, Беренику, Ифигению, Федру. Декламация актеров классицистского театра утрированно мелодична, такова была одна из многих его условностей, начинающихся со знаменитого требования трех единств. Декламировавшие актеры стояли полукругом, фронтально развернутым к партеру, формализованными были жесты, манера поведения, облик персонажей. Искреннее чувство художественно преображалось на пути к зрителю, становилось формулой. Такова была актерская классицистская школа. Можно ли говорить о том, что в трагедиях Расина пели именно герои?

Да, музыкальная речь принадлежала именно расиновской героине. Торжественный и возвышенный александрийский стих, вложенный в ее уста, музыкален, это почти речитатив. Как ни подчеркнута, ни условна актерская манера, зритель Бургундского отеля видел Андромаху, Гермиону, следил за их судьбой.

Монологи героини, расписанные по нотам — опорным музыкальным тонам декламации, подчас со сложными модуляциями, были не менее музыкальны, чем арии героев античных трагедий. Но музыкальность осуществлялась на совершенно других основаниях.

В древнегреческой трагедии пение героя входило в создание и катарсическое разрешение общезначимой, объединяющей амфитеатр коллизии. В семнадцатом веке монолог, расписанный по нотам, соответствовал замкнутости, одиночеству классицистского героя в его страсти. Декламация нараспев, которой владели актеры, замыкала мир героя, звучный и насыщенный, в нем самом. Монолог героя мог представлять собой исчерпывающий анализ собственной внутренней борьбы, ее оценку. Герои прислушивались к себе. Трагические противоречия захватывали их целиком, и фиксированные классицистские модуляции монолога означали неизменную, абсолютную власть этих противоречий над героями. В их отношениях с обществом и другими людьми имелись непреодолимые разрывы, причиняющие им страдания. Руководимые эгоистической страстью тираны, полные светлого достоинства герои, равно несчастные в своей судьбе, отброшены центробежной силой конфликта в разные стороны, и лишь трагически неизбежная катастрофа ставит их, слишком поздно, перед возможностью других отношений. Благодаря классицистской технике монолога герой идеализируется, воплощает трагический конфликт абсолютной страсти и абстрактного принципа.

Андромаха, скорбная вдова Гектора, находится в плену у влюбленного в нее тирана Пирра, которого безнадежно любит Гермиона, в которую безнадежно влюблен Орест. Яростная страсть делает героев и героинь трагедии неспособными снизить до реальной ситуации, сложившейся между ними, делает невозможным конкретное взаимное общение, превращает в трудную проблему движение навстречу друг другу. Безнадежная страсть — могущественная, многозначительная тема этого искусства. Многозначительная — и, как музыка с ее максимализмом содержания, не разложимая рационально. Художественная убедительность и достигается здесь декламацией александрийского стиха, переходящей в пение.

Читатель уже понял, что его не ожидает исчерпывающая история вопроса. Не представляется возможным охватить весь необъятный, разнообразный, разветвленный опыт взаимодействия музыки со сценой. Здесь сделана лишь попытка столкнуть разделенные веками контрастные художественные принципы. Этот контраст, созданный самой историей, творчески интересен.

Самостоятельное развитие музыки и театра переродило их древние связи. То, что

раньше разумелось само собой, предопределялось общей синкретической основой, теперь решительно усложнилось. Самые глубокие и значительные контакты музыки и сцены стали и наиболее опосредованными. Так, музыковеды усматривают в сонатном аллегро — канонической форме произведений классиков от Гайдна до Бетховена и позднейших — «драматургию театрального типа», то есть влияние театра семнадцатого века, поры триумфов Корнеля и Расина².

Французская трагедия музыкальна благодаря гармонической стройности, интенсивности и чистоте сталкивающихся в ней драматургических мотивов, что сегодня бросается в глаза. Столь же очевидно, что ее музыкальность далека от всепроникающей, нерасчлененной музыкальной стихии античного театра. В театре Расина угадано направление, назревавшее в современной ему музыке, с ее, в свою очередь, многовековым опытом развития.

Таковы мощные, но сложно опосредованные проявления древнего взаимодействия музыки с драматической сценой. А вот непосредственная связь трагической декламации с пением, исконная и столь значительная в античном театре, объединявшая героев и зрителей, все действие в устремлении к катарсису, не имеет в классицизме прежней силы и, напротив, искусно вписывает героя в трагически замкнутый круг. И в то же время такое сужение задач художественно оправдано, содержательно.

При всем своеобразии русского классицизма некоторые характерные его общие черты сказались особенно рельефно. Вот свидетельство, парадоксальное на первый взгляд. «Он знал, — писал о Сумарокове его современник, — что гению трагическому нужна только душа, а потому и не требовал пособий ни от декораций, ни от музыки»³. Тут высказана важная, принципиальная идея. Место всепроникающей в античном театре музыкальности занял на классицистской сцене индивидуальный «душевный голос» (выражение С. Глинки) драматурга и его героев. Но и этой идее суждено пережить свое историческое содержание, утратить силу. На рубеже двадцатого столетия театр включит в душу сценического произведения и декорации, и музыку, будет добиваться новой целостности на сцене, с иным, соответствующим современному этапу, содержанием.

В ходе развития и драмы, и музыки накапливались возможности их новых контактов. Процесс не прекращался никогда, разнообразно проявляясь в жизни театра. Даже в пору строгого разграничения театральных жанров, как в том же искусстве классицизма, когда музыка стала принадлежностью расцветающего музыкального театра (оперного и балетного), действовали мощные встречные силы драматического театра и музыки, умножались грани их соприкосновения.

Теперь вернемся к исходной, наглядной и очевидной ситуации: «герой на сцене поет». Как видим, она не так-то проста. Пожалуй, и впредь читатель уже не захочет и не сможет видеть в ней лишь частный эпизод сюжета. В истории ничто не проходит даром, содержание в ней сменяется новым содержанием, а не бессмыслицей, и в любой серьезной театральной системе, какую бы долю ни занимала в ней музыка, пение героя решает существенные художественные задачи, раздвигает сиюминутную логику сюжета.

Музыкальная декламация на сцене держалась долго, выродившись в формальные модуляции «на пафосе», когда содержание классицистского приема было исчерпано

² С м.: *К о н е н В.* Э т ю д ы о з а р у б е ж н о й м у з ы к е. М., 1968. С. 128.

³ *Г л и н к а С.* О ч е р к и ж и з н и и и з б р а н н ы е с о ч и н е н и я А. П. С у м а р о к о в а. С П б., 1841. Ч. 1. С. 21 - 22.

исторически. Пришло время, и стремление к правдоподобию, натуральности человеческой речи захватило театр. Безотносительные к содержанию реплик модуляции голоса были изгнаны со сцены, они уже резали слух зрителю. Пели герои лишь в специально отведенных для того эпизодах. Тут могли быть колыбельные, хороводные песни, романсы, с большей или меньшей логикой правдоподобия включенные в сюжетную ткань. Крупные композиторы писали иногда музыку, составлявшую вместе с увертюрой и антрактами целую сюиту, своеобразно трактуящую драму. Обыкновенно концертное исполнение такой музыки с наибольшей полнотой представляло трактовку драматического сюжета композитором, сценическая сторона отсекалась без ущерба для восприятия его замысла. О музыке, входящей в художественную концепцию конкретной постановки, речи еще не было.

К концу девятнадцатого века, однако, в театре подготавливаются большие перемены. Совместными усилиями драматургии и сцены переосмысливается эстетика спектакля. Театр нуждался в новой эстетике, потому что история к двадцатому веку поставила людей в новые отношения друг с другом и действительностью; жизненные связи умножались, усложнялись. Искусство резко, скачком порывало с предыдущим этапом, отходившим в историческое прошлое. В постановках традиционной драматургии происходила стихийная переоценка ценностей. На личность, на ее положение в действии постепенно устанавливался новый взгляд. Возникла объективная необходимость смены точки отсчета в театре. Начиналась эра режиссуры.

Новая концепция действия, собирающего героев в единую разветвленную систему взаимных связей, родилась в театре с приходом режиссера. Так отозвался театр на социальные и духовные перемены предреволюционной эпохи, и острее всего именно в России, что было подтверждено последующими триумфами советской театральной культуры.

Целостный, подчиненный режиссерскому замыслу, мир драмы дал возможность пронизать все действие ритмом современной жизни, оценить новую действительность с помощью той или иной трактовки внутренних связей всей системы.

Роль музыки в новой концепции действия неизмеримо выросла по сравнению с ее прежним бытованием в театре в виде увертюр, антрактов и сюжетных иллюстраций. Место индивидуумов с разнонаправленными волями заняли герои, конфликтное соотношение которых выражалось внутренними связями целостного драматического мира. Таким образом, значимость конфликта перерастала устремления его конкретных носителей, в нем воплощалась идейно-эстетическая концепция большого мира действительности. В сложной структуре такого действия, многими нитями неуклонно связывающего героев, участвующих в общей драме, все традиционные средства театра — от мизансцены до интонационного рисунка роли — приобрели своеобразное содержание. Музыка получила новое театральное рождение: теперь она могла быть силой, способствующей созданию художественного целого, установлению новых и сложных отношений героев драмы с миром, окружающим их.

Естественно, что открытия в области использования музыки драматической сценой, сделанные режиссурой на рубеже девятнадцатого — двадцатого веков, стали основополагающими для последующего развития. Принцип содержательного и стилистического единства, возобладавший тогда, сохранил актуальность, при том, что ныне единство достигается во многом иначе, чем на заре века режиссуры.

Этот момент в истории театра настолько существен, что потребует серьезного внимания к себе. Пока же оставим поющего героя на сцене. Что с ним случилось на рубеже двадцатого века...

... В ТЕАТРЕ ЧЕХОВА

Герою по-прежнему иногда поется, но его пение не остается нейтральным к перестройке художественного целого. Иначе и быть не могло: изменения тут самые решительные.

Вот «Вишневый сад» А. П. Чехова. Избранная нами экспериментальная ситуация

(герой, поющий на сцене) делает любопытный вираж. Она, с одной стороны, никак не акцентирована драматургом. Напротив — герои вполголоса напевают, всегда не до конца.

С другой же стороны, ситуация обретает внутреннюю проблемность. Епиходов во втором действии с гитарой в руках напевает: «Что мне до шумного света...» — и недопетый романс тут же становится объектом обсуждения.

Епиходов (*играет на гитаре и поет*). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» Как приятно играть на мандолине!

Дуняша. Это гитара, а не мандолина. (*Глядится в зеркальце и пудрится.*)

Епиходов. Для безумца, который влюблен, это мандолина... (*Напевает.*) «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...»

Яша подпевает.

Шарлотта. Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы.

Сколько многое изменилось уже по сравнению, скажем, с А. Н. Островским! В чеховской пьесе трудно себе представить развернутый музыкальный эпизод вроде знаменитого «Не искушай меня без нужды» Ларисы в «Бесприданнице». Там это была вершина сцены, композиционно выделенная единица сюжета, чрезвычайно значимая ступенька во взаимоотношениях героев. Персонажи активно откликнулись на пение Ларисы, отыгрывалась обоснованная реакция на сильное художественное впечатление.

В «Вишневом саде» герои (в том числе и сам исполнитель — Епиходов) обсуждают собственно факт пения. Меньше всего здесь можно ожидать традиционное эмоциональное раскрытие персонажа в песне. Так же как в последующих репликах трудно увидеть состоявшееся откровение — взволнованную реакцию других персонажей. Напротив, это пение, так сказать, принципиально «на ветер». Не только для нескладного Епиходова — для любого героя в любой чеховской пьесе чужероден, немислим сколько-нибудь самостоятельный музыкальный «номер». Епиходовское «Как приятно играть на мандолине» в некотором отношении знаменательно. Выбранная нами ситуация «поющего героя» лишается замкнутости. Напротив, она словно испытывает в театре Чехова воздействие многообразных драматических мотивов пьесы. До полной слитности вписанное в общее течение действия пение героя лишается какой бы то ни было исключительности. Конкретный романс в устах конкретного героя — Епиходова снижает образ и подчеркивает щемящую нелепость епиходовского бытия в той же степени, как все прочие его характеристики по ходу действия. Картина такова: Епиходов, как всегда, жаждет излить душу, хотя бы в романсе, и снова у него ничего не получается. Да и никому нет дела до его души. «Музыкальный» порыв Епиходова снижается реакцией остальных персонажей и опорочивается подпеванием Яши, пошляка и хама.

Пение расценивается как неуместное с самого начала — такова парадоксальная идея романа героя. Чехову нужен романс, отрицающий себя. Видимо, суть перемен, происходящих с поющим на сцене героем, в следующем: отрицается малейшая автономия такой ситуации; она становится открытой для всего драматического сплетения, достигнутого в ходе действия.

«Тихо напевающие» Любовь Андреевна, Яша в третьем действии этой пьесы столь же намеренно слиты с прозаическим фоном. Пожалуй, вернее было бы выразить это так: в их напевании проявляется общий музыкальный и внутренне конфликтный ход действия, в отличие от прежней драматургии, где герои могли участвовать в создании ярких музыкальных пятен в общей прозаической ткани⁴.

⁴ См. анализ «Вишневого сада» в современном исследовании по теории драмы, где художественное новаторство

«Вишневый сад» — пьеса 1904 года. Она несла в себе не только предвидение великого драматурга Чехова, но и опыт исканий великого режиссера Станиславского, опыт раннего Московского Художественного театра. Преобразование сцены было всесторонним. Тот рубеж, на котором могли появиться герои Чехова, слишком значителен для судеб сцены двадцатого века, для теперешнего театрального искусства, чтобы ограничиться лишь кратким обращением к нему в рамках нашего первоначального экскурса.

Выбранная ситуация — поющий на сцене герой, — представшая, пусть схематично, в ее историческом движении, поучительна. Теперь, когда определен ход мысли о предмете, мы можем прийти к пониманию художественной ответственности музыки за происходящее на сцене.

Далее будет раскрыто новое содержание этой ответственности, достигнутое родившейся на заре двадцатого столетия режиссурой.

РЕЖИССУРА И МУЗЫКА

Театральные системы двадцатого века пристрастны к музыке. Часто именно в этом пункте — скрещение существенных, определяющих данный театр творческих мотивов. Так сказался новый век: постепенно возрастают связи внутри сложного целого — драматического спектакля. Художественное единство подразумевает теперь содержательную функцию всех его компонентов в воплощении пьесы. Это единство означает также небывалую прежде действенность взаимозависимых традиционных слагаемых представления, включая музыку и декорационное оформление. Обращение режиссера к «смежным искусствам» с самого начала двадцатого века в высшей степени осознанно — оно осмысливается как первоочередная творческая проблема.

Когда-то Лессинг посвящал десятки полемических страниц в «Гамбургской драматургии» рассуждениям о подобающей музыке увертюр и антрактов драматических представлений, с наивозможной для тогдашнего театра гибкостью различая потребности комедии и трагедии, разных видов трагедий, завязки пьесы и ее финала. Затем, уже в девятнадцатом веке, вошли в историю театра большие композиторы, которые создавали музыку к пьесам. Среди них были Бетховен, Мендельсон, Бизе, Глинка, Чайковский... В историческом для мирового театра 1898 году старый принцип оказывается исчерпанным.

Станиславского сначала просто раздражали традиционная музыка в увертюрах, дежурные польки с кастаньетами в антрактах «Гамлета». К «Царю Федору Иоанновичу», первой постановке Художественного театра, в 1898 году заказывается специальная увертюра — и вот режиссер не удовлетворен: «Вышла прекрасная симфония»⁵, но она звучит помимо драмы, не входя в нее. Если раньше композитор мог возвышать до себя среднюю драматургию и иногда его «музыкальные номера» содержали некоторое толкование пьесы, акцентируя те или иные моменты в ней, то теперь искусство театра перешло в новый этап. Режиссер ощущает недостаточность, изжитость старой театральной эстетики, ему нужна

Чехова (в частности, драматургическое развитие «темы музыки») убедительно связано с новизной социального содержания пьесы: Костелянец Б. Драма и действие. Л., 1976. С. 127 - 129.

⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 196.

музыка, рожденная сценой, внутренне связанная с развивающейся на подмостках драмой.

С приходом режиссуры на драматической сцене возникает новое единство: подчиненный объединяющей и целенаправленной воле, разворачивается мир спектакля. Краски и звуки являются в этот мир по воле его демиурга. Музыка теперь не просто цитата из большого мира реальной жизни. Она озвучивает целое — малый, вдохновленный режиссерской волей мир драмы, целый мир, в котором человек осознается во всей сложности его жизненных связей.

Музыка становится нужной режиссерскому театру в ее широком значении. Другими словами, роль музыки в микрокосме драмы потенциально не уступает мощной роли музыки в большой действительности.

Естественно, что и в отношении нового театра к драматической литературе произошел поворот. Отныне норма сценической практики — диалог режиссера с драматургом. Диалог стал необходимым ради перевода пьесы на язык конкретного сценического целого. Драматические авторы и сами шли навстречу новому театру, именно они предвосхитили сдвиг в отношениях сцены и драмы. С драмой Метерлинка, Чехова, Блока связаны большие открытия режиссуры начала века. При неоспоримом литературном достоинстве она пишется словно с учетом, предвосхищением будущего соавтора в лице режиссера. Здесь коренится особое свойство драматургии двадцатого века. Оно принципиально, качественно ново по сравнению со всегдашней традиционной ориентацией драматургии на сценическое бытие. Так, скажем, подтекст в драме подразумевает режиссера, который получает свободу так или иначе высветить, приоткрыть подтекст на сцене.

Сценического воплощения требовала особая музыкальность новой драмы. Режиссер не мог не услышать музыкальности пьес Метерлинка, Чехова, Блока, ведь она была обращена к нему, к его праву определять единое звучание, единый строй спектакля.

Предлагая в 1906 году первый русский перевод работы Рихарда Вагнера «Опера и драма» (1851), переводчик А. Шепелевский настаивал на особой ее актуальности в России: «Самой жизнью, самым развитием искусства выдвинут вопрос о вмешательстве в драму музыки...»

Попытки такого вмешательства, хотя бы и в самой небольшой степени, мы видим частое представлении Московского Художественного театра... там, где выдвигается один из факторов современной драмы — настроение... Некоторые видные произведения современного драматического искусства по отсутствию в них всякого соприкосновения с так называемыми общественными мотивами, по высокому уровню легшей в основание их поэтической идеи оказались бы вполне подходящим элементом для музыкальной драмы»⁶.

Вывод переводчика Вагнера о своевременности появления «Оперы и драмы» на русском языке вполне убедителен.

Правда, насильственно лишая на равных правах Метерлинка, Пшибышевского, Ибсена, Гауптмана каких-либо «общественных мотивов», компенсируя это их «предрасположенностью» к музыке, переводчик был не очень прозорлив. Реформа в отношении к музыке в драматическом театре с наступлением века режиссуры сказалась в том, что отныне музыка получила право на влияние во всех сферах драмы. Грандиозный смысл реформы, со временем все более очевидный, состоял как раз в проникновении музыки в целостный, духовный и социальный замысел.

Работа Вагнера, направленная против того музыкального театра, где «цель выражения (драма)»⁷ сделана средством, и одновременно против «литературной драмы», в которую

⁶ Шепелевский А. Предисловие // Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906. С. 4.

⁷ Там же. С. 17.

вмешательство музыки «никоим образом не может быть законным»⁸, была актуальной в России в 1906 году как основательное подтверждение закономерности свершившегося поворота драматического театра к музыке.

«Наша литературная драма, — читаем у Вагнера, — так же далека от настоящей, как фортепиано от симфонического пения человеческих голосов»⁹; здесь предстают угаданные Вагнером основные посылки обращения к музыке в раннем режиссерском театре. В самом деле, на рубеже двадцатого века в драматическом театре началось сильное движение к комплексной, охватывающей действительность в возможно больших связях, сценической передаче драмы, музыке же следовало занять свое место в структуре творимого режиссером действия. Сценическая ткань воспроизводила в спектакле сложное переплетение влияний личности и окружающей ее среды. Представление, частью которого становилась музыка, было в сравнении с дорежиссерским театром насквозь одушевлено. Может идти речь именно об аналогии с «симфоническим пением человеческих голосов», то есть об одухотворенной человеческой личностью сценической структуре. Вот что стоит за важным словечком «настроение», привычно и небрежно брошенным переводчиком Вагнера.

Не вдаваясь здесь специально в вагнеровскую теорию Gesamtkunstwerk и ее воплощение, сложно влиявшие на судьбу драматического театра начала двадцатого века, можно определить в общих словах основное в этом влиянии. В опере Вагнера человеческий голос не гастролит на фоне оркестра, а является частью общего музыкального потока и выделен в нем внутренне обусловленным ходом. Аналогичный процесс шел в драматическом театре, где стало складываться (с наибольшей глубиной в МХТ) новое понимание действующего лица, диалога во внутренних связях с условиями, в которых действует лицо и раздается диалог.

Когда в 1908 году молодой Таиров сделал попытку поставить «Чайку» Чехова, пронизав спектакль музыкой, звучащей без перерыва, — это было особое, таировское подтверждение общей тенденции. Ранее Чехов был услышан в новаторской, тонко разработанной звуковой партитуре Станиславского, в прозрении Мейерхольда, уподоблявшего «Вишневый сад» музыкальному построению — симфонии (режиссер должен уловить пьесу «слухом прежде всего»¹⁰).

Выше речь шла о переменах в ситуации поющего героя на сцене. Сейчас наступает время взглянуть на чеховскую драму с точки зрения ее общей музыкальности, столь занимавшей режиссуру.

РОЯЛЬ И ШУМ ДОЖДЯ

В наше время часто перечисляют «музыкальные номера» чеховских пьес, говоря об их образном смысле. Между тем суть, блестяще уловленная режиссерской мыслью начала века, состояла в отрицании «номеров».

Музыка была одной из важнейших сторон представленного на сцене мира. В звучании рояля, поющих голосов, военного марша проявлялась эта существовавшая от начала до конца действия единая музыка. Она жила, развивалась драматично, заявляла о себе подчас парадоксально. В «Дяде Ване» Серебряков запрещал Елене Андреевне играть на рояле, и

⁸ Там же. С. 90.

⁹ Там же. С. 109.

¹⁰ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 85.

вместо ожидаемой фортепианной пьесы на сцену врывается «прозаический шум метлы»¹¹. В этом эпизоде режиссерской партитуры К. С. Станиславского нетрудно усмотреть внутренне конфликтное живое начало «большой музыки» целого спектакля.

«Душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян», — говорит Ирина в «Трех сестрах». Пьесы Чехова полны так или иначе запрещенной, запертой музыки, но ключ к ней найден, и он в руках у режиссера. Музыкальная стихия все равно существует, и благодаря ей реально звучащая музыка, вроде финального военного марша в «Трех сестрах», не производит впечатления однозначной и статичной иллюстрации сюжета, а вписывается в целое на правах его действенного элемента. Ведь Чехов ввел финальную музыкальную ремарку «Трех сестер» совсем не для иллюстрации сюжета. К характерной художественной вольности драматурга оказался внимателен Александр Блок, отметивший в записных книжках, что здесь звучит военная музыка, которой нет в артиллерии. Музыкальная суть финала, по Чехову, в том, что нечаянная полковая музыка играет «все тише и тише», уходит дальше и дальше, а сестры останутся здесь навеки.

В «Чайке», первой чеховской постановке Художественного театра, Станиславский уловил изнутри возникающую музыкальность, сквозной, ни на минуту не пресекающийся музыкальный рисунок. Открытие было настолько грандиозным, основополагающим для рождавшегося режиссерского театра, что привело на первых порах к крайностям, со временем преодоленным. Абсолютизировалась непрерывная, проникающая все действие звуковая ткань.

Оркестр исчез с глаз зрителей, он переместился за кулисы, в тень. Музыка теперь стала анонимным свидетелем интенсивной и постоянной жизни человеческого духа. В противовес ее прежнему, «гастролерскому» (говоря словом Станиславского) бытию, на сцене музыка оказалась намеренно слитой с общей звуковой партитурой постановки. Но принципиально значение музыки в драме возросло безмерно.

Уже на заре режиссерского театра реально звучащая музыка и «музыка действия» выступают как связанные явления. Когда-то такая связь была, мы помним, нормой античного театра. Аналогия не случайна. Художественная воля режиссера вновь слила воедино все элементы постановки, в процессе их развития отчужденные друг от друга. Заслуженные, классические партитуры, сочиненные композиторами к той или иной пьесе, подвергались решительной перекомпоновке, перестройке: сказывался иной взгляд на сценическое целое и роль музыки в нем. Причем то, что могло казаться понижающей музыку адаптацией, служило на самом деле дальнейшему ее становлению. Проводимая в театре переоценка ценностей участвовала в общем процессе развития современного искусства, музыки в частности.

Так, весьма вольно в 1899 году Макс Рейнгардт обошелся с музыкой Ф. Мендельсона к шекспировскому «Сну в летнюю ночь». Партитура Мендельсона была расчленена на кусочки, вошедшие затем в ткань драматического действия согласно воле режиссера. Ритмы действия, драматизм, характер и атмосфера его определенных моментов организовывались музыкой Мендельсона, которая решала теперь конкретные рейнгардтовские художественные задачи в режиссерской партитуре спектакля.

Нет смысла подозревать Рейнгардта в отсутствии пиетета перед классической партитурой. Напротив, все большие режиссеры, проводившие реформу в отношении музыки на сцене, были, как правило, хорошо осведомлены в музыкальной литературе прошлого и настоящего. Для них не случаен и характерен творческий интерес к музыкальному театру разных форм; их поиски не противоречили общей тенденции развития музыкального искусства, а часто предугадывали дальнейшее.

¹¹ Строева М. Чехов и Художественный театр. М., 1955. С. 73.

Драматическое действие теперь полностью определяло музыку, звучащую в нем. Станиславский говорил о невозможности отделить человека от мира звука, выражая духовную суть состоявшегося переворота в театре. Герой мыслится ныне как фигура, разомкнутая в большой мир, сложно взаимосвязанная с ним. Ясно, что в этой мысли Станиславского содержится и новаторское отношение к театральной музыке. Режиссер в «Моей жизни в искусстве» вспоминает, как при Чехове «происходили пробы грома, и он давал удивительно тонкие и ценные советы, так как великолепно чувствовал звук на сцене»¹²; в этой детали узнаешь почерк музыкального драматурга и угадываешь требовательность, с какой мог подойти и подходил «театр души» (определение, данное Леонидом Андреевым) к музыке. Действительно, на начальной стадии в музыке прежде всего проявлялось общее звучание жизни: в этом состояла незаурядность режиссуры, подчеркнутое расхождение с практикой механического ввода в драматическое действие готовых, сложившихся музыкальных форм и, если вдуматься, смелое сближение с идеалом античного театра — нераздельным существованием музыки и действия.

Конечно, прямого совпадения тут искать не приходится. К двадцатому веку структура театрального представления изменилась до неузнаваемости. Первый шаг, связавший малую, физически слышимую нами, и большую, ощутимую скорее как художественный итог спектакля, музыку действия сделан был в «Чайке». Музыка вставала здесь в скромный ряд вместе с колокольчиками, кваканьем лягушек, криком коростеля — шумами, в которых под маской натурализма выступала поэзия.

Как возникла поэзия? Ее исток в том самом мощном движении к одухотворенной человеческой личностью сценической структуре. В то время чрезвычайно популярным театральным словом было упомянутое «настроение». Для чеховского репертуара раннего Художественного театра оно играло роль определения, принятого и внутри театра. За летучим, зыбким «настроением» стояло завоеванное право на сценическую поэзию, всеобъемлющую одухотворенность постановки.

Оправдание каждого музыкального куска ходом действия было в Московском Художественном театре искомым идеалом, ничем не напоминавшим поиск традиционных поводов к «музыкальным номерам». Бытовая мотивация музыки решалась новаторски. Возникла в спектакле череда музыкальных зарниц драмы, подтверждавших существование музыки как многое определяющей и изнутри ей присущей сферы. В результате чуткий к настроению героев, к атмосфере действия музыкальный пунктир закреплял эмоциональные вехи спектакля.

Частое указание Чехова на динамику звука на сцене — музыка гаснет, замирает, отдаляется — очень важно. Получив доступ к живому течению действия, став его частью, музыка воспринимает его драматизм.

Она действительно чаще замирала, чем усиливалась, — происходило это, по-видимому, оттого, что на ранней стадии в Художественном театре важнее всего было тонкое запечатление отзвука, эмоционального следа той или иной драматической ситуации в сознании героев. Часто музыка обрывалась на нестройно взятом, неразрешенном аккорде. Тут ощущается протест против статичности, какую несли с собой законченные музыкальные номера любого характера в старом театре. Утверждается новый, отныне основополагающий принцип музыки на драматической сцене: музыка не гастролирует в драме, а живет в ней, ею, ради нее, то есть возникает, гаснет, возвращается. Музыка стала едина, у нее была теперь на сцене некоторая судьба, соответствующая жизни человеческого духа в спектакле.

У Станиславского в режиссерской партитуре «Чайки» (1898) «пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа», в конце оборачивался «печальным вальсом

¹² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 223.

Шопена», звучащим также «вдали»¹³. Два этих вальса создавали границы, в которых билась драматическая жизнь спектакля.

Открылись заманчивые и в полном смысле слова неслыханные перспективы музыкальных решений в постановке. Осуществить их было делом непростым. Принципы органической «вмонтировки» музыки в сценическое действие формировались постепенно, они требовали перестройки профессионального композиторского мышления на театральный, причем конкретно мхатовский, лад. Такое явление, как содружество Художественного театра с И. Сацем, было драгоценным и уникальным. Лишенный поддержки Саца, Станиславский недаром вновь говорит в 1926 году: «Музыканту, в полном смысле слова, трудно написать для нас музыку» — и делает бесспорный, с точки зрения режиссера МХТ, вывод: «Удачный подбор куда лучше бывает, чем специально сочиненная музыка»¹⁴. Максимализм режиссера мешал ему примириться с музыкой, рожденной не в недрах самой постановки, а параллельно с ней.

Все чеховские спектакли, созданные К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, шли с подобранной музыкой. Художественный театр создал настоящую культуру такого подбора. От музыкального руководителя требовалось постоянное и активное присутствие на репетициях спектакля. В итоге и достигался результат, потрясавший зрителя: музыка монтировалась максимально органично, как бы без швов.

Во главу угла ставилась способность музыки эмоционально соответствовать происходящему на сцене. Получалось так, что иные, субъективные, качества партитуры имели относительно малое значение. Таким образом, здесь, на начальной стадии отношений режиссуры и музыки, возник парадокс: с одной стороны, абсолютная роль музыки возрастала, музыка получала в действии новое и небывалое содержание, а с другой — она была ограничена в основном лишь эмоциональным соответствием происходящему, должна была раствориться в спектакле. Этот парадокс был оправдан и снят в дальнейшем, даже внутри самого Художественного театра.

Нельзя пройти мимо мотива, нагнетаемого в режиссерских экземплярах раннего Художественного театра: «Слышно, в доме играют самый пошлый, банальный вальс... Пауза 15 секунд... Неистовый вальс раздается еще громче»¹⁵ («Чайка»); «ужасная музыка», «оркестр начинает играть самый банальный вальс...»¹⁶ («Возчик Геншель»); в финале

¹³ «Ч а й к а». Р е ж и с с е р с к а я п а р т и т у р а
К. С. С т а н и с л а в с к о г о. Л.; М., 1938. С. 121.

¹⁴ Ц и т. п о: *И з р а л е в с к и й Б.* М у з ы к а в
с п е к т а к л я х М о с к о в с к о г о
Х у д о ж е с т в е н н о г о т е а т р а. З а п и с к и
д и р и ж е р а. М., 1965. С. 64.

¹⁵ «Ч а й к а». Р е ж и с с е р с к а я п а р т и т у р а
К. С. С т а н и с л а в с к о г о. С. 121.

¹⁶ Ц и т. п о: *С т р о е в а М.* Р е ж и с с е р с к и е
и с к а н и я С т а н и с л а в с к о г о. 1898 - 1917. М., 1973.
С. 47.

«Вишневого сада» Станиславский вводит музыку «кабацкого разгула»¹⁷.

В музыке «банальной», «ужасной» подавала свой голос вязкая первопричина происходящей драмы — мизерность, скудость действительности. Ведь с самого начала жизненная достоверность на сцене Художественного театра была искусством. Течение жизни не воспроизводилось самоцельно, оно подвергалось художественному обобщению, и на сцене торжествовал одухотворенный человеческим общением мир либо доводился до сгущения иной быт с засасывающим ритмом душевного запустения. Ритмы играли важнейшую роль уже в раннем творчестве Станиславского.

Жизненная достоверность была свойственна большим актерам и в предшествующий период. В спектаклях Станиславского она музыкально организовывалась, художественно осмыслялась благодаря единству ритма, внутренне содержательного, услышанного режиссером в пьесе. Музыкально, ритмически соотносились с целым неподражаемые мхатовские паузы. Все это было завоеванием первых сезонов Художественного театра. И появление, скажем, оркестрового эпизода в четкой, сконцентрированной режиссером ритмической партитуре действия неминуемо образовывало смысловой узел, обнаруживало содержание того или иного сценического ритма.

Такая роль музыки выходила за рамки только эмоционального соответствия действию. Всецело принадлежа воспроизводимой на сцене драме, музыка постепенно брала на себя задачу обобщения происходящего. Нередко она была «органным пунктом» развивающегося действия, когда тяготеющая над духовной жизнью героев скудость их существования получала в музыке свой эквивалент. Таким образом, музыка стала выполнять в спектакле ответственную конструктивную задачу, она организовывала архитектуру целого.

Логика этого процесса была такова, что музыкальный подбор, пригонка музыки к течению драматического действия послужили отличной школой, подступом к новой, специально театральной музыке. Конкретный спектакль как бы впитывал свою музыку, органически срастался с ней. Развитие музыки в двадцатом веке тоже максимально удовлетворяло нужды драматической сцены. Открытия режиссерского театра в области взаимодействия с музыкой назрели в ходе объективного развития искусства, и понятно, что они обнаружили, в свою очередь, большие перспективы и для музыки, и для театра и оправдывались дальнейшей художественной эволюцией.

В самые первые сезоны Художественный театр приобрел замечательный, во многих отношениях беспрецедентный опыт работы с профессиональным композитором. Этим музыкантом был А. Т. Гречанинов, в 1900 году написавший к «Снегурочке» А. Н. Островского поистине сказочную, диковинную музыку, разрешив театральную задачу, которую обошел в 1873 году П. И. Чайковский в своих музыкальных номерах к постановке Малого театра. Там прекрасная сама по себе музыка без меры замедляла спектакль, делала его аморфным. Кроме того, акцентируя в музыкальных номерах лирическое начало «Снегурочки», партитура оставила без внимания фантастичность происходящего, то, чего добились впоследствии в Художественном театре с помощью сценичной и приспособленной к задачам постановки партитуры Гречанинова.

Красочная звуковая среда, итог поисков Гречанинова в области оркестровки, передала фантастическую атмосферу Берендеева царства, как оно представлялось режиссеру Станиславскому. Дело, казалось, состояло именно в звуковой среде — столь очевидно музыка в «Снегурочке», написанная для профессионального оркестра, была подлажена под шумовой оркестр из трещоток, свистулек, пищалок и так далее, который составляла пестрая толпа берендеев на сцене. На музыку, как на искусную лицедейку, словно был положен «берендейский» грим.

Композитор, по его собственным словам, намеренно не позволял себе «вдаваться в

¹⁷ Ц и т . п о : Т а м ж е . С . 124.

малейшее развитие музыкальной мысли»¹⁸. Сейчас это кажется нам крайностью, забвением коренных качеств музыки как искусства — ведь сегодня они успешно учитываются и используются сценой. Но в таком восприятии — неполная правда, видеть здесь только «крайность» и «забвение» было бы неисторично. Современные контакты музыки и театра обязаны подобным экспериментам.

«Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка»¹⁹, — увлеченно, заинтересованно писал молодой В. Э. Мейерхольд, тогда актер Художественного театра, в письме к А. П. Чехову о «Снегурочке». Музыка в самом деле лицедействовала. Она выдвигалась чуть ли не в один ряд с героями спектакля. Этот первый опыт новой театральной музыки потом был подхвачен И. А. Сацем и продолжен в ходе последующего театрального развития.

БОГ МУЗЫКИ, СПРЯТАННЫЙ В КУЛИСАХ

Илью Саца — композитора театра открыл Мейерхольд. Это был особый этап становления русской режиссуры — опыты знаменитого Театра-студии на Поварской. Студию замыслил Станиславский, который остро чувствовал необходимость обновить сценический язык, чтобы получить доступ к воплощению новейшей драматургии, в частности символического театра Мориса Метерлинка. Краткая работа Студии начала принципиально иную линию театральных поисков, нежели та, которую представлял Художественный театр, и о них разговор пойдет особо. Но Художественный театр, его режиссура не остались совершенно в стороне от опытов Студии.

Работая здесь с Мейерхольдом, Сац ищет особых оснований для музыки в экспериментальном спектакле. Теперь музыка, словно отдельный, со своей точкой зрения, персонаж, вступает в действие и вносит в него особую ноту. Такая степень собственной активности музыки была еще неизвестна в Художественном театре, однако Сац, придя в МХТ из Студии, оказался убежденным энтузиастом этого завоевания.

Пригласив Саца в Художественный театр, Станиславский не изменил себе. Разрабатываемый Мейерхольдом в Студии на Поварской новый подход к сценическому единству был потребностью самого художественного процесса. Усвоилось, привилось в театре то необходимое, чего требовал новый день режиссуры; плоды прививки оказались специфически мхатовскими.

Пожалуй, Сац был идеальной фигурой, настолько в нем как в композиторе счастливо отозвались сокровенные режиссерские стремления Станиславского и дальнейшие прозрения Мейерхольда, обещавшие музыке исключительное положение в спектакле.

«Шаблонный оперно-антрактовый состав» оркестра композитор Сац отвергает с той же бескомпромиссностью, что и режиссер Станиславский. Он носит с идеей «о необходимости индивидуализировать» состав театрального оркестра²⁰, хочет добиться такого

¹⁸ Г р е ч а н и н о в А. П р е д и с л о в и е к
в е с е н н е й с к а з к е А. О с т р о в с к о г о
«С н е г у р о ч к а». М., 1903. С. 5.

¹⁹ М е й е р х о л ь д В. Э. С т а т ь и. П и с ь м а. Р е ч и.
Б е с е д ы. Ч. 1. С. 80.

²⁰ З д е с ь и д а л е е ц и т и р у ю т с я п и с ь м а
И. С а ц а к Б. П р о н и н у, х р а н я щ и е с я в М у з е е

положения, при котором «музыка не будет составлять мутного пятна, как это бывает в драматических театрах».

Затмевает, мутнит сцену формальная музычка, звучание вообще. Прозрачной музыка станет, видимо, тогда, когда максимально приблизится к сценической жизни, конкретной драме. Поэтому композитор стремится индивидуализировать состав оркестра: фактически это означает попытку придать его звучанию театральную характерность. Абсолютный, пусть труднодостижимый идеал для Саца — оркестранты-актеры, инструменты-персонажи! Такая устремленность композитора совсем не случайно перекликается с верой К. С. Станиславского, актера, режиссера, педагога, в силу характерности на драматической сцене.

Оркестр обретает характерность, его голоса индивидуализируются, одушевляются. Зрителей музыка начинает брать за живое именно своей царапающей, индивидуально соотносенной со сценой сущностью.

У Саца особый, неслыханный дар наделять острой характерностью самые скромные звучания (впрочем, они у него воинственно противопоставлены канонам, приличиям академической гармонии): «Ты услышишь аккорды тихие, несколько странно расположенные, тревожные, с дискантами, которые робко прижались друг к другу, прижались на секунду, идут параллельно и тем только больше говорят о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон, и угрюмые басы... это те колумбовы бревна, по которым угадывалась новая, неведомая, желанная земля».

Отсюда же — особый слух, повышенное внимание Саца к тембру. Столь острое драматическое мышление композитора — явление двадцатого века, оно связано с его расширенным восприятием музыки. «Мое переустройство... — пишет Сац, — должно начаться с тембров. Надо изменить гамму, надо включить новые оттенки, разнообразные окраски звуков, как смех, шелест, стон, журчание, стук»; «Музыка — это ветер, и шелест, и говор, и стук, и хрустение, и визг». Здесь — подтверждение композитором реформы, проделанной Станиславским в отношении музыки в драме. Работа Саца в Художественном театре продолжила начатое на новых основаниях. Музыкальные концепции Саца творчески строили сценическое действие, они отнюдь не были просто эмоциональными слепками разыгрываемой драмы. Но тут получалось и диалектическое продолжение: музыка ветра и шелеста, отвоёвав в свое время сцену у музыки а la Зуппе, должна была теперь вновь уйти в партитуру, в оркестр, при этом не теряя жизненности и души.

«Дверь была непременно со скрипом, а замок в ней — непременно со звоном»²¹, — замечал по поводу постановок раннего Художественного театра Н. Е. Эфрос. Это пела свое жизнь, ощутимо для слуха вписывая героев в атмосферу действия, связывая их незримыми узами с окружающим миром, до тех пор, пока музыка Саца не взяла на себя эту роль. Саца называли «богом музыки, спрятанным в кулисах Художественного театра», впрочем, этот бог хорошо помнил свое родство с гениями Станиславского и Мейерхольда. Недаром композитор постоянно сидел на репетициях (его присутствие живо описывают Станиславский и Сулержицкий, который называл Саца «музыкантом-актером»). Сац входил в постановку изнутри, он был «актер» и «режиссер» одновременно, проживал сцену за сценой вместе с их участниками. Музыка «музыканта-психолога» (так, в свою очередь, называл Саца Л. Андреев) выражала сложную душевную жизнь героев произведения, но, что существенно, вместе с тем отвечала его духовной, единой сути.

Музыка — свидетель непрестанной, драматичной душевной деятельности героев —

МХАТ. Архив К. С. №. 13233, 14576.

²¹ Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1896 - 1923. М.; Пг., 1924. С. 164.

теперь стала участником этой деятельности, не пытаясь вновь вылезть в гастролеры. Сац был идеальным композитором в спектаклях Станиславского. Характерность и неотторжимость музыки от действующих на сцене героев развивали практику раннего Художественного театра. «Музыка, когда она приходит в соприкосновение с нашей душой, перестает быть искусством, она становится самой жизнью»²², — замечает Сац в записной книжке. Понятно, что перевоплощение музыки в звучащую душу спектакля Станиславский принял как долгожданную весть, как откровение.

В год встречи с Сацем Станиславский в режиссерской разработке «Драмы жизни» К. Гамсуна совсем не случайно предусматривает тему кочующих музыкантов, «вереница» которых появляется «как сама жизнь, время или рок» («Опять тяжелые медленные шаги, опять побрякивание тарелок и смычка»²³). Музыка обретает сценический характер, чуть ли не свою индивидуальную походку. При этом она становится музыкальной темой и вырастает до символа — «сама жизнь, время или рок».

В осуществленном гамсуновском спектакле музыка, по свидетельству современников, была огромна. В чеховских спектаклях она так не воспринималась. Уже не натуральный скрип снастей, а музыкальная гамма воплощала на сцене бурю. Мотив чеховских спектаклей — «самый банальный вальс» — здесь, в третьем акте «Драмы жизни», вобрал в себя то новое, что Сац принес из Студии на Поварской на сцену Художественного театра. «Инфернальные, визжащие и режущие тембры» его музыки врывались настойчиво. Музыка, отнюдь не растворяясь в сценической ткани, переламывала ритм действия. «Режущие» тембры именно рассекали действие благодаря кровному контакту музыки с его ходом. Она перевоплощалась в участника драмы, способного изнутри влиять на ее ход. Поэтому и возможны были «судорожные взрывы музыки» и «дикая пляска» пьяного, который затем падает мертвым (моменты спектакля, описанные во многих рецензиях), — во всем этом сказалась чуткая реакция участвующей в представлении музыки. Она могла становиться судорожной, она же, в сущности, и «падала замертво». Это качественно новая, более активная степень ее участия в жизни драмы, которое началось с замиравшей и возрождавшейся музыки в ранних чеховских постановках.

При этом у музыки Саца, сценический талант которого раскрылся в опытах Мейерхольда на Поварской, были право и дар обобщенного отношения к происходящему. В спектакле «Жизнь Человека» по пьесе Л. Андреева ключом постановочного замысла стала полька. Во всех откликах рецензентов так или иначе трактовалась музыка спектакля: «В “польке” на балу Человека вы ни за что не услышите “польку”, но услышите глубочайшую, последнюю тоску человека, пригвожденного к земному пошлему своему “балу”»²⁴.

Шестьдесят восемь тактов музыки Саца из «Жизни Человека» были воспроизведены даже на почтовых открытках как визитная карточка спектакля и его формула. Здесь же

²² Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников. М., 1968. С. 54.

²³ Цит. по: Строева М. Режиссерские искания Станиславского. 1898 - 1917. С. 164 - 165.

²⁴ Вознесенский Ал. Илья Сац // Московский Художественный театр: Исторический очерк его жизни и деятельности, 1905 - 1913. М., 1914. Т. 2. С. 16.

изображалась сцена, где в центре — симметричное трио: скрипка, флейта, контрабас, причем музыканты подобны своим инструментам (театр следовал ремарке Андреева). Музыка шагнула на сцену, вплотную к действующим лицам. Трио, игравшее польку на балу у Человека, было уже полноценным сценическим персонажем, оно так и воспринималось современниками: «три черных музыканта выводят рыдающую тоской мелодию»; «Тонкий голос напевает грустную мелодию, черные музыканты один над другим вырастают на почти отвесной лестнице: музыка бала»²⁵.

До жути наглядно музыка воплощалась в черное, зловещее отпевание «жизни человека». Но тут сказалась и черта, за которую не переходила музыка в спектаклях Художественного театра. В ее воплощенном кошмаре сознательно допускался, вопреки воле драматурга, «проблеск красоты», который был духовным камертоном спектакля. В тогда же осуществленной мейерхольдовской постановке «Жизни Человека» в Театре В. Ф. Комиссаржевской невыносимо длительно, беспросветно тянулась мещанская полька и тем самым выявлялся некий драматургический принцип (беспощадно подчеркивался намеренный «примитив всей пьесы»). Полька же Саца безраздельно воплощала тоску героев, требующую немедленного соучастия зала. У Саца музыка становилась действующим лицом «за всех», проникшим в существо драмы.

Самая музыкальная и очень «Станиславская» постановка Художественного театра — «Синяя птица» Метерлинка — создана в 1908 году и живет до сих пор. Перед началом репетиций режиссер говорил о своем и Саца подходе к музыке. Враждебные ему начала в сложившейся традиции здесь те же, что и в сфере актерского искусства: шаблон и плохая театральность. Чтобы определить, где именно должна будет звучать в спектакле музыка, в произведение, по Станиславскому, необходимо «прежде всего вжиться».

Сац вживался в «Синюю птицу» как настоящий артист Художественного театра, в процессе репетиций. Создавая свои «музыкальные пятна постановки», Сац очевидным образом противопоставлял их мутным пятнам бытующей театральной музыки. Просыпаются и переговариваются дети дровосека, а в воздухе уже рассыпаны звучания, словно подготавливающие особую прозрачность атмосферы дальнейших чудесных превращений. «Рассыпающиеся аккорды» — частая ремарка Станиславского в режиссерском экземпляре, она сопровождает определенные реплики и явно согласована с композитором²⁶. «Аккорды то быстрее, то тише», — режиссировал музыку Станиславский; так аккорды пронизывали атмосферу в хижине дровосека, и эта атмосфера насыщалась музыкальной энергией.

Митиль открывала окно — и начинала звучать полька «Елка». Еще до знаменитых превращений границы сцены будто раздвигались, стены становились прозрачными и к детям входило красивое, веселое, сладкое Рождество. В режиссерском экземпляре учтена и реакция героев на настраивание атмосферы. Перед Халютиной и Коонен — Тильтилем и Митиль — поставлена задача слушать, впитывать музыку Саца.

И всякий раз музыка обнаруживала силу одухотворения, делала прозрачной мертвую оболочку. Благодаря музыке сказочные превращения на сцене совершались с исключительной непосредственностью. Недаром же в столь важных для детей и существенных для всей пьесы словах «Я фея Берилюна» подчеркнута в режиссерском

²⁵ Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра // Слово. 1908. 30 апр. (13 мая). №. 444. С. 2.

²⁶ Здесь и далее цитируется режиссерский экземпляр «Синей птицы», хранящийся в Музее МХАТа: Архив К. С. №. 354.

экземпляре музыкальная сторона: «Чисто музыкальное место — ничего резкого, ни движения. Одними голосами. Спеть это место».

В «Синей птице» Метерлинк иной, чем в ранних своих пьесах. В этой сказке уже нет оголенного противостояния безличных символов. Станиславский сразу оценил и принял такого, нового Метерлинка, но в передаче поэзии на сцене пошел дальше драматурга.

Словесно сконструированную поэзию текста, с феерически пышным и несколько внешним цветением литературных образов и ассоциаций (начиная с претенциозно оформленного списка действующих лиц), Станиславский интерпретировал, отказываясь от феерии, предуказанной автором.

Действие сказки о поисках счастья двумя детьми при помощи одухотворенных стихий было проникнуто от начала и до конца интенсивной душевной жизнью. Другими словами, если в пьесе Метерлинка герои проделывают некоторый, полный фантастических эффектов, путь, чтобы в итоге была доказана ответственная идея — «мертвых нет», то в спектакле абсолютная одушевленность действительности задана с самого начала, его суть. Поэтому и сегодня красноречива сцена, где дети навещают умерших родных в стране воспоминаний с ее небудничной красотой. И не случайно в спектакль, даже в его первый, более пространственный, чем сохранившийся, вариант Станиславский не включил назидательный эпизод на кладбище, в феерическом финале которого произносится у драматурга формула: «мертвых нет».

В этом метерлинковском спектакле Станиславского угадывается преображенный мхатовский Чехов. Преображение, конечно же, совершалось и в музыке «Синей птицы». Шумовую партитуру отъезда (стук копыт по бревнам и т. д.) Серебряковых в «Дяде Ване» Н. Эфрос назвал так: «музыка “уехали”»²⁷. Критик безошибочно угадал суть важной художественной ситуации, с ее способностью к дальнейшему развитию. В «Синей птице» есть своя музыка «уехали» — это канон: «Прощайте, прощайте, пора нам уходить». Задача тут та же: осязаемо длится, переживается, эмоционально закрепляется прощание, уход. Но теперь этот прием открыто заявляет о себе, прощание превращается в некий символический уход, обобщенное начало некоего похода. Композитор, который мечтал «охватить и связать движение с музыкой» — канон, звучащим фанфарно-призывно и вместе с тем словно возвращающимся к своему началу (на то и канон!), дал здесь формулу движения драмы в целом — формулу дальнего путешествия героев за Синей птицей, до которой рукой подать.

Постоянно возникающие, почти не меняющиеся при этом музыкальные лейтмотивы, сопровождающие героев в их путешествии, давали то же ощущение постоянной деятельной занятости в жизненно важном походе всех его участников.

Если до того, работая с Мейерхольдом, Сац пылко восхищался таинственностью и обаянием, с какими Метерлинк умеет «раскрашивать свое полотно под бесконечность», и пытался дать в хорах ровно вибрирующих голосов миражное звучание за роковой «завесой», то в «Синей птице» никакой «завесы» не существует, не допускается принципиально. Опыт исканий на Поварской приходит на помощь в новой встрече композитора с Метерлинком и активно перетолковывается в соответствии с иными художественными задачами. Крайне интересно в этой связи, что аналогичное тембровое решение — хор а капелла — в «Синей птице» отдано лейтмотиву Света, чья всепроникающая волна несет содержание, противоположное и чуждое тому, что было в «Смерти Тентажиля».

Станиславский мог просить композитора о «торжественной и роковой симфонии природы» для сцены Леса. Но конкретные замечания в режиссерском экземпляре убеждают в том, что роковое тут лишено привкуса раскрашенных, нарисованных бесконечных пространств за «завесой», которые представляли собой у Метерлинка, конечно же, вариант «дурной бесконечности». «Хорошо бы без ущерба для торжественности сохранить и здесь

²⁷ Э ф р о с Н. Московский Художественный театр. С. 232.

детский примитив и наивность», — просит композитора Станиславский. Вот так и создавалось в «Синей птице» роковое — как детски непосредственное, для ребенка неподдельно таинственное — и рассеивающееся с приходом Света. Такова была в спектакле судьба метерлинковского мистицизма, которым призывал «проникнуться как можно глубже» Станиславский в речи перед труппой до начала работы над постановкой.

Музыкальная партитура оживления леса была срежиссирована Станиславским так, как будто перед ним был человеческий образ, требовавший сценического воплощения. Музыка звучит «царственно, но болезненно», «царственно-таинственно», «царственно и зловеще», «царственно и гневно», «царственно ворчит»; «Музыка — Сосна — зловеще», «музыка — Бук — хрипло хохочет». «Торжественная и роковая симфония природы» вбирала богатую психологическую гамму (нельзя было композитору не быть актером!), что преображало до неузнаваемости содержание метерлинковского рока: он очеловечивался.

Чеховская поэтика Художественного театра продолжалась, а не прерывалась в этой постановке пьесы Метерлинка. Конкретное человеческое содержание пронизывало всю структуру сценического произведения. Музыкальное оживление деревьев было вышедшей наружу тенденцией, сказавшейся ранее в душевно значимой жизни дождя, крике коростеля. Станиславский, словно осознавая эту тенденцию в полной мере, употребляет выражение «полу-музыка». В сущности, и торжествующий, всепроникающий лейтмотив Света не что иное, как обостренное до символа мхатовское отношение к природе — одухотворение, очеловечение среды, в которой действуют герои.

«Синяя птица» давала возможность фантастического, сказочно безудержного выявления существенных для театра идей. Отсюда программная, возведенная в художественный принцип одухотворенность спектакля, взявшие за руки герои («мы длинной вереницей пойдем за Синей птицей»), пронизанность атмосферы единым Светом. Соответственно и Сац в «Синей птице» развивал традицию; музыка была едина, претворяла в любом проявлении жизнь человеческого духа, раскрываемую спектаклем. Практикой раннего Художественного театра отвергнуто рассеяние единой музыки, участвующей в драме, на две какие бы то ни было особые, с разными функциями в действии — скажем, «сюжетную» и «условную», как водится до сих пор.

ВАЛЬСИК, МАРШИК И ДРАМА ГЕРОЯ

Тем временем в русском драматическом театре стремительно складывалась иная театральная система, с другим соотношением человека и музыки на сцене. В 1904 году, трактуя в письме к Чехову третий акт его последней пьесы «симфонически», Мейерхольд отводит музыке — танцам среди проданного сада — особое, исключительное место. Укрупнение, неслышанная прежде значимость музыки на трагикомическом балу у Раневской возникли не на голом месте. Основой послужило завоеванное в Художественном театре положение музыки внутри сценического целого, система ее связей с драмой. Сами же связи Мейерхольд кардинально переосмысляет.

Ситуация складывается любопытная. «На фоне глупого топотанья, — пишет Мейерхольд, — незаметно для людей входит Ужас»; «звон в ушах больного... Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти... В Художественном театре... фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем...»²⁸. В творческом сознании режиссера происходит отталкивание от установившегося взгляда на сценическое единство.

Выстраивая перед Чеховым полемически по отношению к спектаклю Станиславского «услышанный» им третий акт «Вишневого сада», Мейерхольд, однако, сохраняет нечто

²⁸ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы. Ч. 1. С. 85.

сокровенно мхатовское. Музыкальное выражение сцены танцев на балу у Раневской восходит к практике Художественного театра. «Глупое топотанье», «звон в ушах», «зуд» и даже «звуки смерти» — ведь эта отнюдь не случайная лексика рождена идеей всепроникающей силы музыки, почти отождествлением музыки с самой жизнью.

Вместе с тем явен отход, даже отказ от попытки такого отождествления. Происходит решительная концентрация музыки в сценической ткани. Участие музыки становится сгущенным, и одновременно она обособляется в постановке, стоит же за этим глубоко пройденный, творчески пережитый Мейерхольдом в Художественном театре опыт. «Ужас», который входит «незаметно для людей» (так Мейерхольд интерпретирует драматическую тему танцев у Раневской), — вещь невозможная в раннем Художественном театре. Ведь там содержанием музыки являлось именно то, что составляло духовное существование героев.

В режиссерском же творчестве Мейерхольда музыка входит в более сложное взаимодействие с героями, она берет на себя роль объективной, иногда глухой к устремлениям героя силы, но конечный результат такого конструктивно иного ввода музыки также человечески, духовно значителен. В музыке танцев вокруг чеховского проданного вишневого сада «веселье, в котором слышны звуки смерти»; нельзя не видеть, что на этом этапе Мейерхольд выступает как глашатай Метерлинка и театра символизма. Для символизма естественны, закономерны сгущение и обособление музыки, в целях обобщающего акцента, многозначительной педали, даже указания на противостоящую изображаемому сущность. Именно на символистских основах была достигнута новая самостоятельность, относительная свобода музыки, далее учтенная, глубоко усвоенная всем развитием театра.

В постановки Мейерхольда 1905 – 1906 годов приходит музыка, специально сочиненная, с которой так осторожны были в Художественном театре. В Театре-студии на Поварской в Москве, а затем в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге Мейерхольд сотрудничает с И. А. Сацем, Р. М. Глиэром, А. К. Лядовым, М. А. Кузминым, разрабатывая сценический язык современной драматургии. Именно в Театре-студии на Поварской, как говорилось, появляется Сац, и его работа в «Смерти Тентажиля» Метерлинка поражает театральной новизной.

Музыкальные ориентиры метерлинковского спектакля обозначены Мейерхольдом в письме композитору. В этом документе хорошо ошутимо внутреннее борение режиссуры. В будущей постановке декларируются «сдавленные рыдания», «трепет надежды» — переходящие одно в другое состояния душевной жизни, излюбленные Станиславским. В то же время с интонацией крепнущей уверенности заявлено: «Исходная точка для нас — богослужение».

Другими словами, в «Смерти Тентажиля» нагляден переходный момент: движущаяся, принципиально незаконченная душевная жизнь синтетически сводится к стадии бестрепетного, статического « хора душ » (об «аналитическом» характере режиссуры К. С. Станиславского и о «синтетических, обобщающих принципах» претворения на сцене замысла драматурга в творчестве В. Э. Мейерхольда писал П. П. Громов, связывая эти явления с тенденциями, ярко выраженными в русской классической литературе у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского²⁹).

В «Смерти Тентажиля» некоторые открытия Художественного театра осознанно поставлены «на голову». Многие были переосмыслены в постановке Мейерхольда. Завывания ветра, морской прибой, гул человеческих голосов, даже внутренний диалог героев — все теперь осуществлялось музыкой, написанной Сацем, звучавшей в оркестре и в хоре а капелла. В неизменном звучании словно фиксировалась звуковая декорация — так оттенялся

²⁹ С м.: Г р о м о в П. П. С т и л ь и а н с а м б л ь в т е а т р е // Л и т . с о в р е м е н н и к . 1940. №. 8 - 9. С. 176 - 185.

неподвижный (термин самого драматурга) характер театра Метерлинка. Отвлечение, отрыв в музыке от реальной жизни природы — как это не похоже на мхатовскую практику.

Переосмысление связей музыки с целым вначале сказалось в ее обескураживающей статичности. Но это напрямую соответствовало сознательному устремлению к новому, неподвижному театру. Реплики героев «Смерти Тентажиля» должны были произноситься с трагически безучастной ровностью звука («капли, падающие в глубокий колодезь»³⁰, — говорил Мейерхольд), и в композиции Саца они получали свой резонанс. В музыке спектакля диалог Метерлинка отзывался эхом как бы в бесконечных пространствах «за завесой». Так были перевернуты сложившиеся в раннем Художественном театре представления. Там в музыке продолжалось живое движение человеческого духа, раскрываемое в диалоге. Здесь же сделан скачок к театральной музыке, представляющей эту жизнь в художественном отвлечении и одновременно концентрации. Именно таково в «Смерти Тентажиля» значение «хора душ, поющих вполголоса», над воплощением которого бился Илья Сац.

Никакие индивидуальные порывы Игрены, пытающейся спасти маленького брата Тентажиля, заведомо не могли пробить роковую завесу смерти. Это содержание находило соответствие в графически зафиксированной интонации героев «нежной мистерии» Метерлинка. Художественный смысл такого приема состоял в том, чтобы ощутимо для слуха выразить зависимость персонажей от безличного начала, их подчеркнуто неиндивидуализированную, вечную связь с абстрагированным, отвлеченным в музыке Саца «хором душ».

Как видим, у стремлений к фиксации (как в музыкальной партитуре) ритма, интонации на сцене — символистская, серьезная, далеко не формальная суть. Стремления такого рода не оставляли режиссера. Содержание поисков развивалось. У идеи «строгости применения в драме принципов музыкального искусства» — Мейерхольд задался ею с первых самостоятельных шагов в режиссуре³¹ — оказалась богатейшая художественная перспектива.

Завоевания Мейерхольда в «Смерти Тентажиля» скоро обнаружили свою относительность и были преодолены самим режиссером. «Вечная» (значит, недраматическая) связь голосов персонажей Метерлинка со звуковой декорацией Саца — ведь это нонсенс, но закономерный, не случайный. Блок недаром считал Метерлинка, автора «неподвижных» пьес, писателем «органически враждебным театру», чуждающимся действительного драматизма жизни³².

Задуманная Мейерхольдом статическая звуковая декорация противоречила динамической природе и музыки, и театра, той их природе, которой режиссер впоследствии станет вдохновенно верен в самых различных работах. В «Смерти Тентажиля» — неустойчивое равновесие. С одной стороны, как уже говорилось, тут доведена до предела и «перевернута» рожденная в раннем Художественном театре система тесной взаимозависимости звучащей музыки и живущих в ее атмосфере героев. С другой стороны, теперь оставалось сделать один шаг к активно действенному участию музыки в драме.

В знаменитой, этапной в творчестве Мейерхольда постановке «Балаганчика» Блока в 1906 году (Театр В. Ф. Комиссаржевской) музыка и вплела свой голос в сценическое действие, в то же время намеренно не сливаясь с ним.

³⁰ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы. Ч. 1. С. 133.

³¹ Там же. С. 245.

³² См.: Блок А. А. О театре // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 271.

По ходу развивающегося действия в «Балаганчике» возникала музыка — динамичная пружина каждого очередного этапа драмы. Литература подсказывает театр — утверждал Мейерхольд. Художественно совершенная блоковская драма заключала в себе новые возможности театра. Мейерхольд их увидел и сумел воплотить, интересуясь не прихотливым нанизыванием настроений автора (банальное представление о пьесе, встречающееся по сей день), а прежде всего драматургическим решением проблемы современного героя. Этой логике пьесы Блока и подчинялось действие спектакля: от мертво взывающих в пустоту мистиков, сидящих за длинным столом в выстроенном театрике, до одинокого Пьеро, дующего в флейту на голой сцене.

Совершенно оригинально здесь осмыслено автором основное новаторство драматургии начала века. Как бы ни хотел Блок видеть героем в театре единую цельную личность, он не находил для нее основания в современной жизни. Но метерлинковская статичная очередь героев, выстроившихся у роковой завесы и равных перед ней, сломана. Перенос внимания драмы с отдельного героя, стоявшего в центре, на «группу лиц»³³ Блок объясняет конфликтно — современной разорванностью личности, ее распадом на отчужденные, но и взаимозависимые лики.

Такое самостоятельное блоковское решение, противостоящее Метерлинку, позволило Мейерхольду в постановке «Балаганчика» открыть новые пути и в применении музыки.

Поскольку в «Балаганчике», как и в «Вишневом саде», и в «Смерти Тентажиля», действие не концентрировалось вокруг одного героя, а касалось всех персонажей, музыка подтверждала причастность героев единому сценическому бытию. Но состоявшееся уже в режиссуре К. С. Станиславского открытие доводилось до сгущения, переходило в новое качество.

Упомянутая функция музыки, столь много значившая в раннем Художественном театре, выделялась в самостоятельную музыкально-сценическую тему. Спектакль начинался с небольшого музыкального вступления в форме рондо, и в самом деле сразу же очерчивающего круг; еще до начала диалога музыка накрепко замыкала всех возможных героев в кольцо.

Композитором был поэт Михаил Кузмин.

Незатруднительный мотив, одновременно задорный и минорный, своими бесконечными повторами напоминал провинциальную шарманку, и чудился острый лирический голосок за сухими шарнирными форшлагами, за бедностью, механичностью интонации. Музыкой задавались кукольность и лиричность; в мире замкнутом, ненастоящем, в «театрике» — живая лирическая нота, звучащая с элегической обреченностью или остро проникновенно, но при обязательном тонком скепсисе, иронии по поводу бедных кукол, возомнивших себя людьми, — таковы были оттенки основного содержания музыки в спектакле, филигранно очерченные Кузминым.

Кузмин, весьма ценный Блоком художник, с готовностью взялся участвовать в постановке, но мог отозваться творчески лишь на малый театрик пьесы. Тут он был у себя дома:

Арлекин на ласки падок.
Коломбина не строга.
Пусть минутны краски радуг,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга! —

³³ С м.: Г р о м о в П. П. Р а н н я я р е ж и с с у р а М е й е р х о л ь д а // У и с т о к о в р е ж и с с у р ы. Л., 1976. С. 150 - 151.

писал Михаил Кузмин в стихотворении «Маскарад» в ту пору, когда Блок пытался в большом настоящем театре разгадать страшные загадки, которые задавал «балаганчик». В стихотворении «Балаганчик», написанном незадолго до драмы, у Блока

... адская музыка,
Завывает унылый смычок.

Кончается оно резчайшей нотой:

Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балаганчик.

Двери балаганчика отворяются и захлопываются, можно сказать, с треском, отзываясь в реальной жизни горем. Творческое сознание Кузмина самым очевидным образом «не добирало» до высоты блоковского трагизма, оставалось в кругу маленького театрлика, во всяком случае, созерцательно-иронической его интерпретации:

Балкончик с шаткими перилами,
Чтоб смотреть на полу декорации.
(«В театре»)

Блоковский трагически веселый «балаганчик» превращен у Кузмина в «балкончик», позволяющий поэту любовно измерить всю наглядную малость этого уютного мира театральных иллюзий.

Времени мейерхольдовской постановки соответствует рождение таких стихов Блока:

Живым огнем разъединило
Нас рампы светлое кольцо,
И музыка преобразила
И обожгла твое лицо.
(«Я был смущенный и веселый»)

Театр вдвигается, вторгается в жизнь, обнажает ее суть; он обжигает светом истины. Кузмину не было свойственно такое переживание театра, характерно блоковское. Его музыка не откликалась на присутствие в «Балаганчике» Блока жестокого столкновения мистиков, автора — и Пьеро, Коломбины, Арлекина. Для этого ей надо было действительно «обжигать», она же была «обаятельная».

Для Кузмина, в отличие от Блока, Мейерхольда и художника Сапунова, его работа для спектакля, вошедшего в историю театра, не составила особой вехи в творческом пути. Более того, перечисляя в анкете в 1928 году свою «музыку к пьесам» (много названий!), «Балаганчик» он попросту упустил.

Все это не умаляет достоинств музыки в «Балаганчике». Неотъемлемая от спектакля и ничем не заменимая в нем, она нужна была Мейерхольду именно такая, с ее замкнутостью в кукольном мирке, мнимо безмятежном и безобидном. Михаил Кузмин работал в той же исторической атмосфере, что и Блок, и меланхолическая ирония, обращенная на «театрик», не говорила о вольной игре артиста, скорее она была обязательной маской, скрывающей живое лицо. Изящным штрихом очерченные границы мирка упрямы и жестки, и как раз эти границы были режиссеру важнее всего.

В «Балаганчике» Мейерхольда односторонняя музыка Кузмина была нужна в тех же целях, для каких выстраивался на сцене театрлик со своим занавесом и падугами. Само появление музыки всякий раз у Мейерхольда нарушало баланс кукольного обаяния, обнаруживалась относительность замкнутости мирка.

Автор музыки к такой трезвой оценке не был склонен. Недаром сценическое решение

художника Н. Н. Сапунова не вызывало его восторгов. Любопытно, что он интуитивно связывал с этим обстоятельством недостаточную, по его мнению, «окрыленность» своего собственного сочинения в «Балаганчике»³⁴.

Музыка, которая субъективно отгораживалась от конфликта драмы, с тем большим успехом конструктивно вдвигалась в него режиссерской волей. Нарушенный баланс кукольности вызывал впечатление особой пряности музыки в спектакле. Уже не картонный паяц хватался за свое картонное сердце, как за живое (примерно таков замысел М. Кузмина), а герой, желая быть живым, с горечью убеждался в несбыточности надежды. Эта тема захватывала аудиторию терпким, острым лиризмом.

В блоковской пьесе обнажена система сложных связей персонажей друг с другом, при конечном единстве их судьбы. Мейерхольд шел навстречу новаторскому свойству драмы. Музыка Кузмина в спектакле Мейерхольда становилась выражением безусловных и отзывающихся живым человеческим страданием связей в мире драмы.

Сразу за музыкой вступления, обладавшей феноменальной театральной доходчивостью, следовало:

Первый мистик. Ты слушаешь?

Второй мистик. Да.

Третий мистик. Наступит событие.

Наступал своего рода театральный «кикс», неприличие — относящееся к мистикам. Известно, что сцена мистиков кончалась у Мейерхольда, в соответствии с блоковской ремаркой, их наглядным гротескным увяданием, сведением на нет несостоятельных героев, обнаружением картонного неприличия сюртуков: «Вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это *из картона* были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты»³⁵. Первые реплики мистиков также лишались даже видимости какого-либо содержания. После скачущей в шарманочных повторах музыки кузминского Вступления становилась абсолютно ясной цена вслушивания мистиков в пустоту.

Мейерхольдовский момент жесткого трезвого комизма обнаруживал первую проволочку, ниточку театрального марионеток, отводил мистикам четкое место в системе дальнейших отношений внутри драмы. Если в «Смерти Тентажиля» музыка звучала почти непрерывно, символизируя бесстрастное бытие за завесой, эхо вечности, откликающееся на действия и переживания персонажей, то в маленькой драме Блока музыка Кузмина «к подобающим местам» всякий раз словно раздвигала занавес, обращала на себя внимание.

После совместных исканий с Сацем, единомышленником Мейерхольда в его опытах на Поварской, следующим этапом было успешное единовластие режиссера в «Балаганчике»: прибегнув к музыке Кузмина, Мейерхольд, по существу, сам явился композитором спектакля. Как театрик Н. Н. Сапунова на настоящей сцене, музыка была подчеркнута театрально. Лукавая увертюра, придуманная Мейерхольдом и сочиненная Кузминым, прямо свидетельствовала о том же качестве музыки «Балаганчика» — столь отчетливо она

³⁴ С м.: М. А. Кузмин — В. Э. Мейерхольду. 22 декабря 1906 г. Петербург // Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 - 1939. М., 1976. С. 81.

³⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 228.

очерчивала границы театрального мирка.

Остальные «подобающие места» музыки, по существу, предуказаны ремарками Блока, и видно, что поэт также имел в виду подчеркнуть место музыки в действии, но это получало у него особое, блоковское оправдание. По пьесе музыка начинает звучать сразу после изложения Автором своего пошлого варианта происходящего («Милостивые государи и государыни! Я глубоко извиняюсь перед вами, но снимаю с себя всякую ответственность!», и т. д.). Музыка раздается одновременно с новым раскрытием занавеса в противовес музыкально немой сцене, когда на ней свирепствовали мистики и фиглярствовал Автор.

Вальс Кузмина, под который кружатся маски на балу, — первое появление музыки, предуказанное Блоком в тексте пьесы. После мистиков и Автора, вылезшего уже второй раз с тривиальными опротестованиями начавшейся драмы и оттянутого с авансцены за соответствующую «ниточку» на место, сразу же следует: «Бал. Маски кружатся под тихие звуки танца». В спектакле Мейерхольда получалось так, что после вылазки Автора действие вдруг заклинивало. Мейерхольд особенно дорожил найденным здесь с помощью Сапунова решением бала масок как маскарада захолустного провинциального города. Бесконечное, будто никогда не прерывавшееся кружение масок в вальсе возникало, в соответствии с блоковской ремаркой, «внезапно»: обнажалась порочная замкнутость вальсирующего маскарада, безразличного к происходящим событиям, причем извечность меланхолического кружения трактовалась как остановившееся время томительных уездных захолустных собраний. И многих в зале вальс дразнил, «затягивал в сладкий омут»³⁶.

Однако остановка действия была мнимой. На фоне вальса, с тихим упорством очерчивающего заколдованный круг, к которому, казалось, были прищиплены все, Пьеро, прозевавший свою невесту, начинал центральный монолог об измене подруги.

Тут посрамлялась ограниченность балаганного меланхолического транса, обнаруживалась обратная сторона его пленительности. На фоне оцепенелой элегичности вальса Мейерхольд (он играл Пьеро) заявлял: «Я не мог сдержать свой смех!» Этот режущий диссонанс и составлял кульминацию спектакля по лирической драме Блока. Романтическая ирония сочеталась тут и у Блока, и у Мейерхольда с «гениальной прямоотой» (выражение К. Л. Рудницкого в связи с режиссурой «Балаганчика»³⁷). В итоге возникали в балаганчике силы, угрожающие его замкнутости. Оспаривалась глухота к переживаниям личности, разодранной на два лика, разорванной на несовместимые крайности, лишенной своей судьбы.

Логично следуя развивающемуся на сцене действию, музыка расщеплялась на две, следовавшие одна за другой и прекрасно воплощенные пластически, музыки «Первых влюбленных» («в голубом и розовом») и вихревых «Вторых влюбленных». У Блока диалоги этих пар ведутся на фоне тихого танца масок. В постановке же музыка сделала сценически чрезвычайно рельефными двойников главных героев. Обе пары влюбленных «звучали» как прямое развитие горького «смеха» Пьеро, разбивали по воле режиссера демагогический шарм кузминского вальса.

Здесь музыка особенно явно смыкалась с общей тенденцией режиссуры спектакля, помогая активному сближению сцены с залом. Сугубо театральная музыка дразнила, волновала нарочитой рельефностью, явной и колющей раздвоенностью.

³⁶ *Городецкий С.* Воспоминания об Александре Блоке // Печать и революция. 1922. № 1. С. 81.

³⁷ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1968. С. 93.

Появление блоковского хора «Масок с факелами» решалось как марш; простейшая музыкальная тема звучала фортиссимо, дежурно театрально. Мейерхольд ввел сюда победительный мотив накануне развязки «Балаганчика» для излюбленного им с этих пор сценического эффекта: контрастный сценический ритм создавал оттяжку основного драматического удара. Как не вспомнить здесь о гипорхеме — ликующей песне введенного в заблуждение хора накануне трагической катастрофы. Мейерхольд, без сомнения, хорошо знал действенность такого приема у древних. Здесь, в «Балаганчике», старый прием служил новому содержанию. Обольстительный вальс оборачивался победительным маршиком не желающих ни во что вникать масок и обрывался, наконец, плачевным концом героя, поспешившего возглавить факельное шествие: согласно ремарке Блока, «Арлекин полетел вверх ногами в пустоту».

Кузмин, как и художник спектакля Сапунов, в сущности, выстраивал для Мейерхольда балаганчик. Когда требовалось режиссеру, декорация театрика взмывала над сценой настоящего театра, то есть как бы отрицала себя. Оставалось голое, трезвое сценическое пространство, отданное реальной драме героя. Так же была срежиссирована музыка. После пошло-доверительного обращения к публике Автора, после воплей Паяца, перегибающегося через рампу, в финале спектакля настает очередь Пьеро заговорить с залом:

И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мною смеяться грешно.
Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно?

У Блока дальше ремарка: «Пьеро задумчиво вынул из кармана дудочку и заиграл песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине». И тут Кузмин, верный себе, не отошел от идеи «театрика», дал музыку, характерную для белой напудренной маски Пьеро, но не для живой личности, от имени которой, безусловно, написана последняя строфа драмы.

У Блока финальная дудочка Пьеро — музыкальный итог драмы. В финале она звучит опять-таки после того, как ретируется завравшийся Автор. Она означает подлинность драмы троих героев и неизбежность их жизненной неудачи. У Мейерхольда эта оценивающая человеческую суть происходящего работа музыки выполнялась иначе, чем у Блока, лишь в итоге действия, как результат последовательно конструктивной, иронически-отчуждающей роли музыки в ходе спектакля.

В финале музыку корректирует Мейерхольд — режиссер и актер. Более того, в «Балаганчике» он впервые становится действительным композитором сцены. Замкнутую изящную элегичность «безнадежной и пленительной», по выражению рецензента, музыки Пьеро-Мейерхольд разрушал. Нарочитая топорность исполнения означала отказ от кузминской музыкальной формулы, разрыв очарованного круга непредусмотренными интонациями. Об этом же говорил взгляд Пьеро, обращенный в финале в упор на публику, в глаза сидящим в зале. В результате финальная музыка флейты играла ту же роль, что и взметнувшаяся ввысь декорация театрика. В финале «Балаганчика» рождалось новое качество героя — Пьеро, переживающего уже не нарисованную, а вполне реальную трагедию. Такая музыка, рожденная драмой и режиссурой, уже могла, говоря словами поэта, обжечь, преобразить человека. Творился живой герой, осознающий свою драму. Такое решение не расходилось с замыслом Блока.

У Блока Пьеро задумчиво вынимает из кармана дудочку оттого, что поэт почувствовал необходимость последнего противопоставления героя мистикам и Автору. Здесь воплощена его общая идея о «музыкальной половине человечества», отличающейся живой связью с «музыкальным смыслом» современности. Топорность мейерхольдовской мелодии Пьеро, конечно же, не мешала этой основной, изначальной музыкальности героя. В роли в целом звучали «жуткая серьезность и подлинность», по воспоминаниям участницы спектакля

В. П. Веригиной³⁸.

Так родился знаменательный для театрального искусства спектакль, который звучал «современно и грозно»³⁹. Все открытия Мейерхольда совершены в «Балаганчике» из потребности выразить в театре новое содержание, подсказанное современным состоянием жизни и культуры. Именно этой потребности служило, как мы видели, и смелое решение Мейерхольдом проблем включения в спектакль музыки.

ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ МУЗЫКИ В ДРАМЕ

Музыка «Балаганчика» по воле Мейерхольда выражала сложную связь театрального искусства с большим театром и театра с жизнью. Первые шаги Мейерхольда-художника были сделаны в самом раннем Художественном театре, но уже на примере «Балаганчика» видно, сколь решительно разошелся его дальнейший путь с соответствующей эволюцией Станиславского.

«Синяя птица», где музыка максимально выполняла функцию воплощения жизни духа на сцене, вплоть до одушевления мертвой материи (Сац дал голос Душе Сахара, Воды, Хлеба, Света), была счастливым итогом этой эволюции. Вскоре, в связи с постановкой «Месяца в деревне» в 1909 году, Станиславский скажет: «Никаких звуков!», что будет связано с творческим упором «на простоту, на внутренний рисунок роли»⁴⁰. В спектакле, в котором осваивалась система Станиславского, не потребовались, другими словами, ни рожь, ни шум дождя.

Такое отречение временное, но очень характерное. Отношение к музыке в Художественном театре совершило некоторый круг. Возникнув как духовный резонанс течения жизни, представленной на сцене, как свидетельство причастности героев общей акустике драмы, достигнув в «Синей птице» высшей точки, музыка с развитием знаменитой системы была поглощена сценическим общением. Оно компенсировало музыку, которая теперь утратила полномочия в постановке. В дальнейшем музыка не раз возвращалась в Художественный театр. Поиски Станиславского соприкасались иногда с путями Мейерхольда. И все-таки «Синяя птица» оставалась музыкальной вершиной театра.

Мейерхольд никогда не остывал к музыке на сцене. Музыка у него делала явными и художественно убедительными композиционные тяготения, «силовые линии» в действии, была в нем конструктивным началом. Сложно взаимодействуя со всей художественной системой спектакля, музыка не сливалась до конца ни с одним ее элементом, составляла сложный контрапункт с диалогом пьесы.

На драматической сцене двадцатого века музыка многое определила в подходе режиссуры к действительности. Ни один из крупнейших режиссеров, составивших славу советского театра двадцатых — тридцатых годов, не прошел мимо открытий русской режиссуры, о которых шла речь выше. Открытия были основополагающими, с огромными возможностями дальнейшего развития. В чистом виде тенденции театральной музыки,

³⁸ Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 101.

³⁹ Марков П. А. Из лекций о предреволюционном театре // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 333.

⁴⁰ Цит. по: Гуревич Л. Я. Воспоминания // О Станиславском. М., 1948. С. 134.

выявленные впервые Станиславским и Мейерхольдом, встретить трудно. Даже у этих режиссеров, как было видно на примере конкретных постановок, творчески эффективно взаимодействуют обе тенденции, но в итоге отчетливо преобладает какая-то одна.

Проблема участия музыки, вставшая перед театром двадцатого века, имеет множество вариантов в творчестве больших режиссеров советской сцены. У каждого индивидуального варианта особое содержание. Иногда музыка занимает громадное место в режиссерской концепции, как у А. Я. Таирова. Таиров с самого начала своей деятельности видел в музыке мощную опору драматического искусства, причем творческая биография и этого музыкальнейшего режиссера началась с увлеченного вслушивания в драму Чехова.

Но, в отличие от Станиславского и от Мейерхольда, музыка у Таирова не обнажала жизнь человеческого духа на сцене и не конструировала действие. Раздвигая эмоциональный горизонт драмы, музыка рождала полифонию масштабных, эмоционально напряженных тем драмы; в итоге достигалась «потрясающая гармония»⁴¹ этих тем.

Крупным, отнюдь не камерным звучанием конфликта спектакли Таирова во многом обязаны музыке. Таковы «Сакунтала», «Фамира Кифаред», «Федра», «Египетские ночи», «Оптимистическая трагедия», «Мадам Бовари». Таиров «оркестровал» сценический диалог (метод «фонетической оркестровки», как он его определял). На сцене Камерного театра не было места будничной речи или будничной мизансцене, так или иначе не интонированным музыкально, не входящим в музыкальный ритм целого.

Тут особый и все-таки исходящий из опыта Станиславского и Мейерхольда путь участия музыки в драме. Укрупнение музыкой драматических начал представления, подчас до масштаба мистерии, имело мало общего с отжившим принципом девятнадцатого века, традиционным одномерным музыкальным антуражем драматической сцены. У Таирова, который в юности играл Голубую маску в «Балаганчике» Мейерхольда, кружился под томительный вальс М. Кузмина, было точное понимание плодотворной «двусмысленности» существования музыки в сложной системе спектакля. Полнота эмоциональной отдачи музыки в постановках Таирова сочетается с ее интеллектуальной функцией: сложно соотношенная со всеми элементами и с целым движением спектакля, музыка формирует его жанр — от пантомимы до трагедии и мистерии. Искусство Камерного театра, с его высокой культурой, музыкальной оснащённостью актерского исполнения, развивало возможности двойной жизни музыки в драме, открытые в начале двадцатого столетия.

И все другие театральные системы, обеспечившие расцвет советского театра, вошедшие в историю мирового искусства, внесли вклад в дальнейшую жизнь этого открытия режиссуры. Творческая, вдохновенная свобода, с какой Е. Б. Вахтангов привлекал музыку в свои столь разные по драматургии и режиссерскому замыслу постановки, как «Принцесса Турандот» в Третьей студии Художественного театра и «Гадибук» в студии Габима, была возможна лишь после дореволюционных поисков Мейерхольда, за которыми молодой Вахтангов увлеченно следил.

Большая культура, накопленная в русском и советском театре, стояла за режиссерским мастерством А. М. Грановского, за искусством Государственного Еврейского театра, где музыка использовалась виртуозно, за достижениями музыкальной режиссуры Леся Курбаса («украинского Мейерхольда») в театре «Березиль». В творчестве выдающихся деятелей советского театра двадцатых — тридцатых годов музыка нередко пронизывала всю фактуру спектакля, определяла его сложнейшую пластику, являясь одновременно и эмоциональным, и конструктивным ключом постановки. Художественное содержание, заложенное во взаимодействии этих двух начал, пожалуй, неисчерпаемо, и потому самые разные, непохожие друг на друга творческие свершения позднейших лет обязаны первым шагам режиссуры

⁴¹ Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речь. Письма. М., 1970. С. 155.

навстречу музыке Чехова, Метерлинка, Блока.

Музыка — важнейшая сфера бытия, эмоционально наполняющая малый театральный мир, и она же его организующее начало. Игра двух начал, представленных музыкой в спектакле, столь содержательная у Мейерхольда, остается необходимой принадлежностью всех крупных театральных направлений. В двадцатом веке музыка может быть причастна всем существенным сторонам спектакля, многое определять, и, значит, по ней можно судить о состоянии сценического целого. Режиссура Мейерхольда, как явление, вошедшее в историю мирового искусства, классична в смысле применения музыки в театре, и, может быть, классична вообще благодаря музыке. «Музыкальный реализм» был не декларацией, а действительностью многих постановок Мейерхольда. Открыв в театральной музыке способность эффективно влиять на драматическую сцену, не сливаясь с ней, он же нашел и максимальное приложение в системе спектакля этой способности музыки.

Спектакль он выстраивал как симфонию, даже когда собственно музыка сводилась в постановке к минимуму. Тут не вольная метафора мастера, не простая зависть и ревность режиссера к профессиональной крепости музыкальных построений. Приемы музыкальной драматургии преображали драматургию театральную⁴². Живое, по сценическим законам существующее действие драмы оказалось не чуждо и законам музыкальным. Музыка организовывала действие, становясь важнейшим проводником режиссерской концепции.

Конструктивно входя в плоть спектакля, проясняя поступательное развитие действия в сложном переплетении сценической ткани, музыка в постановках Мейерхольда была верна и своей исконной природе. Она здесь аккумулировала в себе духовную атмосферу драмы. Трагическое, крупное звучание многих спектаклей Мейерхольда всегда обязано учету законов музыки. Поистине, двойная жизнь музыки в драме — залог объемного, а не иллюстративно-плоского звучания конфликта, в котором его физическое, сюжетное нарастание и художественный общий смысл объединены.

Каков общий смысл «музыкального реализма» Мейерхольда? Ведь предмет этой книги — содержательное участие музыки в спектакле. Взаимодействие двух начал, двух функций музыки, открытое и утвержденное полнее всего Мейерхольдом, никогда (начиная с «Балаганчика») не было и не могло быть самодовлеющей эстетической игрой. Режиссура нашла путь, на котором музыка могла обогащать сценическую драматургию. Крупные категории бытия, которыми оперирует большая музыка, стали доступны искусству режиссера. К своеобразному максимализму музыки, мышлению важнейшими общими категориями жизни, не случайно устремилась драматическая сцена в эпоху, исторически связанную с назревающей и свершенной революцией.

Осваивалось искусство великих обобщений, которое могло бы вместить исторические потрясения современности, могло бы выразить, говоря словами Александра Блока, «музыкальный напор» эпохи. Для такой задачи прежние прикладные приемы театральной музыки были вопиюще бедны, недостаточны. Музыкальный напор времени обеспечивался резко определившейся единой его устремленностью, новым соотношением человека и множеств людей, то есть новой драматургией жизни. В театре потеряли цену частные темы и мотивы, не связанные с крупной проблематикой действительности. Требовалось сообщить действию единое широкое дыхание, знаменательную грозную атмосферу эпохи. Музыка, участвующая в драматургии спектакля, сделала это возможным.

Такова общая идея, содержание «музыкального реализма» в творчестве Мейерхольда. Партитура его постановок становилась ареной драматической борьбы, в которой еще и еще раз проявляла себя, рождалась, звенела музыкальная нота современной эпохи, неотъединимой от революции. Об этом ярче всего свидетельствуют музыканты. В

⁴² С м.: *Каплан Э. И. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом.* М., 1967. С. 334 - 342.

подробном, чисто музыкальном разборе партитуры мейерхольдовского «Ревизора» (1926) Э. И. Каплан называет предмет, обобщенный с помощью музыки и атакуемый режиссером в спектакле, — «вся гниль и мерзость царизма»⁴³. С другой стороны, Л. Арнштам, который в молодости сотрудничал с Мейерхольдом как пианист, заведующий музыкальной частью ГосТИМа, приводит доказательства существования стихии высокой лирики в «Ревизоре» и во многих других постановках⁴⁴. Эти два свидетельства отнюдь не противоречат друг другу, они-то как раз и очерчивают контуры «музыкального реализма» в Театре Мейерхольда. Социальная значительность действия и постижение художником его духовного, музыкального смысла, его объединяющей идеи представляли в неразрывности. Таким только и могло быть большое искусство, рожденное чрезвычайным историческим подъемом. Музыка в этом театре «музыкального реализма» получила доступ в сферу «высокой лирики», отнюдь не сводимой, понятно, лишь к проблеме эмоциональной окраски той или иной сцены. Тут нашли применение диалектическая взаимосвязь двух функций музыки в постановке, способность музыки составлять сложный контрапункт с происходящим на сцене, освоенные Мейерхольдом уже в начале двадцатого века. Мощные пласты различных театральных систем, богатых в двадцатые — тридцатые годы интенсивными связями с музыкой, требуют в этом ракурсе особых исследований. Здесь о них пришлось упомянуть суммарно, отсылая читателя к рассыпанному по монографиям и мемуарам интереснейшему материалу⁴⁵. Другое дело — процесс становления режиссуры как искусства, в ее контактах с музыкой. Здесь формировались основополагающие для театра двадцатого столетия принципы обращения драматической сцены к музыке.

В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Расцвет режиссуры в двадцатые и тридцатые годы, развитие театра в последние десятилетия — это и расширение сферы влияния музыки в постановке. Драматический конфликт, трактовка персонажей, жанр спектакля, его стиль испытали воздействие музыки. Росла взаимосвязанность музыки со всеми компонентами внутри художественного целого, с пластическим, живописным решениями например.

Ныне практически нет режиссера, который не прибегал бы к помощи музыки. Но сколь часто ею злоупотребляют. Музыка иной раз словно призвана механически забить пустоты в

⁴³ Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 71.

⁴⁴ См.: Арнштам Л. Музыка героического. М., 1977. С. 26 - 33.

⁴⁵ Особо рекомендуем емкую статью Л. Варпаховского «Уроки Мейерхольда», в которой исследуется метод контрапунктного применения музыки, ее роль в драматургии мейерхольдовских спектаклей (Музыка в драматическом театре. Л., 1976). Сборник является ценным почином в театроведческой литературе.

сценическом построении. Не мотивированная художественно эксплуатация музыки, бесплодное выворачивание наизнанку прошлых достижений режиссуры — большая беда.

На сегодняшней сцене резко сталкиваются подлинный поиск, творческое наследование большой театральной культуры и дешевый прокат из третьих рук завоеваний советской режиссуры. Такова драма текущего театрального момента.

Подобное положение вещей возникло вслед за периодом относительно бесплодным, когда многосторонний опыт творческого союза драмы с музыкой находился в забвении. Если в двадцатые и в тридцатые годы во взаимодействиях и отталкиваниях формировались разные побегии основополагающих открытий режиссуры («Проблема музыкальности театра остается существеннейшей проблемой»⁴⁶, — писал П. А. Марков в 1932 году), то затем установилось инертное, архаическое отношение режиссуры к театральной музыке.

«Молодая гвардия» Н. П. Охлопкова, постановка 1947 года, была редкостной вспышкой на сером фоне. Но и этот спектакль ученика Мейерхольда отдал дань общей заторможенности театрального процесса в сороковые годы. Художественный эффект «Молодой гвардии» исчерпывался в едином образе полыхающей героической юности; красный стяг художника В. Рындина и тема Первого концерта С. Рахманинова создавали мощную эмоциональную среду действия, не влияя, однако, сколько-нибудь конструктивно на его ход. В слитном музыкально-пластическом образе «знамени-концерта» не было намека на контрапунктическое существование музыки, завещанное режиссурой предыдущего этапа.

Инерция, хотя и делалась все более нетерпимой для деятелей театра, оставалась велика. В 1958 году режиссер В. Комиссаржевский свидетельствовал: «У нас до сих пор еще... “штамп” музыки в драматическом спектакле: помпезная увертюра к героической драме, несколько подъемных симфонических кусков в ее драматических сценах, музыка, заполняющая “чистую перемену” (1,5-2 мин), песенки и игривые музыкальные интермедии в комедиях, неизменный баян в бытовой пьесе или модная ныне гитара в пьесе переводной»⁴⁷. После тех высот, что были взяты советским театром в предшествующий период, приведенное свидетельство о «сером фоне» сороковых — начала пятидесятых годов довольно-таки уныло.

И все же активность музыки в театре шестидесятых годов была явлением художественно полноценным. Здесь не могло быть речи о повторном изобретении велосипеда. Но творческий контакт сцены и музыки и не возобновился с той точки, на которой в свое время замер. Режиссура Н. Охлопкова, Ю. Завадского, А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова, Г. Товстоногова, Б. Равенских и других, чьи творческие споры и постановки определили новый период нашего театра, не копировала раскладку режиссерских систем довоенных десятилетий, а была органической частью нового исторического этапа. Так же точно и музыка в этих самостоятельных творческих концепциях играла существенно отличную от прежних роль.

Дорогой опыт не был бесследно утрачен. Возымели действие прямое ученичество у великих мастеров, юношеские непосредственные зрительские впечатления; поток интереснейших мемуаров и театроведческих исследований, все более углубленных, обогатил память общества о великом периоде в истории театра. Достижения отечественного искусства сцены наследовались подчас сложно опосредованно.

⁴⁶ *Марков П. А.* Из лекций о предреволюционном театре // *Марков П. А. О театре*. Т. 1. С. 346.

⁴⁷ *Комиссаржевский В.* Мысли театрального режиссера // *Сов. музыка*. 1958. № 9. С. 36.

Естественно, что на рубеже шестидесятых годов ценнее и существеннее всего была реальная эстафета режиссуры. Речь идет о несомненном творческом влиянии, оказанном на нашу театральную жизнь первыми гастролями «Берлинер ансамбль» в 1957 году.

УЧЕБА У БРЕХТА

Страшным упрощением было бы воспринимать зонги Брехта как некий музыкальный допинг, элементарное хватание зрителя за рукав через рампу среди своим чередом идущего действия. Между тем брехтовские уроки в шестидесятые годы нередко воспринимались поверхностно, что немедленно сказалось в поветрии, даже целом шквале песенок, обрушившемся на сцены разных театров, ворвавшимся в самую разную драматургию. Сейчас это поветрие выходит из моды, оно перешло в увлечение подделками под мюзикл, но фактически оно оставило след на наших сценах: часто эти мюзиклы являют собой некие букеты песенок, навязанных героям. Глубокая связь «эпического театра» Брехта и его зонгов с жизненными процессами, отраженными большим искусством нашего времени, была ухвачена поверхностной режиссурой как буквальное выражение пресловутых ритмов двадцатого века, выродилась в эмоциональное подстегивание аудитории песенками с авансцены, придающее действию некую абстрактно-молодежную моторность. Такая практика извращала первооснову, то есть понимание Брехтом роли музыки в театре, и была творчески бесперспективной.

Серьезные же уроки «Берлинер ансамбль», воспринятые наиболее активной режиссурой, объективно оказались и уроками у театрального искусства довоенных десятилетий; поэтому усвоение опыта Брехта дает результаты весомые и более перспективные, чем можно было предположить.

Театр Брехта немислим без опыта мирового театра двадцатого века. А ведь вклад в мировое театральное искусство русской и советской режиссуры невозможно переоценить. Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, в частности, решали проблемы действенного и органического включения музыки в драму. Творческое движение этих художественных проблем приводит на следующем этапе развития общества и культуры к еще более жестко выявленному режиссурой контрапункту музыки в спектакле. Зонги у Брехта способны музыкально оценить происходящее: трезво осадить занесшийся в отвлеченные сферы диалог, патетически гневаться на ситуацию действия и т. п., превратить героев в ничтожества, в исторические нули и возвысить их.

Музыка отчуждает происходящие события. Другими словами, зонги представляют собой разрывы действия, в которых с большой жесткостью обнаруживается несоответствие между мнимой, существующей в воображении героя, свободой и подлинным его социальным определением в трезвой оценке драматурга. Музыка берет на себя функцию действия. Это новая, отчуждающая предыдущую форма сценического бытия; ей свойственна большая доля самосознания.

Музыка заново, с особой силой обособляется в сценической ткани. Она трактует происходящее не исподволь, а в специально отведенном времени и пространстве драмы. Такие музыкальные отчуждающие разрывы в действии подготовлены Театром Мейерхольда двадцатых годов. Петр играл в «Лесе» на гармонике, Чацкий подолгу музицировал за роялем, Марья Антоновна пела в финале «Ревизора» «Мне минуло шестнадцать лет» — это воспринималось в зале как самостоятельная, особая, лирически обобщающая тема в спектакле. Контрапунктом музыки и действия, бросавшим резкий и новый свет на то и на другое, объяснялся тот неожиданный эффект, когда, скажем, в «Лесе» затасканный вальс («Две собачки») воспринимался как «музыкальное произведение большого стиля»⁴⁸.

⁴⁸ М о к у л ь с к и й С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. 1926. № 1. С. 26.

Завоеванные к тридцатым годам рубежи сценического искусства Брехт осваивал и осмыслил применительно к новым задачам, которые он решал в театре.

Композитору предлагалось стать идеологически полномочной единицей, «сотрудником» в постановке. Музыка на сцене помогала выявить «социальный жест» (термин Брехта, применяемый им для отграничения от традиционного воздействия «психологического» театра⁴⁹). В театре Брехта подверглось переоценке такое, казалось бы, несомненное свойство музыки, как ее эмоциональная заразительность. Музыка была переориентирована. Она здесь призвана интерпретировать общественную ситуацию, представляемую пьесой, побуждает зрителя занять твердую гражданскую позицию.

Зонг обращен к зрителю, музыка в спектаклях Брехта становилась во многом музыкой зрителя, в котором актер искал единомышленника. Лаконичность, энергия, дерзкий юмор музыки, намеренная сухость исполнения зонгов делали в театре чудо: свободная от фальшивого сентимента, здравая, честная, талантливая музыка была и прекрасной, мобилизовала сознание, волю зрителя и в той же степени — его душу. В музыке композиторов «Берлинер ансамбль» Г. Эйслера и К. Вайля происходило преодоление банальной и пошлой мещанской аморфности, резкое посветление, поумнение узнаваемого, широко бытующего музыкального материала. А сухость исполнения делала непреложной вынесенную на авансцену человеческую тревогу актера и зрителя. Порядок вещей, порождающий социальное зло, анализировался, оценивался с помощью музыки, не обедненной такой ролью, а, напротив, готовой к ней во всеоружии средств, накопленных предшествующим развитием театра.

Аналитическая работа музыки возможна лишь при условии развитой и объединенной режиссером структуры спектакля. Музыка, анализируя ситуации действия, одновременно представляет голос театра, то есть выступает как начало, синтезирующее, обобщающее смысл происходящего.

Так диалектика существования музыки в драме осмыслена в театре Брехта, который, настаивая на радикальном «разъединении элементов» (и музыки в том числе) в постановке, одновременно подчеркивал: «Музыка — важнейший элемент целого»⁵⁰. Подобное положение музыки более всего обязано открытиям Мейерхольда, но искания раннего Московского Художественного театра также не прошли бесследно для мировой режиссуры. Ведь вначале нужно было признать музыку влиятельной сферой малой, театральной действительности, что и было, как мы помним, первым шагом режиссуры рубежа веков.

В представленной «Берлинер ансамбль» театральной системе с ее, казалось бы, жесткими очертаниями поля деятельности музыки не снижались и не ущемлялись права и возможности, завоеванные к тому времени музыкой на драматической сцене. Обузданная и дисциплинированная требованиями эпического театра Брехта, музыка обладала немалой энергией, воздействовавшей на все представление в целом. Нередко драматург предуказывает особую холодность исполнения; Брехт-теоретик всюду подчеркивает вставной характер музыкальных номеров. Однако художественная практика «Берлинер ансамбль» нередко корректировала ригористические схемы, оставаясь верной духу системы.

Так, в постановке «Мамаша Кураж и ее дети», осуществленной Брехтом в 1949 году, перед зонгами с колосников всякий раз спускалась специальная музыкальная эмблема. Ее составляли труба, барабан, полотнище знамени. В конце спектакля эмблема,

⁴⁹ С м.: *Б р е х т Б. Т е а т р. П ь е с ы. С т а т ь и. В ы с к а з ы в а н и я.* М., 1965. Т. 5/1. С. 228 - 229.

⁵⁰ Т а м ж е. С. 302.

подчеркивающая вклад музыки в историю борьбы мамы Кураж за существование, являлась ободранная и помятая, словно повторяя судьбу героини. Вставные музыкальные номера, таким образом, были по-своему прочно связаны с драмой. Музыкальной эмблемы самой по себе могло и не быть, кстати, ее не помнят советские зрители «Мамаши Кураж».

Спектакль показали во время первых гастролей «Берлинер ансамбль» в Советском Союзе. Люди с богатым зрительским опытом (включающим и театр двадцатых годов) сохраняют об этой брехтовской постановке память как о сильнейшем художественном потрясении в их жизни. Акцент в восприятии спектакля советским зрителем был сделан на связях, а не разъединении музыки и драмы героев. Трагическая пляска Эйлифа (Э. Шалль), новобранца с мечом в руке, безумно гордого своей судьбой (он куплен у матери вербовщиками солдат), не только заставляла зрителя серьезно задуматься, но и потрясала его. Эпический характер театра Брехта не отменял драматизма человеческой судьбы на сцене.

Все дело было в типе драматизма, в его необыкновенной социальной значимости. Музыка у Брехта, замечательного драматурга-режиссера, часто организует пики интеллектуальной эмоции, особые «сцены пафоса». Она может даже быть соотнесена в этом смысле с музыкой, помогавшей воплотить замысел античным драматургам-постановщикам (как видим, высокое искусство в театре всегда достойно подобных сравнений), хотя система Брехта своеобразно перетолковывала основы аристотелевского театра.

Брехт и композиторы его постановок во время гастролей «Берлинер ансамбль» возродили вкус к активному участию музыки в спектакле, режиссерскую и композиторскую фантазию. Недаром знаменитая удача воплощения Брехта стоит у начала одного из самых интересных современных театров. К. Рудницкий вспоминает в книге «Спектакли разных лет» о «Добром человеке из Сезуана», постановке Юрия Любимова со студентами Щукинского училища: «Юные вахтанговцы в 1964 году играли Брехта, а зрители говорили не только о Брехте и не только о Вахтангове, но и о Мейерхольде»⁵¹. Замечание, точно выражающее историческую миссию театра Брехта на нашей сцене.

Брехта театр «проходил» ускоренно, подчас сумбурно. Как уже говорилось, были значительные трудности в освоении его театральной эстетики. Драматургия Брехта, с одной стороны, опоздала, попав на нашу сцену к шестидесятым годам. С другой стороны, она застала режиссеров не подготовленными к ней. Часто побеждала инерция, и система Брехта разрознивалась, обесмысливалась. Целое, о котором заботился Брехт, возникало, когда режиссура не заимствовала отдельные приемы, а творчески создавала собственные театральные концепции. Идеи Брехта в таком случае осваивались в их существе, а не внешней форме, вместе с опытом корифеев советской режиссуры они составляли культурную основу новейших поисков в нашем театре.

КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ — ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЫКИ

Когда актер в «Добром человеке из Сезуана» выбегал стилизованной походкой китайского водоноса и запевал зонг, возникала дополнительная к замыслу Брехта, специфически таганковская, отнюдь не эпическая нота личной пристрастности актера-современника к происходящему. В этом брехтовском спектакле возник постоянный герой театра, впоследствии доказавший богатые художественные возможности и способность к развитию.

Музыка «Доброго человека», сочиненная актерами театра с большей, чем в «Берлинер ансамбль», долей непосредственной экспрессивной, уличной эмоциональности, много раз на протяжении действия соединяла героев в «хор». Зонги в Театре на Таганке часто становились

⁵¹ Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 296.

коллективными, а два музыканта с аккордеоном и гитарой проходили сквозь спектакль как основная хоровая ячейка.

В этих условиях фабрика процветающего Шуи Та, превратившая героев в монотонный ряд наемников, становилась одновременно собранным в кулак коллективом, хором, наделенным самосознанием. Хор в спектакле был словно положительной программой, словно указывал выход из ловушки, в которую попадал добрый человек. Соответственно итогом спектакля и было утверждение в хоре живой действенной силы. Хаотической, введенной в заблуждение толпе персонажей в сцене «Суда» противопоставлялась та же толпа, ставшая хором, обладающая «хоровым» самосознанием. Такого героя не было в притче Брехта. Трио богов могло быть посрамлено только хором; главная героиня — Шен Те — Шуи Та (З. Славина) исчерпывалась до дна, этот человек из Сезуана расслаивался на взаимоисключающие половины самоубийственно.

«Хор» как музыкальная и действенная основа спектакля начался в Театре на Таганке именно здесь. Хоровое начало, утвердившее себя в «Добром человеке», в следующих спектаклях театра развилось, драматизировалось, обрело большее значение для всего хода действия, для расстановки конфликтных сил в спектакле. Дальнейшее творчество Театра на Таганке немыслимо без взаимодействия с музыкой, причем режиссер поручает ей с самого начала важные задачи; давая подчас индивидуализированные и лирические характеристики происходящему, музыка является в то же время голосом исторического суда, гражданской совести и памяти.

Театр ищет все более глубокую взаимосвязь этих функций музыки. Процесс его поисков — весьма значительное явление нашей театральной жизни и требует особого внимания. Безусловно, Театр на Таганке не ответствен за волну упомянутых уже песенок, поверхностно усвоенных брехтовских приемов и быстро ставших модными внешними примет любимовских спектаклей. В конце пятидесятых годов песенки делали свое дело: оживляли, театрализовали сцену, приносили туда лирический и публицистический моменты. Но как раз опыт Театра на Таганке доказывает, что настоящее искусство начинается там, где рождается органическая система, подчиненная единому творческому и идейному кредо, где возможно художественное целое, не распадающееся на более или менее модные компоненты.

Прибегая к музыке, режиссура Театра на Таганке достигала все более действенных результатов. Здесь с самой первой постановки музыка широко входит в режиссерскую партитуру. В спектаклях «Павшие и живые», «Пугачев», «Мать», «А зори здесь тихие» происходит музыкальное осмысление драмы людей разных поколений нашей истории, воспевание их подвижничества. Без музыки театр попросту немыслим.

Вечный огонь в «Павших и живых», крутой помост и плаха в «Пугачеве», серые доски в «А зори здесь тихие» — всякий раз театр создает своего рода алтарь, у которого страсти времени выражают себя в полную силу, патетически, соответственно высокой гражданской миссии, предназначенной героям. Музыка от постановки к постановке приближается к тому, чтобы стать выражением человеческих, гражданских страстей, как их понимают на Таганке.

В «Павших и живых» (1966) современная гитара, фронтовые песни, симфонические цитаты из Шостаковича — устойчивые знаки тех или иных явлений жизни коллективного героя спектакля. Театр сумел сделать драматически необходимым, скажем, переход от музыки современной вечеринки с танцами к фронтовой песне. Песня неоспоримо доминировала, она покрывала собой, как шапкой, соседствующую с ней музыку вечеринки. Стык двух, казалось бы, несвязуемых эпизодов (каждый из которых в музыкальном отношении непритязателен) звучал с концентрированной энергией, напряжением современного музыкального языка. Тут возникала музыкальная интерпретация драматической темы спектакля.

Таково начало пути к «музыке спектакля». Музыкальный калейдоскоп «Павших и живых» еще не стал органическим единством, связанным с драматической судьбой своеобразного героя театра.

В «Пугачеве» С. Есенина (1967) единство достигнуто. Кокетливый хор пейзаж в

веночках, недоуменное трио мужиков, светлое трио детей со свечами в руках, черные плакальщицы и звон колокола драматически сменяют друг друга, выражая повороты единой темы. Костюмированные дворяне, потемкинские пейзажи, обнаженные до пояса бунтовщики, черные плакальщицы наверху помоста соотнесены, взаимозависимы в спектакле в гораздо большей степени, нежели герои эпизодов «Павших и живых».

«Пугачев» при своей ораториальности несравненно динамичнее. Произошло нечто существенное: возросли связи внутри музыкального ряда сценического произведения. Конечно, единство музыкальной партитуры Юрия Буцко связано и с единством поэтической основы поэмы Есенина. В правах поэтического театра выразить отношение к героям, да и прямо оплакать их, их прорывы в будущее и их гибель. Накаленные клокочущие речи пугачевцев перебиваются пением, как лживым, шутовским, так и неподдельным, ради того, чтобы в спектакле возникло это пропевание — воспевание и отпевание — происходящего.

Было ясно, что режиссер и композитор — Ю. Любимов и Ю. Буцко — создали взрывчатую, жарко соотнесенную со зрительным залом «ораторию» не для узкого жанрового эксперимента. Театр Юрия Любимова нуждался в музыке по существу позиции в современном искусстве. Музыка делала людей в зале активно причастными конкретным темам спектакля, она взывала к исторической, гражданской памяти зрителя.

Вся сложная партитура постановки устремлена к той же цели, в итоге музыка спектакля становится художественным откровением. Музыка не столько служит, сколько властвует, творит гражданское, художественное лицо театра.

«Мать» Горького (1969, композитор Ю. Буцко) — спектакль, в котором музыка характеризует различные силы конфликта, их расстановку, а главным образом, организует куски действия. Кадриль, «Дубинушка», музыка маевки, «Средь высоких хлебов затерялся» — осязаемые этапы развития темы драматической судьбы исторически правого дела, кровной и трудной связи его с народной жизнью.

Так, в эпизоде «Дубинушка», когда из темноты выхвачены светом лица людей, революционеров, звучащая из граммофона известная шалаяпинская «Дубинушка» сближается с речью-прокламацией. Перемежаясь с политическими воззваниями эпохи, она сообщает им внутренне напряженный, подспудно мощный ритм реальной жизни народа. Песня же словно подстегивается горячим «запрещенным» чтением молодых людей. Достигается простое и сильное выражение сформулированной выше темы спектакля. Давняя, уже очень давняя идея омузыкаления речи актеров, начатая Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской, развитая Таировым в Камерном театре, впервые оказалась «перевернутой», причем с большим содержательным оправданием. Сама песня становилась речью, страстной общественной исповедью. С особой силой убеждения вновь действовал, меняя свой облик, хор, зеркало народной жизни, многих ее сторон.

В «Матери» подтвердилась характерно любимовская трактовка хора в драме — особой формы существования реальных героев спектакля, а никак не безличного, чуждого драматизма «хорового начала», имеющего давнюю традицию в построениях славянофилов, в теории «соборного искусства» Вяч. Иванова. В отвлечении от своего конкретного бытия герои обретают более глубокий и социальный взгляд на происходящее, объединяются в новом коллективном сознании, возвышающем индивидуумы, ибо теперь их голосом говорит история.

Пелагея Власова причастна разным драматическим темам хора: и «всеобщей смази» кадрили, и «Дубинушке» революционеров. От прямого, мизансценического участия в первой стадии развития хора — кадрили она приходит к духовной, выстраданной связи со второй. Так развивалась музыка ее роли, связанная с музыкой целого. Народная глубинная песенность речи Пелагеи — З. Славиной в ее диалогах с интонационно вторящим ей Павлом — И. Бортником делала диалоги музыкально родственными, слитными с хором всей темой трудной работы народных заступников, трудного хода народной истории.

Когда-то Вольтер сознательно превращал хор в персонаж. Хор у древних вызывал его резкое неприятие. Знаменитый автор был безразличен к проблеме коллективного сознания и,

соответственно, недоумевал по поводу музыкальности хора, расхолаживающей, по мнению Вольтера, и неуместной среди декламации трагических героев⁵². В этом смысле хоровое начало в спектаклях Любимова обязано хорам древних, поскольку оно также выполняет, помимо сложного взаимодействия с героями-индивидуумами, функцию посредника между участниками драмы и зрителями. И пластически хор в Театре на Таганке организует, обостряет реакцию зрителя, углубляя, концентрируя ее в резко фиксированных, часто полустатических мизансценах.

В «Матери» сильная, художественно эффективная работа музыки служит движению единой темы. Но музыка еще не организована в той степени, в какой это достигнуто в целостной музыкальной партитуре спектакля «А зори здесь тихие» (1971). В инсценировке повести Б. Васильева (композитором-руководителем и здесь был Ю. Буцко) музыкальный ряд решительно и последовательно соотнесен с драматическим движением спектакля. В сценической структуре «Зорь» такая связь соответствует строгому единству живого, развивающегося в действии спектакля облика хора — героя постановки.

Спектакль «А зори здесь тихие» по безукоризненной музыкальной выстроенности оказался непревзойденным. Выстроенность достигнута, казалось бы, несложными средствами, прежде всего песнями. Причем спектакль появился в пору, когда песенки на сцене уже основательно набили оскомину и артистам, и зрителям. Художественный резонанс постановки был очень велик. Круговорот песни в «Зорях» от «Утро красит нежным светом», через «Катюшу», через «Не кукуй горько, кукушка» к вальсу «С берез неслышен, невесом» — сменяющие друг друга драматические стадии единого процесса.

«Зори» идут без антракта. Непрерывность действия необходима и во многом обеспечивается музыкой. Тут музыке подчинена вся конструкция постановки — рациональная и вместе с тем гибкая, живая. Благодаря ей спектакль воспринимается на едином дыхании, причем действие проходит через сложный эмоциональный спектр: от простой, радостной человеческой улыбки к страданию, к трагическому потрясению и очищению.

История, содержание которой — гибель пяти девушек на войне, начинается юмором. Женское подразделение под командованием смущенного старшины Федора Васкова — такова намекающая на водевиль исходная ситуация: вот зенитчицы прибыли в кузове грузовика, вот они поют «Кукарачу», и так далее. Они молоды, им поется. Это вместе с тем начало трагической музыки спектакля, основанной у Ю. Буцко на целеустремленном драматическом движении ее основного элемента — песни, спетой женскими голосами. Двигается песня от немудреного напевания до пения скорбного и в то же время светлого, умудренного трагедией.

Среди неуставного смеха, визга, мелькающих полотенец, голых ног, веселых, со школьных перемен, песен раздается неожиданный возглас в музыкальной партитуре, будто сорвалась струна в невидимом оркестре, и его внезапное диссонансное появление, чужеродность происходящему сию минуту на наших глазах, его трагическая напряженность — драматически красноречивы.

На сцене милая, смешливая жизнь, но что с того, когда настоящее содержание ее определено за сценой и оно трагично. Этой трагедией уже дышат кулисы. Шутки над старшиной, мирная живость отношений продолжают еще какое-то время, и тут же возникают требующие и не получающие своего разрешения драматические, будто подстерегающие в кулисах, восклицания оркестра. Смех зенитчиц, про который мы знаем, что не он определяет реальную суть их жизни, начинает существовать в новом качестве: улыбчивость и насмешливость вчерашних школьниц, которой стесняется серьезный старшина, теряет «агрессивную силу», обретает иное содержание, обнаруживает хрупкость.

Затем к трагическим выкрикам в музыке присоединяются маленькие, безлично траурные хоровые фрагменты. Контраст между оркестром и песнями девушек усложняется

⁵² С м.: *В о л ь т е р. Э с т е т и к а*. М., 1974. С. 56 - 57.

разительным несходством женского пения в песнях и в безличных патетических отрывках.

Углубление конфликта идет через музыку, прежде всего оно фиксируется нашим слухом; если вначале протяжная пронзительность возгласов оркестра противостояла музыке, условно говоря, школьной перемены, то теперь они диссонируют с миром настороженным и сложным, богатым. Настаивая на присутствии угрожающего, жестокого и неотвратимого начала, оркестр наталкивается в пении девушек на неприятие и сопротивление более значительное, чем органическое детское неведение. Так конфликт получает осязаемое выражение и формулируется в музыке спектакля.

В наиболее напряженный момент действия, когда к героям приходит знание, что ситуация сложнее, чем представлялось им раньше, они делают единственную попытку обмануть, отвести врага. Устраивается отчаянный спектакль: они — лесорубы, Женя Комелькова перекликается со старшиной, поет «Катюшу». Столь неукротимо, с трагической, истовой бесшабашностью песня звучит единственный раз. В ней — все, что могут противопоставить герои шестнадцати каскам. Но этого оказывается довольно, чтобы трагическое действие нашло здесь одну из своих вершин. Приводит же к этой вершине именно движение музыки спектакля, качественный скачок в развитии песни, основного ее элемента.

Старшина, получив приказ, идет с пятью зенитчицами задерживать диверсантов, и девушки гибнут. В музыке происходит разительная перестановка. Теперь траурный возглас оркестра конкретизируется, по-новому связывается с сюжетом — с гибелью каждой из девушек. А песни, которые раньше пелись вечерами для души, теряют это живое оправдание, теперь звучат в промежутках между смертями, как песни о душах. Их торопливо и страстно поют те, кто уже погиб, и те, кто погибнет вскоре. Когда лес, полный гибелью, насыщается звучанием самых, кажется, прекрасных, сосредоточенно-печальных народных песен, именно такое отпевание раскрывает нам неизбежность женственности, страждущей среди смертей, духовное содержание происходящего обретает голос.

Последнее, что звучит в «Зорях», — вальс «С берез неслышен, невесом...». Это финал спектакля. Вместе с деревьями (у художника Давида Боровского доски, составляющие кузов грузовика, вначале становятся стволами деревьев в гибельном лесу и они же — плахой для каждой девушки) кружатся убитые. Потом они исчезают. Рыдает старшина... Вальс в финале глубоко значителен. Он связывает юную, со школьной скамейки, легкость первых песен и исключительную глубину последующих. Свет женских голосов постоянен и по-разному выявляет трагизм происходящего. В финале последний звуковой контраст — просветляющего женского пения и рыдания мужчины — как последний звук в песне не нарушает, а закрепляет ощущение целого.

Превращения музыкального ряда спектакля в партитуре Ю. Буцко сродни превращениям декорации Д. Боровского. Особенно родство обнаруживает себя в конце, когда кружатся стволы необыкновенных берез и поется вальс о березах и гармонисте. Корифей хора в «Зорях», единственный оставшийся в живых герой старшина Васков не поет. Однажды он даже пытается это сделать, и у него не получается. Однако в отпевании он главное лицо, с каждым новым этапом действия, да и попросту с каждым ударом сорванной струны, с криком оркестра душа Васкова разрастается, обретает трагический масштаб, вмещает в себя пять трагедий.

У повести Б. Васильева свои, в согласии с жанром, законы, поэтому ее мирный, приводящий в сегодняшний день эпилог оказался невозможным в версии театра, как и некоторые иные линии повествования. Однако в спектакле есть куски, связующие постановку с повестью. Таковы эпизоды из довоенной жизни героинь, возникающие тотчас после гибели, индивидуализирующие каждую смерть. Их даже не назовешь спокойным кинематографическим словом «наплыв». Здесь театр, и эти как будто прозаические куски, пять преддверий судеб героинь, включены в действие на правах резких драматических вспышек. Во всех таких эпизодах своя напряженность, связанная с их положением в действии и с тем, что во всех — начало жизненной судьбы героини. Каждый из них

«вмонтирован» в смерть. Это пять драматических припевов единой песни-реквиема. Песня, столь веская в спектакле, становится образом всего произведения.

На слуху остается одна и та же попевка, несколько раз прозвучавшая, в постановке другого жанра это был бы ее «шлягер». Однажды ее пробубнил старшина, а Лиза Бричкина тонким голосом поправила. Второй раз попевка уже звучит в связи со смертью Бричкиной: «Лиза, Лиза, Ли-за-ве-та...». Грустный призыв остается без ответа, шуточный оттенок снят. В Лизиной финальной сцене вместо частушечной пары этой попевке соответствует крик погибающей героини.

Девчоночий визг и хохот в начале, среди уже начавшихся страданий, забавно охрипший голос простуженной Риты Осяниной, предсмертный крик Лизы, рыдания старшины в конце — вот дополнительные звуковые краски спектакля, которые, как и все более немногословные диалоги, как непосредственно и музыка, конструируют спектакль.

Постановка цельна благодаря музыке, ибо здесь она организована в осмысленную систему, существует на большом дыхании трагедии, а не обслуживает отдельные точки приложения, частности сюжета. Логика музыкальной партитуры «Зорь» соответствует внутреннему смыслу и движению происходящего на сцене. Сама партитура цельна и строга в отборе средств; ведь и крик оркестра в некотором смысле крик той самой музыки, которая пока безмятежна или слишком сосредоточена в себе, в песнях. Думается, не прав К. Рудницкий, считая, что синтез искусств у Любимова достигается путем лишения суверенной специфики каждого из них, что вместо участия в «многоголосии искусств» здесь «музыка перестает быть музыкой»⁵³. Критик не учитывает широких театральных возможностей современного музыкального мышления, в высшей степени свойственного Ю. Буцко и учитываемого Любимовым.

Если соотносить «А зори здесь тихие» Любимова с общей картиной современного состояния театра (сточки зрения использования музыки в драматических постановках), опыт спектакля ценен прежде всего тем, что пение используется в нем многосторонне, не как публицистическая или какая-либо иная «острающая» вылазка музыки на авансцену, а сложно, объемно, с заходом в самую глубину, в суть пения как такового. Не теряя театральности (и странна была бы такая потеря на Таганке) и решительно избегая концертности, человеческое пение здесь помнит свою природу, рождается из лучших душевных сил, из глубинных возможностей и потребностей героев. Даже когда оно звучит в отлете от сюжета, инфернально (поют убитые!), пение обладает силой высказывания, недоступного прозаическому произносимому слову. Это музыкальное высказывание потрясает болью о непрочитом, о недожитом, о несбывшемся.

Вместе с тем песни принадлежат и залу, в них осуществляется необходимое осмысление произошедшего. В прозе Б. Васильева повышенная эмоциональность интонации, краткий эпилог выражают потрясенность нынешнего дня днем минувшим. В сложной, музыкально организованной системе спектакля родилось мощное развитие трагедии. История о старшине и пяти зенитчицах обрела в театре по сравнению с повестью большую художественную мощь. Катарсис, который испытывает аудитория в итоге спектакля, включает в себя и благодарность героям, и сознание их величия, и оплакивание героев, и момент единения с ними.

Рядом с этой постановкой эстетическим анахронизмом казалась «музыка к спектаклю» в инсценировке той же повести в Ленинградском театре юного зрителя (режиссер С. Димант, композитор В. Успенский), где также поются песни, а живой оркестр (не фонограмма) нагнетает напряжение в соответствующих сценах. Но все это не организовано в систему, и в итоге музыка в постановке ТЮЗа существует на коротком, мелком дыхании, по существу,

⁵³ Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. С. 335.

остаётся без дела. При этом её неоправданно много, спектакль оказывается увешанным ею, как мишурой, как ни убийственно это слово в данном случае! Отдельно существуют сюжет и отвлеченная от драматического сюжета декламация актеров. Целого не получается, в результате не углубляется, а упрощается содержание происходящего.

Музыкальное решение «Зорь» на Таганке рождено режиссерской концепцией конкретной постановки. Вместе с тем здесь завершилась определенная линия поисков театра, итог эволюции хорового героя. Дальнейшие работы режиссера Любимова показывают, что путь, прочерченный от «Павших и живых» к «Зорям», не исчерпывает возможностей использования музыки на современной сцене даже и внутри самого Театра на Таганке. Превращения хорового героя, претерпевшего столь целеустремленную эволюцию, доказывают, прежде всего, что в театре понимают и учитывают активную двойственность, диалектику положения музыки в системе драматической постановки. Здесь используют способность музыки становиться эмоциональной доминантой спектакля и в то же время усложнять его, влиять на его ход, то есть творчески и с большим художественным эффектом сочетают исторические открытия режиссуры.

В самом деле, музыка непосредственно усиливает эмоциональное воздействие актерской игры, но также и сохраняет некоторую обязательную дистанцию, отделяющую ее от происходящего на сцене. В системе драматического спектакля сращение музыки с диалогом имеет границы, музыка достаточно отчетливо выделена, в отличие от музыкального театра, где ее участие безусловно. Исходя из этой посылки, музыка может различно соотноситься с драматическим действием. Она может создавать для него общий эмоциональный фон, но подлинное богатство ее возможностей в драме обнаруживается там, где, как мы видели, музыка вступает с действием в разнообразные контрапунктные соотношения. Только таким образом она и участвует в целостной структуре спектакля.

Подчиняясь развитию драмы, музыка диалектически соотносится с действием, она помогает выявить его драматизм. Понимание этих возможностей, развитых в режиссерском творчестве двадцатого века, то есть знакомая уже нам содержательная игра двух начал (непосредственного эмоционального воздействия и всегда сложно опосредованного ходом драмы, выделенного присутствия музыки на драматической сцене), становится сегодня условием такого участия композитора в спектакле, когда, введенная в любом, даже малом, количестве, музыка касается всех компонентов спектакля, множества его граней.

Эти качества, творчески воспринятые Любимовым, становятся особенно рельефными, если их сопоставить с обращением к музыке такого режиссера, как Б. И. Равенских. Его режиссура также совершенно немыслима без музыки. Несомненно мастерство, с каким Равенских, лично получивший уроки режиссерского искусства у В. Э. Мейерхольда (причем в музыкальном театре), применяет музыку в своих целях. Творческая установка этого режиссера относительно роли музыки в драме — не случайное, индивидуальное явление, она занимает значительное место в нашем театре. Равенских находится в одном творческом лагере с таким крупным деятелем театра, как Н. П. Охлопков.

В том же году, когда состоялись первые гастроли «Берлинер ансамбль», Равенских смело интерпретировал «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «трагедию, рожденную не из духа музыки» (Иннокентий Анненский), как музыкальную эпопею. Постановка, одна из наиболее знаменитых за последние десятилетия, была ударом по безындивидуальным, серым спектаклям сороковых годов. Музыка, мощной волной хлынувшая со сцены, да еще во «Власти тьмы» (а в постановке звучали и ритмы вальса), пробила брешь в консервативной немоте, амузыкальности драматической сцены. Появление спектакля Равенских было параллельно гастролям театра Брехта и как бы абсолютно суверенно. Очевидная музыкальность режиссуры Равенских подчеркнута, даже, можно сказать, воинственно односторонняя. Музыкальный поток, главенствуя в спектакле, неоправданно стремится подменить всю драматическую нагрузку действия.

О «Власти тьмы» писалось достаточно и подробно. В музыке спектакля видели

«лирико-философский второй план», за что и уподобляли ее античному хору⁵⁴. Хор, певший русские песни, эмоционально расширял перспективу сюжета. Но он действительно не участвовал в драме героев, принципиально не касался ее и потому, вопреки замыслу режиссера, не оказывался в итоге положительным началом в спектакле. Первый план действия, по существу, оставался независимым от хора.

Аким — И. Ильинский, почти не встававший с печи, вступал в жестокий конфликт не только с происходившим на его глазах, но и с хором. Такова логика реальных связей внутри постановки. Тихий голос, косноязычие Акима противопоставляли его правду нарядному привольному пению, что явно не входило в замысел Равенских. А ведь трактовка Акима Ильинским была санкционирована режиссером.

Спектакль с таким хором и таким Акимом неизбежно нес в себе противоречие. Замысел и воплощение разошлись в постановке Равенских. Роль хора оказалась двусмысленной, она берется под сомнение драматическим существованием героев спектакля. Произошло такое потому, что начало, постороннее конкретному человеческому содержанию конфликта, неосуществимо без ущерба для целого. Казалось бы, музыка создана для широких обобщений и может стать таким началом, но вся практика режиссерского театра опровергает это. Мало того — вся она служит накоплению способов действенной связи музыки с развитием конфликта.

Стихия народной жизни, выраженная в песнях, может очень расширить эмоциональную перспективу спектакля. Но выделение этой стихии в самостоятельную, третью силу, пожалуй, превышает (а вернее сказать — недооценивает) возможности театральной музыки.

Если музыка не причастна драматизму развивающегося действия, то теряют диалектическую связь функции эмоционального стимулирования действия и отчужденного, конструктивного подключения ее к ходу драмы. В таком случае она, скорее, заглушает, снимает конфликтное содержание и тянет действие в соседнюю сферу эпоса. В первую очередь, конечно же, страдает человеческий образ, раскрываемый в спектакле.

Сколь часто мы видим героя, энергично омываемого волнами театральной музыки — и, увы, не задетого ими по существу. В режиссуре Равенских эта тенденция проступает иногда с особенной отчетливостью, даже своеобразной художественной заразительностью.

Не случайно спектакль по роману Николая Островского «Как закалялась сталь» называется «Драматическая песня» (тем самым снимается тема конфликтного становления человека). Пронизав события сюжета музыкой, режиссер мастерски делает песню истоком и лоном характера Павла Корчагина. Как бы ни была драматична, даже трагична судьба героя, гармонь в его руках берет свое с непреложной, равнодушной к перипетиям действия удалью. Фигурально говоря, гармонь оказывается главнее героя, она становится статическим, не следующим за драмой, знаком его героического удальства. В наиболее критический час мехи расходятся, кажется, лишь с дополнительной краской надрыва. Вряд ли эта краска соответствовала намерениям режиссера. Здесь опять-таки мстил за себя общий перекося структуры спектакля. Более эффективно (в музыкальном смысле) решенный Павкин кризис был бы возможен лишь в случае действенной, эмоциональной и конструктивной связи музыки с движением драматической судьбы героя. В спектакле же судьба героя подчеркнута лишена действенной энергии, трактуется в эмоционально-напряженном, но, увы, не драматическом, а эпическом ключе.

Система использования музыки у Равенских, по-своему стройная и цельная, имеет сторонников и последователей. Необходимо, однако, указать на ее специфическую неполноту, узость. Приглушение драматизма часто ничем не может быть восполнено и ведет к монотонности и самоповторам. Ведь даже столь, казалось бы, располагающая к эпическим

⁵⁴ С м.: С а п п а к В л., Ш и т о в а В. «В л а с т ь т ь м ы» // С п е к т а к л и и г о д ы. М., 1969. С. 410.

широкому звучанию «народная тема», лишенная драматизма, легко превращается в штамп. В свою очередь, драматичные решения подобной «народной темы», во многом обязанные музыке, недаром столь разнообразны и богаты художественно содержательными возможностями.

Равенских представляет как бы одностороннее развитие опыта Мейерхольда, умевшего придать самой музыке пластическую, театральную выразительность. Но ведь музыка у Мейерхольда была частью действия, часто — движущей, стимулирующей ритмически смысловые переходы в нем. В хорах «Власти тьмы» явственно влияние и песен «Горячего сердца», постановки К. С. Станиславского 1926 года. Но там они были замечательно выверены ходом действия и уж никак не звучали будто драматически чуждая героям сила. Они участвовали во взлетах Параши, столь необходимых драме и немислимых без душевной поддержки песен.

Концепция героя может строиться при помощи музыки, как свидетельствует о том театр Любимова с его коллективным персонажем — хором. В сущности, этот пример лишь наиболее ярко, в концентрированном виде воплощает идею действенной связи драматического героя и музыки, звучащей в спектакле. Любая иная концепция героя также подчиняется общему закону и терпит ущерб в случае, когда музыка существует в постановке помимо ее драматического развития.

МУЗЫКА И ДРАМАТУРГИЯ

Школа Брехта, через которую, хоть и косвенно, прошел современный театр, театр последних десятилетий, оказалась вне творческого поля зрения Б. Равенских. Хотя его театральная эстетика находит, как сказано, немало приверженцев, все же, пожалуй, полнее соответствует современному этапу театрального искусства сложно опосредованная действием музыка. Она не только раздвигает эмоциональные границы спектакля, но и осмысляет, концептирует происходящее на сцене, поскольку участвует в построении целого.

Такую своего рода интеллектуальную нагрузку музыка взяла на себя в режиссуре первых десятилетий нашего века, по мере развития ее конструктивной функции в постановке. Здесь кстати вспомнить уже анализированный спектакль. В «Балаганчике» Блока — Мейерхольда музыка Кузмина, как мы видели, объективно помогала «раздеть» мистиков, гениально развязать балаганчик, выявить трагическую раздвоенность героев.

Когда спектакль стремится быть художественным целым, то, создавая композиционные напряжения и тяготения, музыка напрямую участвует в трактовке конфликта драмы. Не случайно музыка оказалась столь существенна для Брехта и немаловажна для многих других драматургов двадцатого века⁵⁵. Будучи авторами пьес, при том, что часто сами они и воплощали режиссерски свои произведения, драматурги сознавали всю ответственность музыки за то или иное освещение, «звучание» конфликта.

В возможностях музыки ныне все более разнообразные связи внутри сценической структуры. Это закономерно ведет к тому, что творческое своеобразие писателя оказывается осмысленным, воплощенным на сцене при существенной помощи музыки. Ведь она, обладая даром не напрямую «озвучивать» сценическое бытие драмы, оказывается как бы соавтором

⁵⁵ С м., например, обширный раздел «Музыкальная партитура» спектакля Бернарда Шоу» в монографии А. С. Образцовой «Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX - XX веков» (М., 1974).

режиссера. Недаром драматургическая техника в двадцатом столетии нередко подразумевает музыку как законную часть ткани пьесы.

Драматургия определяет театр. Не случайно героями этой книги стали Эсхил, Софокл, Расин, Чехов, Метерлинк, Блок, Брехт... Театр и воздает драматургии, вдыхает в нее новую жизнь. Сегодня в театре накоплено такое разнообразие «умений» музыки, что драматургия разных эпох и стилей именно ей во многом бывает обязана определенностью своего «лица».

Иногда в музыке спектакля делается ссылка на тот или иной тип художественного раскрытия мира и человека. Ведь во всяком варианте участия музыки в драме заключены характерные исторические черты. Так, принцип существования музыки в ранних чеховских спектаклях Художественного театра классически выражает сегодня духовную атмосферу интеллигентского быта на рубеже веков. Когда в современной постановке пьесы Чехова «Иванов» (Национальный театр, Будапешт) раздаются звуки рояля, ненадолго, всякий раз угасая «на полуслове», эти музыкальные зарницы воспринимаются как отлично продуманный намек на драму настроения в раннем Художественном театре, на Чехова той эпохи, в конечном счете — на историческое время, отраженное в пьесе.

Стилизованная таким образом партитура, несомненно, явление чисто современное: ведь в этом случае как раз учитывается двойственность положения музыки в спектакле. Тут не простая реконструкция ушедшего в историю принципа: музыка включена в современную, новую режиссерскую концепцию и служит ее целям. Утратив непосредственность, став современной стилизацией минувшей эпохи, гаснущие пассажи рояля за сценой в «Иванове» вступают в решительно иное, принадлежащее новой эпохе соотношение с героем. Иванов (Ференц Бешшени) словно опутан этими деликатными, ненавязчивыми звучаниями.

Хорошо, когда режиссер чувствует и умеет верно использовать силу и красоту какого-либо ставшего классическим способа включения музыки в спектакль — с одной стороны, и с другой — понимает неизбежность подчинения этого способа системе всегда современных, чуждых музейности сценических связей. Скажем, что может быть классичнее и замкнутее, чем принцип музыкального сопровождения в древнем восточном театре, примененный в постановке древней же драмы? И тем не менее «Глиняная повозка» Шудрака (Театр Польский, Вроцлав, сценическая редакция и постановка Крыстины Скушанки), с большой культурой воссоздающая на сцене многие атрибуты древнего восточного театра, — спектакль очевидно современный. Его воздействие решительно не похоже на эффект, производимый традиционной интерпретацией древней драматургии в индийских представлениях, которые мы могли видеть на гастролях. Выходя из зала, мы заражены любовным и мягко-ироничным отношением театра к представленным на сцене перипетиям и многим обязаны музыкантам, традиционно не сходившим со сцены. Их затейливое, неизбежно занимавшее наше внимание участие в происходящем и подчеркивало старомодность героев древнеиндийской драмы, но и поддерживало в зале тонус непосредственного сочувствия вечным страстям, которыми они движимы.

Подобная стилизация старой театральной традиции далеко не единственный путь театра к постижению художественной индивидуальности драматурга. Стоит сравнить различные театральные интерпретации одного автора, скажем Гоголя, чтобы убедиться, сколь многообразны эти пути. Музыка обуславливает столь многое в том конкретном целом, к которому она относится и которым, в свою очередь, она обусловлена, что сегодня в ней можно услышать, узнать так или иначе воспринятого драматурга. Причем дело не ограничивается вполне понятным различием смысловых акцентов и оттенков. Творческая режиссура постоянно ищет и находит в музыке кардинальную, не заменимую ничем поддержку в воплощении автора. Потому-то освоение музыки театром остается «горячей точкой» и сегодня.

Показанный у нас спектакль Софийского театра сатиры «Ревизор» с музыкой Димитра Вылчева (1971) был интересен парадоксальным отношением музыки к происходящему на сцене. Там музыка, которую великолепно исполнял оркестр (в живом звучании, а не в фонограмме), упорно внедрялась в действие, подыгрывая суতোлке героев и забавно

«заигрываясь» при этом. Тут была ирония, виртуозно достигаемая различными способами. Главное же — возникало ощущение мнимой значительности, какого-то оперного упоения героев, с одержимостью фетишизирующих собственные пустые хлопоты.

Партитура Вылчева гротескно выражала бесконечную суетность героев. Мастерски воплощенная оркестром, в первоклассном темпераментном актерском исполнении, музыка иронически прищипливала героев к алтарю их пустых забот. Художественный эффект участия музыки здесь несомненен, самостоятельность, смелость такого решения наглядна, и все же, пожалуй, в спектакле комическое было уплощено, лишено объемности. Пошлая суета героев была бесконечно смешна, без гоголевской горечи. Герои, в большой мере благодаря музыке, были словно лишены плоти, они парили в своей эфемерной суете, а это донельзя облегчало тяжелый, мучительный груз содержания комедии Гоголя.

Впрочем, критические замечания стали возможными после постановок драматургии Гоголя, иначе решивших непростую проблему. В «Ревизоре», спектакле Г. А. Товстоногова в Академическом Большом драматическом театре имени Горького, музыка по-своему озвучивает комедийное бытие героев. В партитуре С. М. Слонимского мир «Ревизора» обретает монументальность. В постановке звучит совсем не много музыки, однако композитор сумел высказаться веско. Деятельность героев схвачена в музыкальных кусках партитуры в самых разных аспектах, получает лаконичную, рельефную, исчерпывающую характеристику, и в целом обрисованный музыкой мир гоголевской комедии обеспечивает необходимую цельность спектакля.

Маршеобразное кваканье взбаламученного городка открывает спектакль. Далее, на протяжении действия на два голоса поют романс Анна Андреевна с Марьей Антоновной, потом этот же романс с утрированными романсными фигурами исполняют скрипки, пропоет восхитительный, специально на дам «Ревизора» рассчитанный баритон. А вот все тот же романс с кастаньетами — испанские страсти для тех же дам. Если Хлестакова заносит к пианино, то и эта нечаянная полька превращается в своего рода памятник времяпрепровождению героя: его и след простыл, а мотивчик нагло фальшивит, пианино не нуждается в пианисте... Маршеобразные, устрашающие эпизоды партитуры сменяются чувственными вокализациями... Общество «Ревизора» отражается в этих литых, контрастных характеристиках с комедийной остротой.

Гротесковая рельефность, крупный план в музыкальной партитуре С. М. Слонимского позволяют говорить о состоявшемся проникновении композитора в существо гоголевского спектакля.

В книге «О профессии режиссера» Г. А. Товстоногов настаивал на обязательности контрастного вхождения музыки в спектакль. Такое утверждение, восходящее к опыту Мейерхольда и Брехта, слишком жестко перетолковывает их опыт. Ограничившись идеей контраста, режиссер забывает о всестороннем воздействии музыки на структуру спектакля. Можно думать, что музыка должна контрастно вписаться в готовый спектакль. Все воздействие музыки сводится к созданию эффекта эмоционального контраста. «Что бы ни говорилось о разных путях интересного, хорошего и точного приложения музыки», режиссеру представляется, что она наиболее выразительно будет звучать в спектакле лишь в том случае, «если ее использование будет строиться по этому принципу»⁵⁶ — то есть принципу контраста.

Сама по себе идея контраста перекликается с тем, что мы определили как условие объемного применения музыки, то есть с постоянно присутствующим моментом выделенности, относительной самостоятельности музыки в сценическом произведении. Этот принцип, относящийся к брехтовскому этапу в освоении музыки драматическим театром,

⁵⁶ Т о в с т о н о г о в Г. О п р о ф е с с и и р е ж и с с е р а . М., 1967. С. 231.

Товстоногов противопоставляет распространенному введению музыки для некоего усиления или иллюстрации. Но противопоставление оказывается недостаточным. Контраст и только контраст? Так ограничиваются возможности сотрудничества музыки с драмой, упрощается концепция Мейерхольда и Брехта.

Думается, что если, как предлагает Товстоногов, «музыка и декорации» выступают в спектакле «в союзе против артиста»⁵⁷, то принцип простейшего удвоения, усиления эмоций, вызываемых актером, будучи парадоксально перевернут с ног на голову, иногда может дать некоторый выигрыш режиссеру. Но ненавистный архаический принцип остается, тем не менее, не поколеблен в арифметической основе. Принципиальным опровержением использования музыки как некоего «усиливающего элемента, приложенного к спектаклю»⁵⁸ (что резонно вызывает у режиссера возмущение), может явиться как раз чуткая и разнообразная коррекция музыкой всех компонентов постановки.

Контрапунктное существование музыки в спектакле у Мейерхольда было шире, а главное, более драматично, чем статическая идея контраста. И пожалуй, современный театр не стоит перед дилеммой: усиливающая, прилагаемая музыка и контрастирующая музыка. Драматическое действие, диалог могут вступать с музыкой в более сложные развивающиеся соотношения, определяя звуковой образ сцены и спектакля.

Товстоногов выдвигает идею о существовании драматургии, по природе своей чуждой музыке: «Есть авторы (например, Горький), в произведениях которых я не представляю возможности привнесения музыки от театра»⁵⁹. Не сказывается ли здесь недооценка конструктивных и выразительных возможностей театральной музыки? Пожалуй, ни одна пьеса, ни один драматург не могут зарекаться навеки от композитора, так же как и от сценографа. Об этом свидетельствует наша театральная жизнь. Зарекаться подобным образом может только режиссер в своем театре.

В самом деле, поставленный Товстоноговым в Большом драматическом театре подчеркнуто немзыкальный, «скрипучий» спектакль «Мещане» — убедительный Горький, но не менее убеждает и высокомузыкальная «Мать» на Таганке (здесь пьеса, сочиненная по повести Горького театром). Композитор и должен выявить музыку драматурга совместно с режиссером, художником, актерами, то есть его музыкальная партитура должна войти в режиссерскую партитуру спектакля не столько контрастно, сколько контрапунктно.

В собственной работе Г. А. Товстоногов часто преодолевает чересчур узкое усвоение опыта предшествующей режиссуры, представленное в его декларациях. Так, теоретически он не мыслит музыкальный ряд постановки как целое. По его мнению, «условно-психологическая музыка от театра» и та, «которая возникает из предлагаемых обстоятельств пьесы и существует в самой ткани произведения», являют собой две разноприродные системы: если первая музыка имеет «самостоятельное значение и является художественным компонентом спектакля наряду с драматургией, актерским мастерством и декоративным оформлением», то вторая «самостоятельного значения не имеет»⁶⁰. Таким образом, музыкальный ряд оказывается расчлененным на две неравноценные автономные

⁵⁷ Там же. С. 230.

⁵⁸ Там же. С. 229.

⁵⁹ Там же. С. 230.

⁶⁰ Товстоногов Г. О профессии режиссера. С. 233 - 234.

сферы.

Но ведь любая «из предлагаемых обстоятельств пьесы» возникающая музыка может быть осмыслена и как «условно-психологическая». Для примера можно взять тот же марш из финала чеховских «Трех сестер», который Товстоногов предлагает как образец контрастного применения музыки. Ведь затихающий, тускнеющий мажорный марш оказывается и естественной музыкальной кодой спектакля, прямо, а не контрастно соответствующей внутреннему смыслу финала.

У Г. А. Товстоногова в реальных его значительных постановках то или иное место музыки определяется гибче и разнообразнее, чем предусматривают его теоретические высказывания. Эволюция его творчества в этом смысле неотъемдима от общей тенденции нашего театра в последние годы. Достаточно вспомнить «Зримую песню», «Вестсайдскую историю», «Хануму», «Историю лошади», чтобы получить представление о жанровых поисках режиссера, связанных с обращением к музыке. Его привлекают мюзикл, спектакль-концерт, водевиль, ораториальность в театре.

В «Истории лошади», выступив соавтором М. Розовского, Товстоногов демонстрирует настоящую раскованность в применении музыки, далеко уйдя от своих прежних ригористических утверждений. В этом спектакле вся музыка, сочиненная М. Розовским и С. Веткиным, — «от театра», и принесена она в повесть Л. Н. Толстого «Холстомер», совсем не предполагавшую ни музыки, ни самой инсценировки... Как же быть с немзыкальными драматургами? Практика Большого драматического театра говорит за себя сама. Нельзя не видеть, что именно решение «Мещан» в русле напряженного психологизма определило неучастие в спектакле музыки, а не ригористично заявленная «немзыкальность» Горького.

Вот и в «Ревизоре», жанр которого определен режиссером как «трагический водевиль»⁶¹, роль композитора С. М. Слонимского значительна и действенна. Идея неперменного контрастирования музыки и хода действия уже не упирается в невольный разрыв с ним. Достигается не прямая соотношенность музыки с действием, когда конкретный смысл сцены обобщается музыкой, которая являет собой как бы инобытие «Ревизора» — саркастического ревизора происходящего.

Из многих и многих спектаклей здесь выбраны такие, в которых наиболее решительно сказался современный совместный поиск режиссера и композитора. Третий гоголевский спектакль, существенный для нашего разговора, — постановка А. В. Эфросом «Женитьбы» в Драматическом театре на Малой Бронной.

Гоголь язвительно смеялся в гастрольном «Ревизоре» — это нечастая победа в театре. Но объект его смеха слишком легко, податливо растворился в стихии комического, и замысел драматурга тем самым был усечен.

В постановке Г. А. Товстоногова с музыкой С. М. Слонимского достигался совершенно другой результат; фиксировалась именно неподатливость, тяжеловесная косность изображаемого мира, из такой посылки и возникал комизм: гротесково приближенное к зрителю, это гнетущее свойство активно разоблачало само себя.

Решение, найденное А. В. Эфросом и композитором В. С. Дашкевичем, контрастно по отношению к обеим упомянутым трактовкам, что объясняется, конечно, различиями «Ревизора» и «Женитьбы». Вместе с тем в московском спектакле открыт интересный ход к Гоголю, и значение творческой находки, при всей художественной индивидуальности ее, существенно и принципиально для театра.

Действие начинается неожиданным образом: изысканно одетые художником В. Я. Левенталем герои предстоящего спектакля образуют торжественно сосредоточенную группу, словно на обряде венчания в церкви. Открывающая и заключающая спектакль

⁶¹ Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов: Проблемы режиссуры. Л., 1977. С. 125.

мизансцена сопровождается церковным песнопением, звучит оно и в других сценах. И странно, музыка вполне вписывается в комедию о несостоявшейся женитьбе.

Да, подколесинская женитьба и для его искусителя Кочкарева, и для самого Подколесина — эрзац, подобие деятельности, наполненности существования. Абсурдность такого жизненного выхода режиссер представляет в итоге явной не только для зрителей, а и для героев. Тем самым герои пьесы делаются узнаваемы, психологически подобны новому зрителю. Это черта индивидуального эфросовского прочтения комедии. Может показаться, что режиссер чересчур резким скачком актуализирует содержание «Женитьбы». Но на деле в спектакле развиты драматические силы, весьма родственные, говоря словами С. Глинки, «душевному голосу» драматурга.

Вероятно, было неизбежным творческое влияние на эту постановку музыкальной концепции оперы Д. Д. Шостаковича «Нос», в свою очередь вобравшей опыт драматического театра двадцатых годов. Взаимодействие в опере эпизодов в Казанском соборе и балалаечных переборов на авансцене проступает как существенная традиция в музыкальном образе «Женитьбы». Таково соотношение церковных строгих хоров и иронического песенного наигрыша на балалайках, которым сопровождаются сцены женихов Агафьи Тихоновны в Театре на Малой Бронной. Здесь герои — женихи не принадлежат полностью ни той, высокой, ни другой музыке, а, словно в чистилище, маются между двумя полюсами, благодаря чему, кстати, и наделяются в спектакле живой и страдающей душой.

На сцене — фарс сватовства Подколесина. Творится недолжное, подлежащее осмеянию. Но на суету, в которую втянуты все герои, расходуется жизнь, «издерживаются», говоря гоголевским словом, лучшие силы! Герои словно знают, что есть где-то, быть может рядом, высокий смысл жизни, но не знают пути к нему. Они готовы любить, они любят, но это лирика, изуродованная до неузнаваемости пошлостью и косностью их представлений. Такой мотив, как кажется, не расходится с сокровенным замыслом гоголевской «Женитьбы», с сутью его «смеха сквозь слезы».

Ясно, что спектакль Эфроса нисколько не похож на прижизненные постановки гоголевской драматургии. Он, прежде всего, явление современного театра. Церковное песнопение, атрибут высокого обряда, является в спектакле мерой подлинности, голосом должного, настойчивым и постоянно следующим за героями. Персонажи подспудно чувствуют его. Когда звучит эта музыка, она словно расплавляет диалог, который становится менее плотным, слово будто теряет безмятежную конкретность.

Ведь «Женитьба», безусловно, не просто памфлет, театр увидел в комедии обобщенный взгляд на мир, горечь великого писателя по поводу судьбы человека, обреченного на мнимые величины; такова суть темы любви, любви «с отрицательным знаком», в спектакле. Пожалуй, в постановке наиболее сильно выражена трагикомическая относительность происходящего, пронзительный лиризм авторского взгляда на изуродованное пошлостью лицо жизни. Роль музыки в попытке претворения «душевного голоса» драматурга Гоголя в московской «Женитьбе» переоценить трудно.

Театр сегодня интенсивно обращается именно к подобной помощи музыки. Недаром, создавая сценический вариант прозаического произведения, режиссер часто прибегает к музыке как средству сближения авторского голоса с голосом театра. В музыке спектакля эти два голоса сливаются, и проза становится театром. Такой эффект достигается, когда в музыке ухвачено существенное в концепции литературной первоосновы и когда музыка участвует в действии спектакля по внутреннему ходу, влияя на драматическое соотношение героев.

Возможна аналогия роли музыки с работой театрального художника, который также выступает одновременным соавтором писателя и режиссера. Исторически художник спектакля параллельно композитору и во взаимосвязи с ним обретал все более прочное влияние на всю структуру представления и участвовал в замысле целого. Но эта аналогия не может быть полной. Произведение художника, сценографа не обладает бытием во времени с той безусловностью и непосредственностью, с какой обладает им человеческое драматическое общение в жизни, в литературном произведении и на театральных

подмостках. Композитор же в этом смысле счастливее. Соответственно в попытках постановщика сохранить целостное творческое лицо автора, по-своему трактующего движущую систему человеческих связей, музыка является как бы естественным посредствующим звеном. Ю. А. Завадский считал необходимым, «чтобы творческий почерк композитора как-то перекликался с авторской манерой драматурга»⁶². У литературного произведения есть внутренняя организация, ее сценический эквивалент может помочь отыскать композитор, обладая театральным слухом.

Инсценировка Ю. А. Завадским романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в Театре имени Моссовета (1969) явилась заметным явлением столичной театральной жизни. Эта постановка была программным творением Ю. А. Завадского, творческой декларацией режиссера — ученика Е. Б. Вахтангова, старейшего мастера советского театра. Он назвал спектакль, посвященный памяти Е. Б. Вахтангова, «Петербургские сновидения», подчеркнув стремление дать средствами театра художественный синтез романа, сохранить верность не букве романа, а духу его. На сцене фактически предстала театральная фантазия современного художника на темы Достоевского.

В спектакле звучит музыка Ю. Буцко, уже знакомого нам по Театру на Таганке. Задумывая постановку, режиссер придавал огромное значение участию композитора. Музыка сделала тему сновидений, петербургские фантомы «Преступления и наказания» осязаемыми. В начале спектакля, сразу после голоса Завадского, взволнованно вводящего нас в пересозданный им мир Достоевского, возникает высоко над сценой фигура нищего музыканта, одиноко стоящего с флейтой. Мелодия, стелющаяся над пустым городом, оказывается подспудно катастрофичной, обрывается грохотом и скрежетом какой-то неслыханной битвы. Катастрофическая звукопись равна тут мысли о конце света; музыка в спектакле выражает представленный на сцене мир в его крайностях.

Обойтись без музыки, воплощая экспрессивную силу сновидений, трагически запутавшееся сознание героя, было невозможно. Так, в музыке поминок Мармеладова на зрителя накатывала волна балаганного дребезга, грохота трещоток; доводились до крайнего выражения морок, наваждение страшного мира. При этом ясно прочитывалось стремление режиссера дать впечатление карнавальской безудержности «трагипроphetического балагана» (таким ему виделся художественный образ романа).

Другими словами, в «Преступлении и наказании» Театра имени Моссовета разворачивалась сценическая фантазия современного художника, потрясенного трагическим миром романа Достоевского. С помощью музыки творился лирический синтез пересозданного режиссером Петербурга. Достоевский был узнаваем, присутствовал в этой интерпретации как ее великая вдохновляющая сила. Однако «авторская манера драматурга» (прибегая к словам Ю. А. Завадского) ожила в спектакле скорее как художественный образ, стала материалом для творческого пересоздания в сценической фантазии, безраздельным автором которой явился режиссер.

Тут приходит на память инсценировка «Преступления и наказания» в Театре имени Ленсовета (постановка И. П. Владимирова, 1971). Не так уж редко мы становимся свидетелями интересных решений проблемы «режиссер — композитор — драматург». Пожалуй, скорее ощутим недостаток внимания к тем творческим поискам, что ведутся рука об руку с композитором в разных театральных коллективах.

В этом спектакле музыки немного, но место ее бесспорно принципиально. Горькая безвозмездность жестоких, каторжных петербургских будней отчетливо подает напряженный голос в городской мазурке В. А. Гаврилина. Эта музыка принадлежит Раскольникову так же,

⁶² *Завадский Ю.* Будущее — за музыкальным спектаклем // *Сов. музыка.* 1969. № 12. С. 48.

как Свидригайлову и Мармеладову, Соне и Катерине Ивановне. Щемящий мотив пронзает фантастические будни, единые для всех, взрезает целое, остро отзываясь в каждом.

Такой индивидуальной соотнесенности музыки с героями, со всеми вместе и с каждым в отдельности, не было и не могло быть в предыдущем спектакле по самому его художественному заданию. Здесь же, пожалуй, — пример совпадения литературной и театральной художественных концепций. В музыке спектакля уловлено нечто существенное в «поэтической мысли» Достоевского вообще. Так, по поводу романа «Идиот» известный советский исследователь пишет, что «Мышкин и Рогожин как бы одно лицо, трагической противоречивостью жизни раздробленное, расщепленное на два лица. Поэтому-то так подчеркнута в романе их братская близость, их взаимопонимание...»⁶³. Высказанная здесь мысль имеет отношение к поэтике Достоевского в целом. Музыка в спектакле «Преступление и наказание», подчеркнута петербургская, городская, как раз и представляет в своих недолгих звучаниях, как в осколках, раздробленный мир людей, повернутых лицами друг к другу и кровно заинтересованных друг в друге, представляет общее в их судьбе.

Гаврилину, по всей видимости, неблизко представление о романе Достоевского как о «полифонической структуре», трактовка персонажей писателя как принципиально обособленных, параллельных, непересекающихся сознаний — «неслиянных голосов» (М. Бахтин). В «Преступлении и наказании» содержательная роль музыки спектакля значительна тем, что здесь произошло попадание композиторской мысли в реальную суть «поэтической мысли» Достоевского, попадание не менее явственное и объективное, чем успех партитуры Слонимского, в которой «завучал» Гоголь.

КОМПОЗИТОР И МИР СЦЕНЫ

Валерий Гаврилин, много работающий в ленинградских театрах, своим творчеством воплощает идею драматического мира как мира взаимопроникновений, где любое воздействие яростно отдается во всех звеньях. Внутри единонаправленного драматического действия существуют сложные контрдвижения, но все ходы драматического действия в театральной музыке Гаврилина как бы обобщаются; композитор откликается на главнейшее в драме, создает музыкальную версию ее конфликта. Когда в постановке с участием Гаврилина начинает звучать музыка, — высвечивается крупный, сущностный смысл происходящего на сцене, обнаруживается взаимосвязанность героев, причастных конфликтному началу действия.

Даже в двух автономных, неслияющихся речитативах валторны и трубы в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола «С любимыми не расставайтесь» А. Володина (режиссер Г. М. Оporков) главным было общее мучительное переживание разъединения. Не случайно мы видели на сцене и трубача, и валторниста. Их инструменты с живым, близким к человеческому голосу тембром — музыкальные двойники главных героев спектакля: два голоса, две музыки, образующие единый дуэт лишь на расстоянии — расставании. Такое воплощение музыки в людей, а героев в музыкальный дуэт делало абсолютно ощутимой и определенной беду героев. Разъединенность становилась темой спектакля, проблемой, требовавшей решения. В финале фразу «Я скучаю по тебе, Митя» Л. Малеванная произносила не раз, не два, а до тех пор, пока фраза не приобретала музыкальный смысл; многое в выражении главной темы спектакля отдано музыке Гаврилина, приближенной к героям до речевой выразительности трубы и валторны, — и соответственно финальные слова свидания героев становились музыкальным разрешением этой темы.

В. Гаврилину в высокой степени свойственно чувство сцены, которая собирает героев в единый мир общей для них драмы. Это, пожалуй, вместе с тем и характерное качество современного композиторского мышления вообще, все более усваиваемое нашим театром.

⁶³ Г р о м о в П. Г е р о й и в р е м я . Л . , 1961. С . 370.

В двадцатом столетии нарастают предпосылки к плодотворному сотрудничеству композиторов с театром: в особых возможностях современного композиторского мышления, как отмечает советский музыковед М. Друскин, «эмоционально-духовная насыщенность, образная емкость, симультанность музыкально-сценических эпизодов, равно как и внезапность их сопоставления»⁶⁴. Такая музыка оказывается в состоянии выразить положение героя в происходящей драме, его борьбу в мире, воспроизведенном на сцене, его взаимосвязь с ним.

Ясная разреженная сценическая ткань спектакля-концерта «После казни прошу» (режиссер З. Я. Корогодский), сгущенная фактура спектакля «Свои люди — сочтемся» (режиссер Л. А. Додин, обе постановки — Ленинградского театра юного зрителя), где народная, балаганная стихия сталкивается в трагическом диссонансе с новым буржуазным веком, — ярчайшим образом запечатлены и выражены в музыке спектаклей, написанной В. Гаврилиным. В плоть и кровь той или иной сценической концепции музыка входит, когда режиссура умеет увидеть и использовать ее близкие театру свойства.

Есть спектакль, в котором контакт драмы и современной музыки сказался с особенной художественной убедительностью и в момент своего появления поразил особой полнотой. Речь идет о «Ромео и Джульетте» в постановке А. В. Эфроса в Московском драматическом театре на Малой Бронной (1970).

Когда смотришь и слушаешь спектакль, обнаруживаешь, что диалог в нем тесно связан не только со звучащей в данный момент музыкой, но и с уже отзвучавшей, и с той, которая еще прозвучит. Слово, музыка Олега Каравайчука, шумы здесь не иллюстрируют друг друга, а составляют единство, выполняя свою роль в организации общего звучания спектакля, в раскрытии его главной мысли. Все три ряда звуковой партитуры спектакля пригнаны друг к другу, зависимы друг от друга. Речь героев своеобразно омузыкалена: это не вполне бытовая речь. Музыка, в свою очередь, интимно связана с такой речью, ибо интонационно и темброво партитура Каравайчука, если можно так сказать, очеловечена, соотнесена с сокровенными интонационными всплесками речей героев. Монолог Меркуцио о фее Маб продолжен музыкой таким образом, что его слова, в которых содержится пародия на меланхолию Ромео, воспринимаются без иронического оттенка, ибо безусловная печаль мелодии становится выражением истинной, внутренней сути каждого произнесенного слова: в сцене не осмеивают, а оплакивают. Не будет преувеличением сказать о полифонии звука человеческой речи и музыкального звука, достигнутой в спектакле. Музыка вступает во время диалога, то усиливаясь, то сходя на нет, она воспринимается не менее одушевленной, чем голоса героев.

Партитура О. Каравайчука состоит из нескольких музыкальных фрагментов. Сменяющие друг друга, наслаивающиеся друг на друга мотивы повторяются на протяжении спектакля. Та музыка, что вторила Меркуцио в конце его монолога о фее Маб, уже появлялась в спектакле ранее и с подобным же эффектом. Смешная как будто бы болтовня Кормилицы благодаря интонации, повторам, очевидной замедленности вступала в союз с музыкой Каравайчука, и на сцене, в эпизоде традиционно комедийном, плавила печаль. Позднее эта же музыка звучит в спектакле еще дважды: над раненым Меркуцио и тогда, когда убивает себя Ромео.

Иногда музыка буквально имитирует реплики. Джульетта говорит с Ромео, и ее все время прерывает крик Кормилицы: «Джульетта! Джульетта!» Рисунок этой реплики перенимает музыка, и вот уже кажется, что весь мир донимает Джульетту, мешает ее первому свиданию. Тут сказывается коренное свойство спектакля: музыка имеет прямое отношение к героям; она настолько приближена к ним, очеловечена, что может позволить себе такое многоголосие, или, вернее, такую разноголосицу, как мог бы позволить живой хор! Это

⁶⁴ Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. С. 91.

касается сцен, в которых происходит экспрессивное наложение различных музыкальных эпизодов. В сцене самоубийства Ромео разные музыкальные фактуры, разные темы, которые ассоциируются уже с определенными мотивами спектакля, словно наезжают друг на друга, их границы размываются, они будто растворяются в сознании гибнущего героя.

Музыкальный хаос, разумеется, условен. В любом проявлении — и там, где слышны отголоски мужского хорала, и там, где угадывается трель жаворонка, — музыка сохраняет эмоциональное единство, совпадающее с эмоциональным стержнем словоизлияний героев, с экстатической энергией речей Джульетты — О. Яковлевой.

В звуковой системе постановки к музыке оказался возведенным не только диалог, но и шумы, которыми должно сопровождаться действие. Музыка часто с неожиданной непосредственностью берет на себя функции театральных шумов. Когда, скажем, должно раздаваться пение птицы или отдаленный гул человеческих голосов, музыка словно растворяет шумы, дает на них художественный образный намек, становится их музыкальным эхом.

Происходит так потому, что при всей эмоциональной насыщенности, очевидном тембровом и интонационном богатстве спектакль имеет строго выверенные звуковые границы. В постановке задана мера звуковых воздействий, определено их качество. Так же точно, как подчеркивается постоянство и замкнутость пространства сцены, намеренно ограничена звуковая среда. Внесценические шумы правдоподобием, определенностью адреса, пожалуй, разрушили бы столь охраняемые режиссером и художником границы пространства спектакля. Музыка справляется с возникшей проблемой, являясь, с одной стороны, изнутри приближенной к происходящему на сцене, а с другой — будучи вне определенного пространства вообще.

Но и шумы сценические, музыкой не заменяемые, согласуются с ней органически, становятся музыкой. Когда не помнящий себя от горя Ромео бьет ломом по ограде гробницы, этот звук, при всей натуральности, при том, что он действительно является вызовом героя всему миру, а не только слуху Париса, эстетически оказывается не чуждым партитуре Каравайчука, как бы входит в нее. Ибо чем, в сущности, является музыка по мысли режиссера и композитора, как не живым эхом вселенной, всех ее ликований и стонов. Мелодическое и гармоническое начала музыки соотнесены с этими шумами. Так замыслена композиция О. Каравайчука, и это в первую очередь определяет качество ее театральности, ее необходимость трагедии.

Во втором действии спектакля, в потасовке Бенволио, Меркуцио и Ромео, нет членораздельных реплик, но обилие вскриков, междометий. Тут шумы и диалог словно обмениваются своими функциями. В такое же взаимодействие вступают музыка и диалог; взаимопроникновение внутри звуковой партитуры, таким образом, тотально.

Права музыки в столь гибко разработанной звуковой фактуре спектакля оказались широки. Получив влияние на все происходящее на сцене, музыка стала одним из организующих начал действия. Поэтому она оказалась в состоянии брать на себя основную нагрузку в отдельных сценах. С особой интенсивностью она «скапливается» в нескольких местах, и уж здесь-то все оказывается подчиненным музыке, которая в эти моменты становится наиболее ярким элементом развивающегося действия. Пример — музыка в сцене бала. Никакого бала мы не видим, он и не нужен нашим глазам. Весь бал — в музыке: горячий ритм, звук форсирован, пышет жаром: не бал, а пекло. Оркестровый фон воссоздает, в эмоциональном аспекте, враждебность, чуждость среды героям, их дуэту, ибо дуэт камерный, а лихой напор звуков, идущих со стороны, очевидно агрессивен. Джульетта пытается отмахнуться от звуков со своего балкона.

Такое обратное, парадоксальное соотношение музыки и героя нетрадиционно. Сцена поражает зрителя содержанием, возникшим в результате не плоского, одномерного, а объемного применения музыки. С одной стороны, мы почти осязаем давление на героев извне. Но в современной партитуре Каравайчука есть место и отчужденному отношению к агрессии; эффект достигается тем, что разнузданность и агрессивность подаются средствами

музыки — звуками, организованными, в конечном счете, благородно. Агрессивность не может существовать в музыкальной стихии безусловно, тем более в музыке спектакля, столь сближенной с главными героями. В данном случае ритмический рисунок музыки бала содержит оттенок горечи и сарказма.

Сцена бала интересна еще в одном плане. Жест Джульетты, адресованный музыке, непринужден, на нем не делается акцента, но музыка тем самым получает любопытную связь со всем видимым, зрительным рядом и как бы обретает плоть. Сцена бала начинается с расставляемых у воображаемых стен зала Капулетти стульев. Все остальное берет на себя музыка. Как ни странно, сценическая партитура бала создается стульями и музыкой; это явление того же порядка, что и контакт музыки со взмахом руки Джульетты. Такая роль музыки далека от иллюстративности, музыка участвует в происходящей трагедии, раскрывая ее смысл.

Человеческий образ в спектакле омузыкален, преображен. Главные герои — люди сильные и хрупкие одновременно; их тайная окрыленность, попытка превозмочь путы, что сплетает им жизнь, готовность к взлету реализуются в постановке развернутой метафорой. В голосах героев самозабвенно пропевадается каждое мгновение, при смене ритма, ускорении его возникают соловьиные трели или целая (в драках) партитура вскриков, всплесков, нечленораздельных, нечеловеческих восклицаний. Соответствующий сдвиг происходит в пластике: постоянные всплески рук-крыльев, мы не видим героев стоящими или ходящими по сцене — это перелеты, вспархивания (Джульетта), птичье, характерное вышагивание (Тибальт); герои раскачиваются на ограде надгробия, свисают с балкона, распластываются на планшете, цепляются за прутья.

И музыка, которая прошивает ткань спектакля, также во многом строится у композитора на рисунке птичьих попевок. Наконец, спор героев: соловей, жаворонок ли пропел, сравнение Ромео с птичкой и так далее заставляют самый текст мерцать в некоем соответствии с метафорическим образом спектакля. В царстве такой пластики, таких одежд, где даже отец Капулетти, демагог и циник, выступает узорной, мудреной птицей, главенствует очевидная потребность главных героев (с наибольшей страстью — Джульетты) в ином, оторванном от веронского грунта, окрыленном существовании. Герои — словно невольники-заложники в косном мире жестоких антагонизмов, тяготение которого для них едва переносимо.

Преображены трагические герои, преображено трагическое действие. Сюжет вечен, он то и дело требует и будет требовать духовных, человеческих затрат; театр берет старую трагедию и делает ощутимой усталость сюжета о любви и ненависти. Особо понятая трагедийность спектакля реально порождена сдвигом трагического жанра в постановке.

Как это происходит?

Звуковая фактура в спектакле определяет его темпоритм. Здесь, без какого бы то ни было ущерба для напряжения и собранности ритма, темп действия растянут, замедлен; если обратиться к образу самого спектакля, можно сказать об упорном кружении, парении. Сдвиг в сценическом темпоритме существен для жанровой определенности. В экстатическом кружении выражает себя трагизм, отлитый в лирическую форму: повторения реплик, сценические диалоги музыки Каравайчука с одинокими (даже когда их несколько на сцене) героями и создают сдвиг трагического жанра.

Трагедия как бы переозвучена. Стоит вспомнить один из сильнейших эпизодов спектакля: причитания у ложа мнимомертвой Джульетты. Ансамбль, выверенный канон, производящий полную иллюзию музыкального построения, хотя герои просто в тишине и вполголоса произносят каждый в свой черед фрагменты текста. Здесь используется упоминавшееся интонационное родство диалога и музыки в спектакле. Оно служит тому, что впечатление скорби находит в необычном каноне, в этой сцене свою лирическую, в отлете от прямой потребности сюжета, форму.

Лиризовано все происходящее на сцене. Лиризация осуществляется и в композиции спектакля, в которой участие музыки велико. Новый музыкальный эпизод возникает почти всегда не синхронно с началом сцены. Часто музыка продолжает звучать в новой сцене,

контрастной предыдущей. Музыка причастна действию глубокими внутренними ходами, она достаточно своя, чтобы быть свободной от жесткого следования внешнему течению событий на сцене. Такого рода существование музыки в спектакле, такого рода музыкальная склейка сцен, нарочито не прямо подчиняющаяся развитию трагического сюжета, также имеет лирическую тенденцию. Скажем так: трагедия отбрасывает лирическую тень. Тень сконденсирована в обобщенном звуковом образе спектакля.

Проникая до сердцевины драмы, музыка течет из той же раны, а содержанием имеет ту же боль, что порождает интонацию речей Джульетты. Музыка тонко и властно творит и композицию, и жанр произведения. Она не ищет жизнеподобных оправданий. Истинное участие композитора в драматическом действии осуществляется на более глубоком уровне, то есть музыка не обслуживает сюжет, не тушется, а присутствует в драме в полную мощь своей стихии. Музыка О. Каравайчука связана с постановкой многими нитями, ее звучание в «Ромео и Джульетте» определяют и жест героини, и тембры голосов, и их интонации, и мизансцены, и их смена.

Драматический спектакль — художественное целое, в котором звуковое и пластическое решения имеют равную эстетическую ценность и сплавлены в единую партитуру, где каждый элемент, от сказанного слова до шуршания платья, обладает театральной значимостью, — вот достойное приложение идеи «музыки спектакля». На этом пути драматический театр отстаивает сегодня самостоятельное и специфическое место среди искусств. Будучи лишена связей с целым, музыкальная партитура «Ромео и Джульетты» наполовину утратит смысл. Эта музыка современна по языку, что прежде всего ощущается в незамкнутости, импровизационном характере ее построения, в тембровой и интонационной выразительности, неожиданно приближенной к возможностям человеческого голоса. В результате музыка, не связанная собственными сюжетами, которые наш слух фиксировал бы как заданную за пределами спектакля неизбежную логику привычных музыкальных форм, обнаруживает сегодня глубинные свойства, роднящие ее с театральным действием.

В музыкальной партитуре оказывается возможным выразить мир театра, импровизационный принцип музыки делает реальным гибкое следование всем изгибам и пульсации той жизни, которая раскрывается театром. Интонационная разомкнутость и тембровая свобода современного композиторского мышления делают возможной широкую интеграцию звукового ряда, относительно давно известную в кино и художественным открытием прозвучавшую в Драматическом театре на Малой Бронной. Музыка в интегрированной звуковой сфере спектакля принадлежит ведущая, организующая роль. Такая музыка живет, такая музыка, как мы говорили, очеловечена, поскольку чутко следует поступательному развитию драмы, а не создает некие замкнутые высказывания в избранных точках приложения. «Очеловеченные» тембры также способствуют раскрытию драмы, поскольку музыка представляет как бы отражение мира человеком, помогает актеру в том, для чего, пожалуй, и существует театр, делает реально ощутимыми, озвучивает живые связи героя и мира.

Все это доказательства живого развития в нашем искусстве гениального прозрения К. С. Станиславского в его чеховских постановках 1900-х годов. Художественная идея использования музыки, впервые опробованная там, предстает сегодня с особенной полнотой. В театре накопились средства для развернутого воплощения этой идеи; вместе с тем определился и стал явственным общий философский смысл открытия режиссуры. Сегодняшний процесс кристаллизации практики раннего Художественного театра был бы невозможен без активного воздействия иной мощной тенденции обращения режиссуры к музыке, о чем говорилось выше.

Музыка в современном театре соотносится с происходящим на сцене так, что оказывается в состоянии распространить человеческий образ на весь воспроизводимый в спектакле мир, на всю сферу драматического действия, озвучить связи героя в нем. Потому музыка влияет и на характер общения персонажей, способствуя общению, выявляя суть человеческих отношений, чему примером может служить и упомянутое участие

В. А. Гаврилина в ленинградских постановках. Музыка входит в круг драматических обстоятельств действия. На современное расширение их смысла указывает сегодняшняя теория драмы: «Они проявляют характер, образуют его и вместе с тем сами являются отражением духовной сущности героев, представляют как бы вывернутый наизнанку мир его чувств и мыслей»⁶⁵. За сценическими примерами, подтверждающими эту важную мысль, далеко ходить не надо. Так, даже угадываемые в музыке «Ромео и Джульетты» отклики на непосредственные ситуации сюжета (пение жаворонка, мотивы хорала) — художественный прием, призванный обесплотить, возвести в лирическую степень обстоятельства места и времени действия.

Возникает некоторая опасность, когда до крайности доводится такая роль музыки. Не бесспорно и по-своему блестящее музыкальное решение шекспировского спектакля на Малой Бронной, где всепроникающее участие музыки в спектакле, в общем, было направлено на то, чтобы опрокинуть внутренний мир героев на окружающий их враждебный мир. Музыка замыкалась на этой функции, и в итоге возникал крен, лирическая одномерность в трактовке трагического диссонанса существования героев «Ромео и Джульетты».

Современная тенденция драматической сцены, выраженная в приведенных выше словах С. В. Владимирова, «разомкнута», творчески плодотворна, вероятно, в том случае, когда режиссура сознательно ищет всякий раз нового живого противоречия, движущего мир драмы и не сводимого к единой лирической отгадке.

В «Действии в драме» высказывается важное для нас суждение: «Театр XX века как бы возвращается к своим исконным, классическим формам. Человек снова входит в прямое соотношение с “общим состоянием мира”»⁶⁶. Действительно, роль музыки в сегодняшнем театре оказывается сопоставимой с ее ролью в античном театре. Музыка теперь озвучивает связи героя и окружающего его мира, и тут можно видеть, как по-новому преломляется роль древнего, поющего и пляшущего, хора. Имитация человеческого голоса современным оркестром оказывается не менее значимой, чем тембр авлоса в театре. Главное же в обретении музыкой способности участвовать в драматическом действии как его активный движущий элемент.

По-видимому, к такой действенности музыки в спектакле все более осознанно стремятся режиссеры в последние годы. Любопытным свидетельством является статья Ю. А. Завадского, напечатанная в 1969 году, в пору его постановки «Петербургских сновидений». Разговор о музыке в спектакле режиссер начинает с того, что предлагает ей «слиться с действием, наполнить, наводнить его... эмоциональным “зарядом”», и не выходит здесь из плена той односторонности, в которую со всем азартом кинулся еще в 1947 году Н. П. Охлопков; однако далее в статье экскурс в опыт музыкально оснащенной режиссуры Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова помогает Ю. А. Завадскому сформулировать более драматичный и творчески богатый принцип нерасторжимого участия музыки в «драматургии сцены»⁶⁷.

⁶⁵ Владимирова С. В. Действие в драме. Л., 1972. С. 132.

⁶⁶ Владимирова С. В. Действие в драме. С. 106.

⁶⁷ См.: Завадский Ю. А. Будущее — за музыкальным спектаклем // Сов. музыка. 1969. № 12. С. 47 - 50.

Глухое слияние с действием, основанное на тождественном происходящему, лишь усиливающим его звучании музыки грешит тем, что нейтрализует драматизм сцены, подменяет эмоциональным подъемом истинное конфликтное развитие действия. Слияние с действием на основе сложной, разветвленной соотнесенности музыки со всей его структурой также может вести к нейтрализации драмы, что отчасти произошло в «Ромео и Джульетте». Правда, такое было допущено сознательно, лиризация трагедии проводилась режиссером последовательно и всесторонне. Однако стать долговечным этот принцип, конечно, не мог; в последующих постановках А. В. Эфроса — «Брат Алеша», «Человек со стороны», «Дон Жуан», «Женитьба», «Отелло» — музыка, отнюдь не теряя завоеванного в «Ромео и Джульетте», действительно активизируется.

В чем это проявляется?

Иногда — в отчетливой дифференциации музыки, как в спектакле «Месяц в деревне» по драме И. С. Тургенева, поставленном А. В. Эфросом в 1977 году. Это дифференциация не по принципу условной музыки от театра и сюжетной музыки. Основной конфликт спектакля, определяющий внутреннюю драму героев, склонных к жесткой самооценке, проведенный режиссером в системе их отношений, звучит и в музыке. Но здесь нет лобового, назойливо иллюстративного противопоставления «добраго» и «злого» начал конфликта. Реальная драма, забирающая все человеческие силы, и суета страстей, их эгоистическая игра весьма преобразены в музыке спектакля, где «Пламенная» Моцарта в сочетании с сугубо театральным Россини образуют напряженное музыкальное поле. Присутствуя в музыке в таком преобразенном, снятом виде, коллизия спектакля получает новое измерение, особую глубину, не утрачивая драматизма. Отношение музыки к героям обретает, таким образом, большую объективность по сравнению с использованием ее в «Ромео и Джульетте».

Здесь встает проблема, суть которой поможет уяснить опыт «Балаганчика», о котором шла речь выше. Лирическая шарманка музыки М. Кузмина не сливалась, не совпадала, не смешивалась с обнажением режиссурой картонности, мертвящей все проблески жизни, и в результате сама, просто и точно, как взлетающие вверх атрибуты театра Н. Сапунова, становилась важной пружинкой или рычагом жестко выстраиваемой драмы. Именно драмы, к чему особенно стремился Блок и чего достиг режиссер. Ясно, что здесь дело было не в эмоциональном контрасте музыки с действием, а в подвижном драматическом положении музыки внутри основного хода конфликта, позволяющем ей не дублировать тему тех или иных героев и не противостоять им, а конструктивно участвовать в раскрытии конфликта.

Музыка спектакля в ее современном варианте оказывается задачей, будто созданной для решения современными композиторскими средствами, что только доказывает правомерность ее выдвижения сегодня. Современный театр должен быть таковым во всех своих компонентах — это в лучших традициях советского театра. Сегодняшний этап театрального процесса сказывается в большой гибкости связей музыки со сценой, в их развитой диалектике. Влияние музыки на ход действия сочетается с особой ее приближенностью к героям, обусловленной, как мы видим, современным музыкальным мышлением театральных композиторов.

Художественно убедительное тому подтверждение — анализированный выше спектакль Театра на Таганке «А зори здесь тихие». Ведь и в этом спектакле, в котором звучит так много родных, привычных песен, музыкальная партитура в целом — явление современной музыки. Композиция Ю. Буцко строится на разрыве песенного круга резкими диссонансами, она оказывается музыкальным отражением, эхом такой действительности, когда «режут по живому». Это свойство музыки «Зорь» объединяет ее, несомненно, с музыкальной партитурой «Ромео и Джульетты», столь далекой от жанра песни. В «Зорях» общий современный принцип построения партитуры, позволяющий, как и в «Ромео и Джульетте», изнутри приблизиться к героям, выразить, сделать явственной их духовную суть, особенно драматичен, более способствует участию музыки в движении действия.

Выражение музыкой духовной сущности героев, столь развитое, разветвленное в современной режиссуре, продолжает, как уже об этом говорилось, завоеванное К. С. Станиславским в ранних постановках Чехова. Если эмоциональное наводнение спектакля музыкой, характерное для творческого направления, к которому принадлежит Б. И. Равенских, страдает чересчур внешней, поверхностной связью с конфликтом, то музыка «Ромео и Джульетты» являет противоположную, субъективную тенденцию, лиризирующую действие. По прошествии десятилетий столь резкое преобладание в постановке одной раннемхатовской, пусть и развитой, функции музыки обнаруживает чрезвычайную односторонность, которой не ощущалось в раннем Художественном театре. В «Вишневом саде», поставленном А. В. Эфросом в Театре на Таганке, не случайно разительное переосмыслен, поставлен на голову чеховский музыкальный прием, о котором много говорилось выше в связи с театром начала века. Романс «Что мне до шумного света» тут не скромное епиходовское нескладное времяпрепровождение, а своего рода вызов судьбе, звучащий на протяжении спектакля в устах не только Епиходова, но и Раневской, Лопухина, Трофимова, Яши; в финале герои поют его уже хором. Романс не растворяется в ходе сцены, а, напротив, брутально выпячен.

Конечно же, дело вовсе не обстоит таким образом, что спектакль является шагом назад по отношению к реформе Чехова, отступлением в старую театральную эстетику вставных музыкальных номеров. Романс в современном «Вишневом саде» столь же неотъемлем от драматического действия, как в ранней режиссуре Станиславского, в устах Епиходова — И. М. Москвина. Но изменился характер сценических связей, они стали резче, в известном смысле грубее, обрели самостоятельное драматическое содержание, что и сказалось в ином качестве музыки спектакля. Она нередко из подспудного течения вырывается наружу, делая явной не только внутреннюю жизнь героя, но и отклик мира на трагикомическое существование персонажей, как в новом «Вишневом саде». Выход из лирической замкнутости музыки на душевном мире героев в более свободную взаимосвязь с ним, влияние музыки на ход конфликта, при одновременном создании ею атмосферы целостного мира драмы, его единого музыкального образа, — вот сегодняшний уровень творческого поиска.

Тогда и достигается самыми разными режиссерами современное качество целостности спектакля, когда персонажи, включенные в общую развивающуюся систему взаимоотношений, не статически противостоят друг другу, а существуют в диалектической связи между собой. Определенность конфликта достигается совокупным звучанием, значением развитого в действии соотношения драматических сил. Конфликт не раскладывается на конкретные, противостоящие друг другу фигуры. Актер становится причастным конфликту, поскольку занимает определенное место в общей драматической системе, находя собственные связи с ее силовыми линиями. Соответственно музыка спектакля немислима без проведения ее через образы героев.

«МУЗЫКА РОЛИ»

Музыкальность артиста — понятие, содержание которого исторически эволюционирует, не отстает от больших перемен, переживаемых театром. Издавна музыкальные данные актера, развитию которых отводилось большое внимание в театральных школах, были основой технически совершенного, артистичного рисунка роли. Если говорить о русской актерской школе, то ритмическая выстроенность единичной роли была, например, нормой уже в театре 1830-х годов. А раз стихийно возникла норма, значит, в такой блестящей техничности была содержательная потребность.

Не случайно П. А. Марков связывает исторически прогрессивные, перспективные художественно черты театральной эпохи водевиля с формированием «актеров строгой

ритмичности»⁶⁸. Омузыкаленный актерский образ в этот театральный период составил особый этап во взаимодействии музыки с театром, этап столь же исторически значимый, как эпоха музыкально оснащенных театральных виртуозов комедии дель арте или эпоха классицистских монологов, расписанных по нотам.

Позднее, во второй половине девятнадцатого века, театр, казалось, прочно прозаизировался, окончательно расстался с «духом музыки». Но в кулисах Малого театра сидел, вслушиваясь в мелодию диалога своих пьес, А. Н. Островский. Музыкальная подготовленность актера служила интонационной и ритмической согласованности его роли с ансамблем — тут был новый содержательный этап, он соответствовал общему историческому ходу театральной культуры.

Ясно, что начало века режиссуры было переломом и в построении актерского образа. Решение спектакля как целостной системы сценических связей лишает и этот образ былой замкнутости, делает его зависимым от художественного целого.

Взаимная зависимость носит, конечно, не формальный, а содержательный характер. В спектакле Станиславского монолог Раневской «О, мои грехи» на фоне приглушенной музыки наследовал старинную и модную в начале века традицию мелодекламации. Но на самом-то деле монолог был частью новаторски решенной роли: музыкальный фон здесь интимно допущен к внутренней жизни образа, что соответствовало небывало мощной, изнутри возникающей поддержке музыки в создании цельного, единого сценического мира.

Так же точно закреплённая игра ритмов в «Балаганчике» не была формальной. Когда замедленно и нараспев произнесенные слова Черной маски на балу четко сочетались с ее вихреобразными движениями на сцене, такой эффект не просто свидетельствовал о ритмически-интонационном соответствии роли рисунку всего спектакля. Сценическая фиксация, жесткая закреплённость иерархической связи роли и спектакля содержательна, говорит об особой организации целого. Ритмическая фиксация образа становится в этой системе и концепцией героя. Его существование не свободно и разомкнуто, а находится, по режиссерскому замыслу, в тисках театра, не скрывающего свою искусственность, вторичность по отношению к жизни.

Разным творческим системам нашей режиссуры соответствуют богатейшие варианты музыкального построения актерского образа. В книге сделана попытка показать, что музыка спектакля — ценнейшее завоевание режиссуры двадцатого века, исторически развивающееся и обретающее особое содержание в творчестве каждого художника. Всякий раз музыка спектакля порождает и определенную музыкальную организацию актерского образа. Мощные творческие системы — Станиславского, Мейерхольда, Таирова — рожают тип актера, объединяющий целую школу, воспитывают в нем особую музыкальность. С другой стороны, нынешний актер, если он серьезный художник, обязательно учитывает в творчестве уже пройденный театром двадцатого века путь и строит роль не так, как делали это при Верстовском или в комических операх конца восемнадцатого века, а современно.

Музыка роли — неотъемлемая составляющая музыки спектакля. Музыкальная организация целого должна вобрать в себя созданные актерами образы, иначе она остается односторонней, механической, приплюсованной к драме. Художественный эффект ее в таком случае равен нулю. Человеческая живая наполненность драмы — абсолютная необходимость, на этом пути театр отстаивает сегодня самостоятельное место среди других искусств.

В этом отношении опыт театра Любимова весьма характерен. Очевидная в его спектаклях интенсивность музыки и ведущая роль хорового начала не исключают, а от постановки к постановке все более предполагают органичное участие образов героев в

⁶⁸ *Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века // Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 54.*

системе «музыки спектакля». Герой и хор вступают во все более усложняющуюся, взаимообусловленную связь, которая является, по-видимому, основой любимовской концепции театрального действия. В итоге в драматической личности, коренном, человечески содержательном драматизме — основной смысл лучших постановок театра.

В одной из предыдущих глав анализировался как вершина «хоровой» концепции героя в театре Любимова спектакль «А зори здесь тихие». Классическое единство индивидуума и хора после «Зорь» подверглось развитию, пережило новый этап сложного сочетания. В «Деревянных конях» записи северных хоров, мужики и бабы деревни Пижмы, сидящие по бокам сцены и вторящие, задрав головы и набрав воздуха, этим хорам, и героини спектакля, петь не поющие, а по-разному истово проживающие свою жизнь, составляют три ступени народной жизни. Реальные истории двух старух — Василисы Милентьевны (А. Демидова) и Пелагеи (З. Славина) становятся народными житиями, двумя сторонами единой, исторически точно определенной в спектакле, опять-таки и средствами музыки, жизни деревни.

Без музыкальной связи с целым центральные роли потеряли бы свой крупный смысл. Хор — фундамент, основа корифеев действия. В театре Любимова музыка спектакля — лоно каждого индивидуального образа в особом смысле. Необходимая в любой современной сценической структуре связь здесь особенно подчеркнута, она — структурообразующий элемент.

При этом «музыка роли» не есть уменьшенный слепок «музыки спектакля», и взаимозависимость тут должна быть всякий раз художественно осмыслена, не примитивна, в конечном счете музыкальна. Ведь современная музыкальная организация актерского образа менее всего сводится к формальному ритмически-интонационному рисунку, который вписывается или не вписывается в общую картину. Нет, музыка роли — явление сегодняшнего театра, всесторонне содержательное. Поэтому связи ее с целым определяют столь многое в художественной концепции спектакля.

Недаром видевшие спектакли греческого режиссера Димитроса Рондириса с участием Аспасии Папатанассиу говорят о резко и сильно акцентированной «доле» актрисы в воплощении целостного замысла постановки античных трагедий. Введенная же в охлоповскую «Медею», А. Папатанассиу очевидным образом «выламывалась» из спектакля; недо воплощенными, ненаправленными оказывались из ряда вон выходящий темперамент и мощное голосоведение партии Медеи. Столь различный эффект предопределен именно современной сложной взаимообусловленностью роли и целого спектакля; творческое одиночество А. Папатанассиу в художественно чуждой ей системе говорит в пользу ее как современной актрисы.

Актер, в высшей степени отвечающий современным потребностям сцены, не терпит пустоты вокруг и не способен наглухо замкнуться в себе, создавая сценический образ героя. Музыка роли у такого артиста в любом случае проникнута дыханием целостного действия драмы и является действительным ее стержнем. Пример тому — творчество значительного художника сцены А. Б. Фрейндлих. Творческое сознание актрисы подразумевает и даже совершенствует «музыку спектакля». Театр имени Ленсовета, в котором работает актриса, активно и интересно сотрудничает с музыкой. Звучащая в спектакле музыка непременно участвует в действии, когда входит в музыку роли Алисы Фрейндлих. Актриса обладает потребностью и даром создавать богатую содержанием музыку роли, знает свой, сегодняшний и своеобразный, путь к ней. Конечно, искусство Фрейндлих музыкально. Стоит ее героине запеть — сцена будто обретает новый, неожиданный источник света. У актрисы есть вкус к музыкальным кускам роли, он обнаружился давно и без промаха эксплуатировался с первых ролей Фрейндлих. Музыкальный талант актрисы оказался глубок, глубже, чем просто формальные прекрасные данные. Развитие искусства Фрейндлих — все более тесное сближение, до неразрывного единства, двух гениев — музыкального и драматического в ее творчестве. Музыкальность пронизывает все элементы драматического образа, получая разнообразное содержание. Былые песенки также обретают новый, драматически и драматургически весомый смысл.

Вот и попробуем понять принципиальное единство музыки и драмы в работе актрисы, обнаружить и определить законы того явления, что названо «музыкой роли». Чтобы увидеть «музыку роли» в живой динамике становления, ограничимся теперь более или менее целостным объектом — творчеством Алисы Фрейндлих.

Что и как писать о сыгранной актером роли?

Описание поступков актера на сцене, зрительские эмоции и последующее обобщение соседствуют автономно. Актерская работа как целое не возрождается под пером... Эта мрачная ситуация не абсолютное правило и порой опровергается. Однако с ней приходится считаться: еще не выработаны объективные ориентиры для пишущего об искусстве актера. Где они, нужные слова? Актер может быть лиричен, ироничен, пластичен, музыкален; но, заявив этак, мы не приступили к сути дела: драма-то еще не сказалась.

Так и музыкальность Алисы Фрейндлих, несомненно многое определяющая в ее искусстве, рискует остаться словом, лишь мнимо объясняющим явление. Обычно подразумевается очевидная подготовленность актрисы: ее умение петь, пластичность, чувство ритма; иногда — такая вещь, как богато нюансированный, кружевной рисунок ее ролей. Между тем драматическое искусство, по существу, противоположно плетению кружев.

Музыкальность творчества такой актрисы, как Алиса Фрейндлих, требует доказательств. Иначе мы остаемся в рамках прикладной музыкальности — мелодичного тембра, пластичного жеста, от которых далеко до драмы. Следовательно, надлежит понять, как глубоко проникает музыка в построение роли, в ее ткань; насколько действенны и художественно не случайны все те проявления музыки роли, которые делают музыкальность творчества актрисы столь наглядной.

Раньше, лет десять назад, встречались у Фрейндлих роли, буквально начиненные мелодичностью и пластичностью; их нет теперь в репертуаре, и не стоит о них вспоминать. Театр имени Ленсовета в настоящую пору, когда драматические сцены захлестывает музыкальная волна, ищет в себе силы для самостоятельного отношения к современной проблеме музыки. Творчество актрисы, развиваясь по своим внутренним законам, учитывает и более общую логику театрального процесса, и художественные тенденции театра, в котором она работает. Арбузовская Таня и володинская Дульсинея оказываются явлениями, исторически весьма далекими друг от друга.

Профессионализм актрисы, рано определившийся и заставлявший говорить о музыкальной тонкости нюансов в ее игре, стал залогом иной, более содержательной «музыки роли» в «Тане». В связи с возобновлением спектакля в 1971 году критик Ю. А. Смирнов-Несвицкий, вспоминая о первоначальной Тане — Фрейндлих, после описания музыкального узора роли, действительно возвращающего нас к Тане, спрашивал: «Любопытно, играет ли и теперь актриса в таком же вот ключе музыкальности?»⁶⁹ Фрейндлих и не могла сменить «ключ музыкальности», потому что драма ее героини существовала, развивалась в этом ключе.

«Немного музыкантша» — снисходительно говорят о ней, в то время как Таню отличала от остальных именно ее музыкальность. Была музыкальная игра в интонациях и движениях, «протанцовывались» каждое слово, взгляд и жест: Таня упивалась своим счастьем, проживала его втрое интенсивнее, чем любая на ее месте. Таня была талантливее своей удачи. «Музыка талантливого проживания жизни» — так выразился об игре актрисы ленинградский критик Е. С. Калмановский⁷⁰. Но музыка в спектакле резко обрывалась, ею не

⁶⁹ Смирнов-Несвицкий Ю. А. И снова — Таня // Веч. Ленинград. 1971. 6 окт.

⁷⁰ Калмановский Е. С. Алиса Фрейндлих, или Чем жив актер // Звезда. 1973. № 9. С. 153 - 158.

исчерпывалось драматическое движение роли.

В строго музыкальном смысле контрастом началу была сцена, когда у героини умирает сын. Милой роскоши интонаций с их незавершенностью, обещанием душевных богатств противопоставлено бессильное онемение. При этом горе столь же интенсивно, как ликование первых сцен. Немота была музыкально красноречива, действие продолжалось.

После жуткой остановки, казалось, всяческого звучания в героине пробуждался опечаленный и знающий подлинную цену счастью и горю человек. Здесь был третий этап в музыкальной жизни драматического образа Тани. Песня «Милее всех был Джемми» во второй половине действия спета Фрейндлих с изяществом и артистизмом женственности, с характерной ломкостью звука, когда музыкальная интонация не скрывает, а еще больше обнаруживает интимные перемены улыбки и печали, света и тени в душе героини. Эта песенка в спектакле глубже, чем предполагала пьеса, и серьезнее, чем сплошь и рядом бывало принято.

Не столько Таня, сколько Герман совершает ошибку в спектакле. Говоря о «Тане», П. П. Громов в статье о пути Театра имени Ленсовета рассматривает песню как суть центрального образа. «Он сердца женского не знал», — поется в песне героини, обладающей, в отличие от Германа, умным сердцем. Исследователь, видевший и отдаленную от нас десятилетиями трактовку роли М. И. Бабановой, отмечает (и это существенно для нас) принципиальную новизну построения образа Тани у Фрейндлих: «В разнице интерпретации одной роли двумя крупными художниками сцены сказываются... общие содержательные и стилевые закономерности в развитии всего нашего театра»⁷¹. Бабанова, актриса мейерхольдовской школы двадцатых годов, в песне Тани, как когда-то в пении Марьи Антоновны под занавес «Ревизора», давала образ концентрированного лиризма, песня звучала в общем построении роли как ее лирико-трагедийная доминанта.

Фрейндлих играет Таню с не меньшей силой, с не меньшей музыкальностью, но действительно принципиально иначе. В музыкальном пике действия, отданном бетховенской мелодии, объявляет себя в исполнении Фрейндлих весь накопленный душевный опыт героини. Здесь оказалась драматически необходимой музыкальная вершина образа. Оковы льющейся классической мелодии воспринимаются как духовный результат драматического пути, которым прошла героиня от стихийных игр певчего, юного существа через немоту горя и отчаяния. Живое страдание и преодоление его талантливым человеком — вот что звучит здесь в полетном, звенящем пении Алисы Фрейндлих.

Это драматургически необходимый в постановке, вышедший наружу, счастливо забивший музыкальный ключ, родник роли. Музыкальный ключ должен быть не только манерой, приемом, краской, но и действительным источником в построении образа. Тогда можно говорить уже о музыке, а не о прикладной музыкальности в творчестве драматической актрисы. Немая сцена катастрофы и шотландская песня Бетховена участвуют в единой драматически развивающейся «музыке роли», звучат в ней, равно содержательные, нужные друг другу. Принцип, характерная структура «музыки роли» Тани, поющей в спектакле и переживающей драму, хорошо видны.

Наверное, нет более контрастных работ в творчестве Фрейндлих, чем Таня и Селия Пичем в «Трехгрошовой опере» Брехта. Последняя степень цинизма героини, победная горечь зонгов — все это, казалось, далеко от обаятельных образов, заведомо полагавшихся актрисе. И вот здесь было доказано всеисилие музыкального построения роли, вовсе не принадлежащего, как выяснилось, исключительно кружевной душевной жизни героинь.

Селия Пичем не воплощала животную, сальную плоть частнособственнической стихии,

⁷¹ Г р о м о в П. Т р а д и ц и и и
с о в р е м е н н о с т ь // Т е а т р . 1973. №. 11. С. 75 - 76.

как это могло быть в других театрах. Героиня Фрейдлих, как рыбий скелет, была последним откровением существования, смачно разыгрываемого другими персонажами «оперы», последним его откровением и последней тоской.

Селия — жалкое существо, но на деле зритель не мог не чувствовать ее неумолимой власти на сцене. Скрипучий, то хнычущий, то порывающийся к скандалу голос, тление жизни, погасшей давно и бесповоротно, единственно повелевало на сцене, ибо говорило последнее слово за всех, когда те еще имитировали деятельность. Откровеннее быть нельзя. Нельзя быть лиричнее — в широком смысле слова. Страшнее всего оказалось выслеживать в шатающейся, скрежещущей Селии Пичем тень благородных манер и былой человеческой осмысленности.

Она находилась на ступени полного бесчувствия ко всему и скрежетала в своей шарнирной пластике и скрипучих репликах по одной неумолимой инерции. Фрейдлих достигала большого красноречия и глубины образа, представлявшего, казалось, отрицательную величину. Высокое искусство перевоплощения служило здесь тому, что в образе Селии Пичем представала трагедия человека западной культуры во всем убожестве и величии происходящего.

Образ Селии был настоящим произведением искусства, и циничные ужимки старой развалины, какой являлась миссис Пичем, совпадали с отточенным, блестящим и точным рисунком роли. Полный духовный и физический распад героини представал в законченном виде, находил у Фрейдлих совершенное художественное выражение, сценическую формулу, как является такой формулой «Любительница абсента» Пикассо, исходная точка образа. Селия превращалась в спектакле в лирическое обобщение его темы.

Отсюда уже был ход, совершенно оригинальный в этом спектакле, к зонгам. Не актриса, покинувшая свою героиню, отчужденная от нее, выходила к рампе. Нет, сама Селия Пичем так много значила в спектакле, была настолько масштабна, что, казалось, ее хватает на эти зонги. Индивидуальный образ пьяной миссис действительно отходил в тень. Но лирическая, обобщающая остальную сутолоку героев, миссия Селии Пичем выходила на первый план, на авансцену, и героиню будто прорывало — страстно, с победной горечью пелся комментирующий суть происходящего зонг. Горечь, пожалуй, была концентрированнее, острее, опять-таки лиричнее принятой: пела именно сама Селия Пичем. Как будто Брехт и Вайль имели в виду именно человеческое пробуждение, внезапное просветление Селии; пафос гражданского самосознания и великолепная ирония зонгов «Трехгрошовой оперы» были у Фрейдлих качествами нового характера героини, который рождался на авансцене, на наших глазах.

Умная энергия музыки Вайля, превосходящая, покрывающая все ритмы комментируемого ею действия, помогает Фрейдлих в создании необыкновенно масштабного образа Селии Пичем — последнего откровения трехгрошовой оперы и ее самосознания. Куда девался Танин мелодичный голос, ломкость, летучесть звука? Скрипучие интонации Селии сменяются в зонге жесткостью все договаривающего до конца высказывания. Звук совершенно иной — сильный, не столь гибкий и переменчивый, нацеленный на одно: убедить, взять в плен, а не пленять. Удивительна метаморфоза Селии Пичем, такой артистичной, подтянутой теперь, но острый лиризм и прежняя бескомпромиссность существования не оставляют сомнения в реальности превращения.

Для Фрейдлих такая интерпретация Брехта, такой ход к зонгам были естественны. В этом спектакле, как и в «Тане», в построении иного, иначе организованного образа лежал музыкальный принцип. Действие будто музыкально набухало в зонгах. Совершенство роли заключалось в единстве конкретного содержания характера Селии Пичем и его художественного, масштабного обобщения, что определило особую органичность музыкально-публицистической части роли в «Трехгрошовой опере» Брехта — Вайля.

Искусство Фрейдлих развивается. Умения и пристрастия актрисы обретают все большее единство, служа крупным художественным задачам; трудно сказать о ее работах, что вот это — роль «с песенками», а та — без. Старые работы обнаруживают благодаря их

музыкальной организации, «музыке роли» долговечность. Их художественные задания изначально были крупны, выражая время, роли не истощаются с новым сезоном.

Соответственно требует раскрытия содержательной стороны техническая подоплека долговечности: высокое мастерство актрисы, выверенность и разработанность, как в музыкальной партитуре, общего рисунка и нюансов роли.

Содержательную сторону богато нюансированного «способа существования на сцене» актрисы находит С. В. Владимиров, анализируя одну из старых ролей Фрейндлих (Лика в «Моем бедном Марате» А. Арбузова): «Для нее это не только следствие естественной актерской добросовестности, но основа мировосприятия, целая философия жизни и творчества... Невозможно определить, где кончается просто жизненная истинность сценического существования и заключена позиция, таится философия победы человека над тупой материей»⁷². И вот здесь уже открывается действительный путь к превращению мастерства в искусство драматическое.

Победа человека над тупой материей совершается у Алисы Фрейндлих с ощущением живого исторического времени. «Чувство времени обострено у Алисы Фрейндлих», — делает вывод Владимиров. Судьба певицы Гелены из «Варшавской мелодии» — хороший случай проследить, как в «музыке роли» отражается глубокое, пронизывающее способ существования на сцене чувство времени в творчестве актрисы.

Молоденькая полька, студентка Московской консерватории, затем любимая варшавянами артистка, затем знаменитая певица на гастрольном московском концерте, Гелена проживает в спектакле двадцать лет. Здесь личная драма Гелены развивалась в ставшем после «Тани» уже традиционным движении от прихотливых ритмов жизни-импровизации, поминутных открытий в мире и собственной душе к сосредоточенной душевной жизни.

Опыт Селии Пичем сказался, однако, в особой значительности образа, насыщенного, как всегда, жизненной конкретностью существования. В Гелене, с таким обычным для Фрейндлих вкусом к жизни проживавшей каждую минуту, воплощавшей само искусство жизни, стремящейся научить этому искусству своего Виктора, постоянно присутствовало и другое, историческое время. Оно звучало в ней, в ее сиюминутном существовании. «Монолог о XX веке» польки, пережившей личную катастрофу, выходил за рамки конкретного эпизода, начинался с первого появления актрисы и кончался вместе с концом действия. Уже в первой сцене, когда Гелена слушает в зале Консерватории Шопена и мы видим прекрасное, ушедшее в музыку лицо современника, начинает звучать тема единой, послушной биению века судьбы художественного таланта и личной драмы Гелены.

Драматическая история любви и судьба певицы лирически преломлялись в музыкальных точках спектакля. Фрейндлих пела три песенки. Вернее, песенка была одна, но пелась она по-разному.

В первый раз — как шаловливый, не желающий верить себе набросок возможной судьбы их с Виктором отношений. В комнате консерваторского общежития, перед единственным слушателем — Виктором Геля под собственный аккомпанемент напевала по-польски о том, что «ты» и «я» — одно и то же и не одно и то же. Здесь было предсказание разлуки. У мелодии, незатейливой эстрадной песенки, было свойство, выгодно использованное актрисой: дыхание то и дело как бы прерывалось, в мелодии выявлялась хрупкость. Голос Гелены в первой песенке был почти Танин голос: та же одухотворенная полетность, намеренная неконцертность, пленяющая домашней, интимной игрой света и тени. Но не было того льющегося выпевания-высказывания «Милого Джемми», взлетали и обрывались вопросы; в песенке (композитор Л. Балай) обнаруживалась тревожная колкость.

⁷² Владимиров С. В. Сегодня, сейчас, здесь... // Верность революции. Л., 1971. С. 120.

Это был именно набросок человеческой судьбы, который художник (Гелена — певица) делал доступными ему средствами. Тут не было предопределенности, но было прорицание умного и остро чувствующего, переживающего ход времени человека.

Прорицание оправдывалось. Второй раз Гелена пела перед Виктором после десятилетней разлуки в варшавском кафе, когда тот приезжал в заграничную командировку. Знакомая песенка, призванная напомнить, возвратить то, что было, показать, насколько Гелена верна прошлому, вместе с тем являла новый этап судьбы человека, оказалась подверженной действию времени.

Пение Гелены предварялось песней «хозяина» кафе, Юлека Штадлера, ощущалась атмосфера непринужденной, давно установившейся взаимной симпатии между варшавянами и популярной певицей. Тем острее обжигал напряженный ритм внутренней жизни Гелены. То, что было наброском, полушутя прозвучавшим под аккомпанемент старенького пианино десять лет назад, обрело острейшую определенность. Здесь Гелена пела с микрофоном, в сопровождении оркестра; на маленьком пространстве песенки клокотали десять лет непреодоленной разлуки.

Пела уже не студентка, а артистка. Новая уверенность ее пения была прежде всего определенностью человеческой судьбы, голосом повзрослевшего на десять лет чувства. Напряженность времени, сжатого в пределах юной песенки-наброска, казалась предельной. Лиризм последней схватки надежды и отчаяния неузнаваемо преображал прежнюю, неистоцимую, казалось, лиричность Гелены. Песенка не выдерживала истового напора ритмов варшавской встречи. В конце свидания, когда Виктор вторично подтверждал свою непричастность Гелиному взгляду на жизнь, но пытался, тем не менее, показать ей, что и он «переживает», Гелена прощалась с ним, умоляя молчать: «Больше ни слова». Она говорила это и себе. Песенка, час назад спетая в кафе, была исчерпана, стала историей.

Она возродилась из пепла еще через десять лет, на московских гастролях Гелены. Она звучала за сценой, была спета мастером. Гелена пела на бис, в огромном зале Консерватории. Гастроли были утомительны, за спиной — раздражающие администраторы и преуспевающий, вконец опустошенный Виктор.

Ушли неуверенность первого пения, страшные варшавские перегрузки. Осталось искусство, которое не только хороший голос, свободное дыхание, глубина. Мы встречались с состоявшимся художником. Гелена появлялась смертельно усталая, с погасшими интонациями, чрезвычайно далекими от прежней живой игры речей. Та напряженная душевная жизнь, что переливалась через край, подступала к горлу десять лет назад, стала за это время капиталом на всю жизнь, неистоцимым для ее искусства.

Прежние надежды и вопросы сменились полным и глубоким осознанием судьбы, ее завершенности. Звучала выдержавшая битву с мертвящим духом забвения, со временем душа Гелены. Три ее песни в «Варшавской мелодии» не просто фиксировали перевалы сюжета, а были этапами борьбы за все помнящее, взрослеющее, человеческое живое время.

Один из распространеннейших механических приемов «музыкального оформления», когда музыкальная профессия героя становится решающим поводом внедрения музыки в спектакль, переосмыслиется. То, что героиня — певица, не формально обыгрывается, а оказывается содержательным внутренним сюжетом драмы. Это и позволило небольшой песенке выразить тему героя-художника, исторического времени, укрупнить тему всего спектакля, пронизав его содержательным и действенным стержнем.

Пение героини сложно соотнесено с движением ее речи в диалогах. Бескомпромиссный итог финальной сцены звучит как бы двухголосно, осязательно передавая неразрешенную внутреннюю драму Гелены.

Так выстроена «музыка роли» героини. Переакцентировка содержания, скажем, в первом студенческом пении Гелены неминуемо разрушает всю одухотворенную конструкцию роли либо обязывает к перестройке движения образа в целом.

Столь активное отношение музыкальных кусков ко всему драматическому развитию персонажа характерно для «музыки роли». Образ существует в соотношениях тонких

полутонов; ритмическая жизнь образа имеет свой рисунок; роль обретает пластическую мелодию с присущими ей взлетами и спадами, лаконизмом или щедростью; речь героини — уже полупение, ибо явственно музыкальное дыхание и содержание, лирически более красноречивое, чем смысл произносимых слов, другими словами, образ существует в строго выверенных границах, звучит в своем музыкальном строе. В этих условиях возможно самое тесное, существенное участие музыки в драматической жизни образа. Логичны музыкальные узлы роли, организующие столь музыкально оснащенный образ. Участвуя в драматургии роли, они придают содержание тембру, фразировке — всем без исключения музыкальным характеристикам искусства драматической актрисы.

Из наблюдения той связи, какую имеют в построении образа общее движение роли и реально звучащая в ней музыка, связи, художественный итог которой мы назвали здесь «музыкой роли», можно сделать вывод: драматическое время у Алисы Фрейндлих имеет и музыкальную характеристику. Всегда живое, оно не прекращается (как это бывает с множеством актеров и спектаклей), когда актриса с микрофоном в руках или без, у рампы или в глубине сцены поет. Напротив, оно как раз необычайно уплотняется, особенно драматизируется, звучит во весь голос. В роли, развивающейся во времени, музыка организует время, сгущая или разрежая его непрерывный бег.

С давних пор режиссеры возлагали на музыку роль сценического хронометра актера: музыкальный актер ею должен питать свое «чувство времени», как говорил Мейерхольд. Ею же актер выражает творчески это чувство, исходя из потребностей конкретного действия.

Героиня делает несколько танцевальных па, кружится на сцене в воображаемом вальсе — у Фрейндлих это никак не инородная цитата в драматической роли, не проходной, будничной, относящийся только к конкретной ситуации сюжета момент. Нет, танец, каким бы мимолетным он ни был, тотчас получает место в музыке роли, оказывается существенным для всей музыкально-организованной жизни образа, отдается во всех ее звеньях. Музыкальные интонации обычного диалога у Фрейндлих тоже получают отношение к звучащему, оркестрованному музыкой роли драматическому времени, оказываются сигнальными звонками развивающейся на сцене драматической судьбы.

«Музыка роли», имея в распоряжении одну и ту же музыкальность актрисы, преобразуется в связи с конкретным драматическим существом образа. Роль Фрейндлих в инсценировке «Преступления и наказания» сложно соотносена с прежними ролями актрисы, Катерина Ивановна наглядно подтверждает неправоту тех критиков, которые утверждали, что искусство Фрейндлих — искусство полутонов, резкость красок ей не присуща. Уже Таня не исчерпывалась полутонами, контрастность актерских средств бросалась в глаза. Но теперь раскованность средств, сила и масштабность общего рисунка роли стали нормой. Этому безусловно способствует принцип музыки роли, предполагающий целостный, развивающийся образ.

Ничтожность наличного существования доводит до накала фантастическую, призрачную жизнь Катерины Ивановны. Все определяют петербургские будни, их каторжная серость и прозрачный туман. Потрясает у Фрейндлих суетливая оживленность Катерины Ивановны в сочетании с внутренней экстазией, состоит ли она в бесплодном мечтании о богатом и веселом папенькином доме или в устрашающе молчаливом отчаянии.

Протест Катерины Ивановны изнурителен, неистов и безграничен. Жуткий кашель ее, с особым бесстрашием выполненный актрисой, — голос пугающей яростной немоты, голос губительной внутренней бешено напряженной жизни, полным итогом которой могло быть емкое несовременное слово: безвозмездность.

Немота Катерины Ивановны так же звучала, участвовала в музыке роли, как когда-то оцепенение Тани, потерявшей сына. Но если там Таня приходила к «Милому Джемми», то здесь кричащая немота Катерины Ивановны (существовавшая, повторяем, и в сценах активного ее участия в происходящем на сцене) перед концом героини вся, без остатка, резко обретала действительный голос.

В сцене сумасшествия и гибели героини, когда она идет с детьми на улицу в надежде

заработать денег «маленькими концертами для благородных слушателей», перед глазами на человеческую агонию горожанами Катерина Ивановна кружится в вальсе и поет пасторальную французскую песенку, но вальс безумен, смертелен, грациозность его фантастична, это ранящие осколки, а песенка про пастушку совсем не забавна; песенка задыхается, интонации ее обрывисты, хриплы... «Умереть спокойно» не дано Катерине Ивановне. Ее гибель с пасторальной песенкой на устах, сыгранная актрисой с трагической силой, многое говорит о петербургских буднях, вписывается в них. Вся же Катерина Ивановна, как бы ни приковывало нас к себе ее существование (когда все время, отпущенное ей на сцене, переживается как последняя минута), — часть целого в постановке, звено в общей цепи. Приходя в движение, цепь вся разом вздрагивает, и петербургское пространство спектакля пронзается музыкой В. Гаврилина.

Вполне возможно, читатель уже давно и не без задней мысли дожидается, когда автор перейдет к работам Алисы Фрейндлих в спектаклях, заполненных музыкой, песнями и танцами на нынешний лад. Каково там выстроить «музыку роли»? Об этих постановках будет сказано ниже. Читатель убедится, что выработанные актрисой принципы музыкальной организации роли находят место и в самых «нынешних» исканиях театра. Они не могут быть приложимы лишь в спекулятивных подделках под моду.

Каждая работа актрисы вызывает к жизни новое содержание «музыки роли» — явления драматического, развивающегося. Пленя очевидной музыкальностью, игра Алисы Фрейндлих музыкальна и в более глубоком смысле. Драматическая роль, организованная музыкально, исключает немые, белые пятна в партитуре образа. Вся ткань роли звучит. Персонаж художественно полнозвучен, целостен и вместе с тем обретает возможность многообразных конструктивных контактов внутри спектакля с его музыкой.

Выдающаяся музыкальная одаренность Алисы Фрейндлих стала важнейшим слагаемым большого драматического искусства, и это лучше всего говорит об Алисе Фрейндлих как современном художнике. Ее вариант «музыки роли» современен, что было видно и из сопоставления решений образа арбузовской Тани у нее и М. И. Бабановой.

Более взаимно-подвижное соотношение музыки с ходом драмы, последовательное развитие актерского образа в гибком сопутствии целому действию — вот, по-видимому, характерное для современного театра условие «музыки роли». Тогда она и входит в большую музыку спектакля, становится важным проявлением ее. Ведь музыка спектакля в разных современных театрах строится, как утверждалось выше, на способности музыки выразить духовную суть героев в соотнесенности с конкретным развитием объединяющей их драмы. Эта-то постоянная, живая бифункциональность музыки ничем не заменима в театре и все более расширяет сферу влияния в постановке.

Усилившиеся связи внутри системы спектакля, когда концепция целого не столько диктует, сколько завязывает связи образа с образом, прислушивается к ним, складывается из них, ведут к тому, что возможно определение «музыкой роли» музыки целого спектакля.

«Слушай меня, как мелодию», — искушал Михаила Чехова образ Дон Кихота⁷³. Такой ход творческого воображения М. Чехова не был только метафорой. Есть и иные свидетельства того, что актера, серьезного художника двадцатого века, волновала проблема органического участия музыки в спектакле.

Возможно соотношение, при котором действенная мелодия героя будет определяющей в музыкальном построении целого. Так, музыка высокой трагедии бесспорно может определяться музыкой основной трагической партии, при том чтобы эта мелодия не замыкалась субъективно на герое, а несла с собой движущую конфликт действенную

⁷³ Ц и т . п о : М е с с е р е р Е . , Л е й к и н Н .
М у д р о с т ь о т т а л а н т а // Т е а т р а л ь н а я
ж и з н ь . 1968. № 2. С . 27.

энергию.

Соответственно в комедии, где часто деятельность героев предстает как совокупное отступление от некоей нормы, с позиции которой выявляется комизм действия, музыка подчеркнута от них отстранена. Часто это та сила, что делает очевидным для нас мишурное, безответственное существование героев. Такова безотносительность внезапных рассеянных звучаний в «Сказках Старого Арбата» А. Арбузова с его героями — затейливыми чудаками (постановка А. В. Эфроса). В силах музыки обнаружить гротескную бездуховность героев как в страхе, так и в любви («Ревизор» Г. А. Товстоногова), и так далее. Тут индивидуальная немота, в музыкальном смысле, героев (даже когда они без устали музицируют, как в «Ревизоре» Софийского театра) делается красноречивой и содержательно осязаемой. Жизнь человеческого духа достигается в спектакле в данном случае совокупным ее звучанием; она рождается из отношения авторов и публики к «жизни человеческого поведения» на сцене.

В итоге у современно мыслящих режиссера, актера, композитора, какого бы жанра ни была их постановка и сколько бы именно музыки в ней ни звучало, должна возникнуть музыка спектакля. Исключительная способность музыки отражать жизнь человеческого духа и ее дар быть конструктивным соавтором режиссера в создании художественного целого дают неограниченные возможности для воплощения актуальных конфликтов, героев, тем на уровне требований современного искусства, с его очевидной тенденцией к синтетичности. В музыке спектакля и ее важнейшем залоге — «музыке роли» и может найти воплощение реальная сложность жизненных связей человека — нашего современника.

НАШИ МЮЗИКЛЫ

Неистовая страсть сегодняшней сцены к музыке предполагает и негативный адрес. Угадать его нетрудно. Отрицается предыдущий этап театральной жизни, нищий в отношении музыки. Читатель, вероятно, помнит, и не только по приведенному ранее свидетельству В. Комиссаржевского, унылую картину того периода. Песенка или марш по радио — вот доля музыки, отпущенная среднему драматическому спектаклю в сороковые, пятидесятые годы. Отход от нормы был нередким, но, в общем, всегда удивлял, оказывался явлением неповторимым.

Над этим обстоятельством стоит задуматься. Сегодняшние музыкальные спектакли в массе представляют собой зачастую тираж театральной моды, другими словами, тот же серый фон, только наводненный музыкой.

Финальное сдвигание бокалов под марш из репродуктора, свидетельство временной скудости музыкального начала на нашей сцене, осталось далеко позади. Но истины ради заметим, что единство людей на сцене, собравшихся в тех старомодных застольях, бывало неподдельным; сопровождаемый музыкой, подобный эпизод являл собой зерно полноценного существования музыки в драме, нуждающееся только в своей драматургии. Музыка, мы видели это не раз, связывает героев на сцене в целое. Режиссер должен добиться того, чтобы связь была сложной, развивающейся и действенной. Целые богатейшие системы, выработанные в театре двадцатого века взаимодействием драмы с музыкой, не могут принадлежать только вчерашнему дню.

Между тем слишком часто упускается из виду основная сила музыки, заключенная в ее способности выявлять содержание сложной системы сценических связей. Музыка мстит режиссеру, когда он пытается скрыть с ее помощью отсутствие драматического общения героев. В этом-то смысле упомянутые застолья героев пятидесятых годов были богаче содержанием, чем иные современные спектакли с их насыщенной фонограммой.

И похоже, и резко не похоже на сегодняшний музыкальный бум было торжество музыки на сцене во «Власти тьмы» у Б. И. Равенских. Ритмы вальса, мы помним, звучали парадоксально, в обход толстовской драмы, в обход правды Акима, но они обладали незаурядной театральной силой, до которой далеко многим сегодняшним музыкальным штурмам драматических театров. Режиссер жадно припал к музыке, не превращая ее в

темпоритмический мотор и не принуждая служить чуждому ей содержанию. Во «Власти тьмы» музыка, в соответствии с неожиданной режиссерской волей, заставляла отвлечься от реально происходящего с людьми, вела к иным, мыслимым, идеальным возможностям героев.

Ясно, что тиражировать такое незаурядное решение не нужно, даже эстетически небезопасно на драматической сцене. Стоит внимания, однако, тот факт, что ныне музыка «научилась» сплошь и рядом именно отвлекать от какого бы то ни было драматизма в театре, и делается это отнюдь не на том уровне захватывающей и оправдывающей себя эмоции, как это могло происходить двадцать лет назад.

Но, пожалуй, критика повального увлечения режиссеров драмы музыкальными спектаклями легка и быстро себя исчерпывает, не стоит в ней замыкаться. Названная мания — сегодняшняя театральная данность, в ней нельзя не заметить и стороны содержательные. Ведь наводнение драматической сцены музыкой не есть причуда, возникающая из ничего, на голом месте. Это взрыв давно уже имеющейся тенденции в современном театре. Существенней всего, чтобы богатая традиция сцены двадцатого века — творческое сотрудничество режиссера с композитором — учитывалась сегодняшними деятелями театра.

Все-таки сравнение нынешнего потока спектаклей, обильно начиненных музыкой, с предыдущим этапом самых робких подступов к ней, забвением ее возможностей в театре делает очевидным не только количественный, но и качественный скачок в нашем театре. Нельзя все сводить, скажем, к разговору о развлекательной тенденции таких постановок. И с художественной, и с социологической точек зрения это была бы неполная правда. Самое важное, что сегодняшний зритель узнает себя на «омузыкаленной» сцене, это безусловный факт театральной практики.

И театры, и их аудитория участвуют в живом процессе культуры; тяга драматической сцены к сотрудничеству с музыкой имеет глубокие основания, она вызвана потребностью воплотить изменившиеся жизненные, социальные связи современного человека. Мы помним, что первые шаги режиссуры на пути к созданию разветвленной и целостной системы отношений на сцене связаны с интенсивным решением проблем музыки в спектакле.

Сегодняшнее заполнение музыкой драматической сцены — закономерный факт в цепи явлений современного искусства. Все дело, по-видимому, в том, чтобы сделать узнавание зрителем себя и действительности в нынешнем омузыкаленном представлении не элементарной моторной реакцией, а, напротив, актом творческим.

Читатель, вероятно, еще не успел забыть разговор о музыке в Театре на Таганке, где она, все более гибкая и действенная в художественной системе постановки, связана с хоровой концепцией героя. Роль музыки у Ю. П. Любимова структурно необходима, существенна идейно, эстетически — положение вещей, порожденное тем же движением нашей театральной культуры, что и массовая погоня за музыкой на современной драматической сцене. А Мольер, Шекспир, Чехов, Гоголь, Тургенев в Театре на Малой Бронной у А. В. Эфроса? Музыка делает здесь внутреннюю жизнь героев и окружающий их мир взаимопроницаемыми, вследствие чего атмосфера спектакля насыщается драматическими токами, не остается пустот, не заполненных человечески активным содержанием.

Содержание, понятно, в каждом театре свое. В постановках Адольфа Шапиро в Рижском театре юного зрителя музыка нужна для весьма важных целей — в ней точка зрения театра на воспроизводимые им события четко формулируется и с непосредственной эмоциональностью сообщается зрителю. Так происходит, скажем, в «Бумбараше» В. Дашкевича и Ю. Михайлова — своеобразной версии жанра мюзикла.

Герой, Бумбараш, столь привычно для нашей сцены поет у рампы о себе. Однако данный приевшийся сценический ход, во многих случаях назойливый и бессодержательный, здесь активно осмыслен. Музыка переводит происходящее в план лирической стилизации. Герой, плутающий в чересполосице гражданской войны, сохраняющий черты сказочного удалца-простака, оказывается благодаря такому применению музыки и нашим

современником, который смотрит на события уже из нового исторического далека. В композиции «Бумбараша» музыка — стилизирующее эпоху, но одновременно и живое поэтическое начало. Разудалая неудачливость героя уравнивается певучими женскими хорами, а хоры сочетают в себе и наивную участливость односельчан Бумбараша, и сегодняшнее отношение к его маетному пути навстречу революции. Пожалуй, такое решение и делает «Бумбараш» мюзиклом: сюжет из времен гражданской войны здесь преобразен.

Музыкальное построение «Бумбараша» вовлекает зрителя в лирическую эксцентриаду, человечески наполненную, дышащую сегодняшним днем.

Успехи, как и издержки, нынешней мюзикломании, связаны с тем, что жанровый образец, мюзикл, классическое порождение американской художественной и социальной культуры, имеет давнюю историю развития и пересадка его на наши сцены приводит к результатам, разнообразно далеким от возможной чистоты жанра.

«Скрипач на крыше», «Моя прекрасная леди», «Вестсайдская история», «Человек из Ламанчи» — эти и другие наиболее известные у нас мюзиклы дают представление о прочной традиции мюзикла за рубежом. Литературной, драматургической канвой тут часто становится произведение, вошедшее в фонд мировой культуры. Превратившись в мюзикл, оно перестает существовать как шедевр всемирной культуры, его художественный «космос» подвергается жестокой обработке в соответствии с требованиями малой культуры театральной индустрии нового времени. Классический сюжет обретает новое бытие, становится мифом для театральной публики. Музыка занимает в этом процессе обработки вечных художественных ценностей огромную роль. Обеспечивая надежный и короткий, очень короткий контакт мюзикла и массового зрителя современного театра, именно музыка окончательно обрубаёт исторические связи классического первоисточника с породившей его культурной эпохой. Адаптация большой (в том числе и традиционной театральной) литературы, приспособление ее к массовой культуре в различных ее модификациях — вот почва, на которой возник и расцвел мюзикл.

Стандарт мюзикла за рубежом — спектакль с крепкой драматургией; опорные моменты сюжета представляют собой развернутые музыкально-танцевальные эпизоды, популярные по своему сценическому языку, легко подчиняющие зрителя обаянию узнаваемости. Тут есть своя музыкальная драматургия, более или менее сложная система лейтмотивов-шлягеров. Мюзикл развивается, в разные периоды в жанре появляется немало настоящих художественных удач. Запросы массовой аудитории — существенная часть духовной жизни современного общества в целом, со своей системой ценностей, от которой попросту отмахнуться современное искусство не может, оно учитывает, усваивает и эту точку отсчета. Суть, однако, в том, что Шекспир, Сервантес, само Евангелие становятся в мюзикле и новейшей его модификации — рок-опере «на корточках»; музыка, повторяем, адаптирует большую литературу до уровня мифа, выражающего категории сознания массового зрителя. Аффектированная безупречность, блеск исполнения, характерные для американского мюзикла, только подчеркивают четкость работы проверенного социального механизма.

Не столь отлаженные во всех частях, далекие от первоначального эталона, наши мюзиклы отвечают нуждам своего зрителя, участвуют в нашей художественной культуре. Путь к возможно более непосредственному контакту со зрительской массой у нашего мюзикла явно расходится с накатанными путями американского эталона к своей массовой аудитории. Об этом доказательно писала ленинградский критик С. Бушуева⁷⁴. Вероятно, точного определения, что есть мюзикл в нашей театральной жизни, просто невозможно дать. В журнале «Театр» в 1975 году была проведена дискуссия о мюзикле, и обнаружился хаос мнений и оценок жанра деятелями советского театра.

⁷⁴ С м.: Бушуева С. В поисках контакта // Театр. 1975. № 9. С. 35.

Драматической или музыкальной сцене принадлежит мюзикл — этот вопрос обсуждался особенно горячо. Спорящие стороны выдвигали решительные аргументы. В самом деле: и там и тут ставится много спектаклей, называемых в афише мюзиклом. В драме часто подводит музыкальная и пластическая сторона дела: актеры плохо поют и двигаются, вместо живого звучания голосов и оркестра часто применяется механическая запись. А в театрах музыкальной комедии мюзикл слишком часто — та же добрая оперетта, может быть, лишь с чуть обновленной пластической выразительностью ансамблей и т. п.

И все же в разных театрах появляются удачные спектакли с грифом «мюзикл», от «Бумбараша» в ТЮЗе (Рига) до «Свадьбы Кречинского» и «Дела» в Театре музыкальной комедии (Ленинград). Разноликость постановок убеждает в том, что прививка нового жанра к нашему театру состоялась. По-видимому, мюзиклу не заказана ни драматическая, ни музыкальная сцена, баланс драматического и музыкального элементов в нем может колебаться довольно резко. Вообще нельзя видеть лишь злостный дилетантизм практиков театра в размытых границах этого жанра у нас. Суть в том, что классический жанр мюзикла, войдя во взаимодействие с разнообразными отечественными театральными традициями, утратил свой жесткий каркас.

Те нередкие подделки под мюзикл, что паразитически примыкают ныне к этому творческому направлению, быстро обнаруживают свою недраматическую природу, что точно отметила С. Бушуева: «подделка рождена эстрадой»⁷⁵.

Подделки с драматической точки зрения бессодержательны, в то время как отечественный вариант мюзикла выражает особый, качественно новый этап взаимного тяготения драмы и музыки в двадцатом веке.

Но и в творческих театральном организмах вопрос о некоторых типичных опасностях модного поветрия остается не праздным. Отвлекать от драматического содержания музыка начинает тогда, когда к ней прибегают, желая механически удвоить, утроить и так далее театральные эффекты представления, максимально сократить путь к эмоции зрителя, и сохраняют равнодушие к собственному содержанию музыки как искусства, способного вступить в художественно эффективное взаимодействие с драмой.

Так, в «Тиле» Г. Горина и Г. Гладкова (постановка М. А. Захарова в Московском театре имени Ленинского комсомола) музыка в первую очередь выполняет роль такого будоражающего зрительскую реакцию допинга и мстит за это креном концепции спектакля. С помощью музыки спектакль оглушает гроыхающей, напряженной пустотой, забирающей в свой вихрь главного героя: ведь в допинге, самом по себе, содержания нет, зато есть агрессивная сила экспансии. Основное в спектакле — безусловный контакт с залом мускулистого, физически чрезвычайно экспрессивного героя (Н. Караченцов). Он живет на сцене в раскаленном ритме, который передается зрителям. Однако главный источник ритма не в крайних, напряженных жизненных, исторически определенных ситуациях, в которых оказывается Тиль. Герой — слишком явно заданная до начала действия величина, неизменная в своем, усиленном музыкой, экспрессивном натиске на послушный зал. В спектакле, мастерском и имеющем большую популярность, четко выявлена обедненная в художественном отношении, наименее плодотворная тенденция в обращении к музыке.

Ясно, что такое представление будет иметь сегодня свою публику. Ярко выраженная в современном театре потребность в музыкальном элементе сказалась и здесь, но в упрощенном виде. Труд необходимого творческого узнавания зрителем себя и современного мира на сцене облегчен: зритель отдается на волю эмоционального натиска музыки, поглощен напором. А ведь напор этот безындивидуален. Нехудожествен!

Достаточно пойти после «Тили» в этот же театр, скажем, на спектакль «В списках не

⁷⁵ Бушуева С. В поисках контакта // Театр. 1975. № 9. С. 36.

значился» по повести Б. Васильева. Клубы дыма, вздымающиеся над сценой, музыка, максимально напрягающая тонус действия (композитор А. Николаев; в спектакле звучит фонограмма), не столько рисуют ад осажденной фашистами крепости, сколько мобилизуют эмоции молодежного зала. Спектакль, как и «Тиль», воздействует на зрителя единым нерасчлененным эмоциональным напором. Недифференцированный натиск действия, свойственный постановкам этого театра, не может претендовать на универсальность. В его обобщенности содержится, прежде всего, опасность самоповторения. И в первом, и во втором случае отсутствует, строго говоря, сосредоточенность на индивидуальном драматическом предмете. В спектакле «В списках не значился» ставка на сиюминутный контакт истории и современности (в лице молодежной аудитории) в единой эмоциональной встряске упразднила сложную аналитическую работу, которую совершает театр в иных случаях, беря к постановке новую прозу о войне. Современный стык историей не осмысливается как проблема; по сути дела, история вообще внеположна этому спектаклю. Так театр прошел мимо наиболее существенного мотива, свойственного сегодня военной теме на нашей сцене, отказался от художественно плодотворного, драматичного сопряжения современности с историей.

Стремление к прямому контакту со зрителем, поиск кратчайшего пути к его гражданскому чувству — несомненная и вызывающая уважение тенденция обеих упомянутых постановок. Но если слишком сосредоточиться на прямизне и краткости пути, выпрямляя его и сокращая, можно прийти и к такому закономерному результату: дешевому подчинению зрителя, который не обратит внимания на благие помыслы режиссера. Расставляя сети для максимального энтузиазма аудитории, театр подчас сам попадает в ловушку.

В постановке Таллинского Молодежного театра «Процесс» (по киносценарию Э. Манна «Суд в Нюрнберге», режиссер Калью Комиссаров) музыка воинственно сосредоточена на непосредственном, кратчайшем установлении контакта театра с аудиторией. Настолько сосредоточена, что существует на сцене автономно. Популярный в городе бит-ансамбль «Руя» сопровождает спектакль о преступлениях нацизма, являясь зрителю на равных правах с представлением, разыгранным актерами.

Вероятно, по замыслу режиссера таким образом должен быть достигнут современный ракурс диспута, который ведется в спектакле. Участие бит-музыки — веский знак настоящего времени и в то же время сигнал современного мещанского равнодушия к проблемам времени.

Надо признать, однако, что до такой сложной двойной задачи дело, пожалуй, не доходит: ансамбль хорошо, профессионально справляется с прямой задачей, забирает в свой круг молодежную аудиторию спектакля. Темам «Процесса» нет места в этом кругу. Может быть, в конце концов цель театра все-таки выполняется? После окончания спектакля зрители вынуждены раздваиваться между воздействием жестоких сцен фашистского насилия и моторным обаянием биг-бита. Вероятно, представление и должно было провоцировать драматическое состояние зрителя. Но поневоле приходит в голову, что, так усердно его провоцируя, театр провоцирует и себя.

Положение музыки в спектакле (композитор Рейн Раннапп) наглядно двусмысленно. Получилось противодействие замыслу режиссера, нейтрализация вербального содержания спектакля. Театр сам попадает в расставленную им для публики ловушку, условия игры выходят из его полномочий. И в самом деле: если бит-музыка сознательно отвлекает зрителя от острых проблем эпохи, то не перелукавил ли театр, пригласив дорогостоящий популярный ансамбль к себе на сцену? Такая мысль просто не может не прийти в голову многим в толпе, выходящей из театра.

Ведь сам по себе натиск музыки на зал сегодня ни плох, ни хорош. То, что зритель готов к нему, должно лишь усилить творческую инициативу и ответственность театра. В тартуском театре «Ванемуйне» режиссер Яан Тооминг поставил спектакль, в котором оправдан, стал содержательным пресловутый музыкальный прессинг.

Речь идет о спектакле «Полонез 45». Название это буквально соответствует кульминации спектакля, является художественной формулой трагедии, но не отвлеченной, не абстрактной. Здесь в сконцентрированной форме преломилась суть происходящего.

Сюжет спектакля известен по знаменитому фильму Анджея Вайды «Пепел и алмаз». Гротескно-сатирическая музыка сопровождает банкет временщиков, «отцов» польского городка, истерически камуфлирующих провал своих идей, иллюзий и притязаний. Сцена банкета решена как памфлет, это шабаш, агония в прах проигравшихся. Кульминацией сцена становится благодаря тому, что в ней избранная театром точка зрения получает и второе, и третье измерение — обретает трагическую глубину.

Участие музыки здесь решающее. Полонез Огинского, провозглашенный, заказанный одним из героев банкета, отнюдь не делается очередным фоном гротескового застолья. С первого же звука мизер пошлого банкета оказывается поглощенным прекрасной и действительно представляющей дух Польши музыкой. Музыка вбирает в себя и смятение трагического героя спектакля, Мацека. Немой, горький дуэт Мацека и Кристины у стойки бара проходит на втором плане, оттесненный гнусным шабашем первого плана. В музыке их тема обретает неожиданную силу, звучит полным голосом. Но здесь же на Полонез наслаивается голос Войны, исторически конкретный 1945 год с его воющими бомбардировщиками (режиссером здесь применен синтезатор). На этой рожденной действием и потому чуждой иллюстративности музыке, заполнившей равно сцену и зал, кончается первый акт и начинается второй. Израненная Польша выходит к новому этапу истории — вот идея кульминации спектакля, смысл новой и страшной красоты музыки. Экспрессия музыки служит весьма сложному содержанию, не расходится с ним. Экспрессия тут внутренне сложна, динамична — отсюда трагическое звучание, редкая действенность кульминации.

Театр, как видим, остался на высоте серьезных художественных задач, не поддался соблазнам облегченной игры в музыкальный спектакль. Пристрастие современной театральной публики к спектаклям с музыкой очевидно, с этим явлением бессмысленно вступать в полемику. Дело театров — создавать спектакли содержательные и музыкальные одновременно, а это условие и есть одно из важнейших завоеваний режиссуры двадцатого века.

И любопытен, и весьма характерен опыт Ленинградского театра имени Ленсовета, где, ревниво устремляясь навстречу публике, коллектив в то же время творчески становится интереснее с каждым сезоном, и не в последнюю очередь за счет спектаклей с музыкой, более чем популярных у его зрителей. В лучших постановках театра (главный режиссер И. П. Владимиров) всерьез решаются проблемы участия музыки в современном спектакле. Хотя и с переменным успехом, театр пытается противопоставить человеческую энергию своего искусства опустошающему напору звуков, характерному для многих наших сцен. Он счастливо избег и назойливого приема иронического спектакля, в котором поспешное самопародирование театра, играющего в мюзикл, словно должно заменить краску смущения за малую режиссерскую культуру. А ведь часто такая самоирония театра оказывается единственным стержнем спектаклей.

Внутренняя динамика сотрудничества Театра имени Ленсовета с музыкой дает представление об общем противоречивом процессе, характерном для нашей театральной жизни. Творческие срывы, банальное поверхностное включение музыки в спектакль не так уж редки на сцене и этого театра, что только делает его пример особенно характерным.

«Укрощение строптивой» (1971), «Дульсинея Тобосская» (1973), «Люди и страсти» (1975) — спектакли обнадеживающе разные. Они явно не составляют серии. Театр преследует иные цели, чем просто сбить вас с ног пустотой под давлением во много атмосфер. Каждый из этих спектаклей — весьма любопытная и прямо-таки поучительная для современного художественного процесса проблема.

«Укрощение строптивой» многих критиков театра отталкивает: спектакль, мол, натужно и безуспешно тормозит и раззадоривает зрителя вопреки Шекспиру. Все же, думается, в

таком восприятии сказывается скорее инерция сегодняшнего шутящего, шумящего театрального потока, чем объективные задачи и результат конкретного спектакля.

Театр прибегает ко многим бытующим сегодня допингам, веселя публику, но ухищрения в этом плане не бездумно простодушны. Натужность, неуютность веселья в объективно мрачной ситуации — вот чего добивается и к чему подводит зрителя спектакль. Он задуман как пародия на лихие зрелища. Пародия не шаблонно-формальная, не назойливая самоирония театра, а жесткая и довольно серьезная по результатам. Укрощение строптивой в спектакле нарочито, грубо, демонстративно. Большая тема укрощения живого человека, сильно, брутально поданная в постановке И. П. Владимирова, делает драматически содержательными все ее средства. Укрощается не только строптивая героиня, но и отчасти музыкальная актриса и гениальный автор. Театр честно идет на это, вовсе не рассчитывая на безоблачную реакцию, приподнятое настроение своих зрителей.

Лихое ускорение, приданное шекспировскому тексту, делало спектакль опустошительным вихрем, вовлекало зрителя в круговорот на скорую руку подтасованных человеческих отношений. Петруччо, как бы находясь на арене, демонстрировал особо опасный номер — укрощение невесты. Однако на Катарине игры осекались. Катарина — Фрейндлих была фейерверком комедийной сновки, но моторность, как видно, в принципе не присуща, противопоказана ей. В результате образ обрел неподвластный пародии драматизм.

Ритмы заразной, как бы до начала представления бывшей на слуху музыки Г. Gladkova то и дело возникали в спектакле. Будучи общим местом в содержательном плане, музыка тем более способствовала игре в укрощение. Когда же подходила очередь Катарина, ее песни оказывались чем-то большим, чем особо подкупающие зал эффекты, призванные подстегнуть энергию представления. Две большие песни, спетые Фрейндлих, были лирическими отступлениями своенравной Катарина, мечущейся в отцовском доме, тоскующей затем по этому дому. Очевидно неприкаянная, вовлеченная помимо воли в игру в укрощение, в песнях Катарина словно восстанавливалась в правах независимого, живого человека. Она пела именно вопреки внешней лихости музыки, пародийной безвкусице текста; отношением к действию песни приближались к зонгам Селии Пичем, о которых читатель уже имеет представление.

Обезоруживающий, быстро заставлявший примениться к себе ритм, мотор спектакля обнаруживал в постановке шекспировской комедии отнюдь не шуточную агрессивность. Очевидным объектом агрессивности была живая душа человека. В конце уже без всякого драматизма в Катарине существовала благополучная, хитровая, себе на уме покорность жены своему господину. Петь в таком финале Катарина было уже незачем, она и не пела.

В спектакле отчетливо сказалась та прививка мюзикла, о которой говорилось выше. Налицо адаптация, упрощение классики в современном музыкальном спектакле. Стоит, однако, вспомнить шедший у нас американский фильм-мюзикл «Укрощение строптивой», чтобы увидеть самостоятельное содержание ленинградской музыкальной версии шекспировской пьесы. В американском мюзикле с участием знаменитых актеров из великой комедии создан музыкальный бестселлер. В Театре имени Ленсовета спектакль построен на лапидарном выражении действительной идеи, одушевляющей шекспировскую пьесу. А ведь основная идея в самом деле проста: в комедии идет речь о посягательстве на человеческую независимость.

В упоминавшейся статье П. Громова о Театре имени Ленсовета говорилось о месте этой постановки в большой традиции искусства, посвященной омертвлению человека в мире, построенном на обездуховленных отношениях. Героиня проходит в спектакле путь от «злого упоения» первых сцен до финала, когда «в результате действий Петруччо Катарина на наших глазах превращается в куклу»⁷⁶. Роль Катарина строилась как борьба собственной музыки

⁷⁶ Г р о м о в П.

образа с общим местом музыкального натиска представления. Борьба приводила к отказу от своей музыки, оканчивалась слиянием с опустошительным напором музыки укрощения. Катарина пыталась поэтизировать прозаический итог, подавала как некое откровение заурядное семейное преуспевание. Тем рельефнее выступала реальная немота, амюзкальность новой Катарини.

Ясно, что «Укрощение строптивой» невозможно сводить к идее музыкального прессинга, ведь эта идея становится в спектакле проблемой. Однако очевидно и то, что в искусстве, как в жизни, нельзя без утрат существовать отрицанием, да еще взятым и как материал произведения. В этом смысле постановка мюзикла по пьесе А. Володина «Дульсиния Тобосская» оказалась своевременным ответом «Укрощению». Дульсиния не менее Катарини своенравна, так же отстаивает внутреннюю свободу, однако ее путь, ее нравственная эволюция прямо противоположны. Мы присутствуем при стремительном духовном расцвете героини, и отстаиваемая ею свобода обретает на наших глазах конкретное сложное жизненное содержание и глубину.

Вначале же была именно пустота, с художественной силой воплощенная Алисой Фрейндлих. Песня «Ночь Тобосская темна» выражает то еще оцепенелое, невоплощенное человеческое содержание, которое должно раскрыться и раскрывается в ходе володинской притчи о наследии Дон Кихота. Музыкальный старт Альдонсы поражает небывалым у актрисы первозданным, белым деревенским звуком. До пасторали, однако, здесь так же далеко, как в пении про пастушку у Катерины Ивановны из «Преступления и наказания». Человек «до судьбы», только подступающий к подлинной драме жизни, весь сказывается здесь, в огромной энергии и тоскливом незнании цели.

Затем, когда на Альдонсу обрушиваются тупые обвинения жениха и свидетельства Санчо Пансы о любви к ней Дон Кихота, с героиней происходит метаморфоза, чудо. Песня, в которой героиня кричит (минуя при этом пошлость материала): «Все! Было!» — сразу приравнивает Альдонсу, с ее нерастроченной душевной силой, к самому Дон Кихоту. Альдонса — Фрейндлих в память об идеальном рыцаре фантазирует, пренебрегая житейскими интересами.

Кстати, о пошлости материала: мешают ли спектаклю по володинской пьесе вставки из действительно третьесортных текстов Б. Рацера и В. Константинова? Справедливость требует сказать, что этому спектаклю не мешают.

Если сравнить театр со школой, то безусловно он школа жизни, а не школа хороших манер. Альдонсу окружают отнюдь не записные интеллигенты. В мюзикле, представленном на сцене Театра Ленсовета, резко сталкиваются два лагеря, два принципа жизни. Законы жанра таковы, что зритель должен осязаемо узнать коллизию в ее грубой, неочищенной, современной оболочке. Банальная шелуха жизни, отложившаяся в зарифмованных вставках, и придает необходимую узнаваемость лагерю пошлых гонителей Альдонсы.

Дон Кихот умер. В тексте и в глубоком исполнении Анатолием Равиковичем роли его оруженосца пошлость исключена. Идеал спектакля незапятнан. Главные герои продираются к нему и, таким образом, несут его в себе отнюдь не шутя, трудно. В спектакле есть пафос благородный, демократичный и убедительный для любого непредвзятых зрителя. Театральная доходчивость, банальность музыки Г. Гладкова нейтральна, она концентрирует разнонаправленные, высокие и низкие силы действия, акцентируя его этапы. Тексты, столь возмущающие и даже шокирующие подчас безвкусицей, участвуют в спектакле как немаловажная стихия. В сцене скандалов, завершающих каждый из трех актов представления, на героев нахраписто наваливается хором веселая победительная пошлость, и

с т а т ь и , к у п и р о в а н н ы й п р и п у б л и к а ц и и .
Ц и т . п о р у к о п и с и (м а ш и н о п и с ь) ,
х р а н я щ е й с я у а в т о р а к н и г и .

прискорбной фальшью звучали бы здесь стильные диалоги. Нет, в конкретном случае театр не грешит ни против театральной эстетики, ни против истины.

Самое убедительное подтверждение высказанному здесь дает исполнение роли Дульсины. Столкновение Алисы Фрейдлих с материалом, который она поет, по-настоящему драматично. Дульсиня похожа на Дон Кихота в той мере, в какой она оказывается в состоянии перекрыть силой и благородством духа ту изменчивую стихию, что подстерегает человека на жизненном пути. Правдивость объективной эстетической коллизии спектакля, содержательность победы, которую одерживают артисты, составляют достоинство постановки. Стык жизненной и художественной коллизий, пожалуй, и делает «Дульсину Тобосскую» в Театре имени Ленсовета мюзиклом, активно выходящим в стихию зрительской массы.

В элегантно стилизованной притче, надо думать, безвкусица поющего текста резала бы слух, но в Театре имени Ленсовета перед нами очевидная драма, спектакль настаивает на жизненном, а не стилизованном прочтении основного конфликта. Человеческий драматизм спектакля дорогого стоит, и грубую (в том числе и эстетическую) ошибку совершают те, кто брезгливо и одновременно замороженно сосредоточены на ущербности текстов, вложенных в уста поющих героев. Музыка остается верной сути авторского замысла в спектакле по пьесе А. Володина, подчеркивая четкую расстановку акцентов притчи.

В спектакле-концерте «Люди и страсти» (по произведениям немецкой классики от Гете до Брехта) налицо стремление к единству музыки, необходимой для каждой новой сцены, отделенной от прочих своим особым этапом культуры. Зритель ощущает единое музыкальное движение темы спектакля. Театрально доходчивая, хорошего вкуса музыка Г. Гладкова сведена в целое режиссерскими средствами. В основном музыка, звучащая здесь, является голосом театра. Поэтому, несмотря на лоскутность, музыка, проходя через весь спектакль, участвует в воссоздании целостного, единого пути культуры, исторического движения ее тем и конфликтов. Такое решение свидетельствует о выросшей художественной культуре театра, далеко ушедшего от примитивных обзрений-концертов.

В сквозное музыкальное движение спектакля-концерта вплетаются пять ролей, сыгранные Алисой Фрейдлих. Пафос гордого духа юного Уриэля, трагикомизм человека и истории в сцене «Вдова Капет», душа театра, всемогущего и мудрого, — вот ее диапазон, и все эти характеристики музыкально связываются, как ступени одной грандиозной темы. Театральная заразительность музыки, радующая зрителей, не исключает вполне ответственных художественных задач.

Во второй половине спектакля, построенной на материале «Кавказского мелового круга» Б. Брехта, зонги певцов, Аздака, Груше — суть музыкальные выводы театра из всего представления. Они делаются не с позиций интеллектуальной драмы, а, скорее, с бесхитростной позиции театра, умеющего объединить зрителей театральной и человеческой энергией своего искусства. «Кавказский меловой круг» словно возвращается в лоно народной легенды, площадного театра. И вот здесь решительно препятствует удаче отличного замысла театра действительный недостаток вкуса в решении дуэта певцов.

Насколько брехтовские сцены, при всей сочной театральнойности, одухотворены, настолько сценический комментарий А. Фрейдлих и М. Боярского лишен внутреннего содержания. Претензия на публицистичность в нем необоснованна. Театр скатывается к театральной банальности, ничем не оправдываемой. Получив дублера в функции лица от театра, актриса упустила из рук театральную инициативу. «Голос театра» теряет драматизм, хотя внешне он во втором действии спектакля, напротив, форсирован.

В финале восстанавливается в правах художественная логика целого. Спектакль, построенный музыкально, заканчивается прощанием с «душой театра», на лирически сосредоточенной ноте: Фрейдлих поет стихотворение Гейне.

Образ музыкальной «души театра», созданный Алисой Фрейдлих в финале «Людей и страстей», символичен для всей современной театральной ситуации. Когда-то давно режиссура открыла свойство музыки одушевлять действие, озвучивать связи героя с миром,

объединять в целое драматическую жизнь на сцене. Ныне это свойство музыки обрело небывалую силу воздействия. Оно, это свойство, подчас само по себе, казалось бы, без всяких опосредствований, обретает театральную активность.

Тут и проходит сегодня линия фронта, где выясняются нелицеприятные отношения творчества и моды. Стать действительно одушевленной, удержаться от бессмыслицы механического, дежурного заигрывания с публикой музыке помогает только ее участие в драматургии спектакля. Музыкальное прощание с «душой театра» в «Людах и страстях» стало возможным в конкретном контексте театра немецкой культуры, представленного на сцене. Воздействие же музыки на зрительскую массу в рамках абстрактной театральной заразительности не имеет ни исторических корней, ни перспектив. Абстрактная театральность противоречит конкретной человеческой сути театра, по сцене которого ступают живые люди, актеры.

Вместо заключения

Многим известна музыка из американского кинофильма «Крестный отец» композитора Нино Роты. В страшное бытие героя врезается резчайшим контрастом память о юности и родине. Это эпизоды несбыточного счастья, ничем не связанные с сегодняшней страшной жизнью. Особая эмоциональность музыки, волной накатывающаяся и вместе с тем остающаяся щемяще отъединенной от нас лирика вызвана функцией музыкального эпизода в драматургии фильма. Таким образом, неповторимая нота, внесенная широко тиражированной музыкой, давно оторвавшейся от экрана, обязана особому драматическому наполнению, оставшемуся от ее первоначальной композиционной, драматургической роли в фильме.

Структуру театрального представления в гораздо большей степени, чем фильм, центрирует человеческий образ; вся она подчинена развитию драматических отношений людей на сцене. Поэтому театр, центральной и основной фигурой которого является живой человек, актер, еще более способен наградить музыку, вышедшую за его пределы, содержательным, одухотворенным шлейфом драматических ассоциаций.

Музыка из кинофильмов в принципе охотнее слетает с киноэкрана в массы, легче забывает свою киноисторию, чем это происходит на драматической сцене. На экране песня, скажем, никогда не срастается с героем слишком крепко — у нее много конкурентов, кинокамера гораздо более всеядна, чем ограниченное пространство и время сцены.

Зато сцена укрупняет все, что попадает в духовное поле драматического действия. У музыки на сцене более крепкая и более субъективная связь с конкретными героями, чем в кино. Музыка, бытующая в реальной жизни, не остается в спектакле знаком быта. Малые музыкальные формы — песня, марш, танец — входят в драму и воспринимаются в большой и сложной системе. Так песня в театре, оставаясь лирическим самораскрытием героя, порывает с жанровой замкнутостью, допускает широкое дыхание трагедии — мы хорошо видели, как это происходит в любимовских «Зорях».

В наше время зрительская аудитория активно узнает себя в постановках с сильно развитым музыкальным элементом. К этому привело движение всей нашей художественной культуры. Музыкальный взрыв на сцене в последние полтора десятилетия, конечно же, явление не формальное и не поверхностное. Музыка получила, а вернее сказать, завоевала в ходе сложной художественной эволюции право более резкого, прямого сопряжения с современными зрителями каждого конкретного спектакля.

В определенный момент эволюции мог появиться спектакль, где сама музыка выдвигалась в главные герои постановки. Так, по сути дела, и произошло в нашумевшей более десяти лет назад «Зримой песне» — спектакле выпускников режиссерского курса Г. А. Товстоногова в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. Музыка (в данном случае — песня) вышла на авансцену, был установлен кратчайший ее контакт с публикой.

Знакомые-перезнакомые песни получили новое, пусть частное по сравнению с их

внеатрактальным бытованием, рождение. В сознании зрителей этого когда-то весьма замечательного спектакля «Сапоги», «До свидания, мальчики», «На закате ходит парень» и другие столь же популярные песни звучали словно с новой акустикой — звонче; за каждой песней осуществлялся широкий, театральный жест, ощущалась приподнятая атмосфера большой молодежной аудитории, и, как итог, камерное, интимное или застольное звучание уступило место пению открыто гражданственному. Была вскрыта, нашла художественное выражение принадлежность песен конкретной эпохе. Множественность, коллективность героя была содержательной: пело целое поколение. Поколение на сцене и в зале обрело свой музыкальный голос. Таково недвусмысленное содержание «Зримой песни». Далее следовало завоеванную контактность театральной музыки и зрителя включить в сложную систему драматических связей, что и стало творческой заботой режиссера и композитора на новом этапе. А прямые подражания «Зримой песне» кажутся уже банальными.

Современным и художественным оказывается то, что вовлекает зрителя в драматизм развивающегося действия. Действенное участие музыки в драме остается сегодня необходимым условием. Историческая преемственность стала важным критерием творчества, более того — залогом творчества. Не случайно в сюжет этой книги некоторые темы и мотивы вплетаются неоднократно: разные этапы движения единой проблемы отражаются друг в друге, освещаются новым светом на каждом повороте стремительного современного театрального процесса.

Пожалуй, наступает пора, когда потребность в историзме художественного явления уже входит в непосредственное зрительское сознание. Когда на зрителя во всю театральную мощь обрушиваются сценические силы, лишённые драматического содержания, это производит впечатление уныло прокручивающегося на одном месте, словно с сорванной резьбой, винта. А действие, вовлекающее зрителя в драматичный путь, по-новому открывающее ему современный мир, стоит в значительном историческом ряду. И человек в зале на этот раз предстает не как нейтральная производственная зрительская единица, а как современник, то есть человеку конкретным историческим опытом.

Фетишизация музыки на нынешней сцене распространена так же, как до того бытовало полное равнодушие к ней. Эти два полюса отношения к музыке с художественной точки зрения — мнимость, ведь оба они противостоят творческому поиску. Музыка, индивидуально соотношенная с драмой на сцене, — вот норма двадцатого века, берущая начало в самых первых опытах режиссуры. Норма остается актуальной и сегодня. Музыка помогает строить действие и выражает суть драматической коллизии. Ответственные ее роли принадлежат к открытиям, сделанным нашей отечественной режиссурой в начале двадцатого столетия.

Они не отменены ходом истории, а, напротив, продолжены и развиты мировой и советской режиссурой. Наш театр наследует такое культурное богатство, игнорировать которое невозможно. Художественная емкость современных решений прямо зависит от творческого освоения имеющегося наследия. Вопрос о музыке на драматической сцене сегодня стоит, пожалуй, острее многих прочих. Режиссер, позволивший себе (конечно же, с помощью музыки) выразить, как он полагает, дух эпохи как таковой, в чистом виде, вряд ли достигает поставленной цели. Без сцепления с духом истории дух эпохи — фикция: мотор, включенный на полную мощность режиссером, работает вхолостую.

Спектакль — сложный организм. Все его составляющие имеют отношение к сути дела, все вдыхают в него жизнь, от всех эта жизнь зависит. От идиллии такая художественная ситуация далека. Музыка завоевывает качественно новое место в сценической концепции драмы. Идея театральной целостности проходит в нашем столетии сложный и внутренне конфликтный путь. Некоторые этапы пути, современная проблематика отношений драматической сцены и музыки получили отражение в книге, с которой сейчас распростиется читатель.

СТАТЬИ РАЗНЫХ ЛЕТ

О «МУЗЫКАЛЬНОМ РЕАЛИЗМЕ» МЕЙЕРХОЛЬДА⁷⁷

Кончился век совсем не так, как начинался. Аналогии рубежей, разделенных столетием, возможны, и они проводятся, но бездна разделяет эти эпохи, лишь стоит вспомнить музыкальную внятность, услышанность хода истории тогда — и теперешнюю ситуацию тотально перегруженного, засоренного и растерянного эфира. К началу XX века некогда вызванный Ницше «дух музыки» породил новую эпоху в театре — в теории, практике, в драматургии. Наряду с самообольщениями людей искусства здесь была новая реальность, действительный исток «музыкального реализма» Мейерхольда. Могучий пласт «музыкально-синтетических» концепций театра неподъемен в рамках доклада, он имеет своих исследователей⁷⁸. Я хочу обратить внимание на сущностное начало музыкального компонента мейерхольдовской режиссуры.

Когда-то А. Л. Слонимский, рецензируя мейерхольдовский спектакль, написал о комедии Грибоедова: «На расстоянии столетия непосредственно воспринимается именно общая тема», имея в виду «борьбу ума против окружающей пошлости»⁷⁹. На пороге XXI столетия также обращаешь внимание на «общие мотивы» в режиссуре Мейерхольда.

Очевидно, что острее всех именно как поэт ощущал «музыкальный напор» эпохи Александр Блок. В 1930-е годы П. А. Марков написал о Мейерхольде: «Подобно Блоку, он слышал гул разрушающегося мира»⁸⁰. Такое слышание — удел поэта, лирика. Мейерхольд

⁷⁷ Мейерхольд. Режиссура в перспективе века: Материалы симпозиума критиков и историков театра. Вып. 1. М., 2001. С. 348 - 356. (В основе статьи — выступление на конференции «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века». Париж, 6 - 12 ноября 2000 г.).

⁷⁸ См., напр.: Кумукова Дж. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX - начала XX в. и театр Марины Цветаевой: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2001.

⁷⁹ Слонимский Ал. Сценическая поэма о Чацком-декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 - 1938. М., 2000. С. 277.

⁸⁰ Марков П. А. О Вс. Э. Мейерхольде //

слышал. Но была и существенная разница. Трагическую музыку мира, сходящего с оси, поэт Блок услышал, назвал по имени и простился с ней: настал момент, когда он ощутил иссякание музыки в мире. Для режиссера Мейерхольда источником творчества, единым на всех виражах его пути, стал именно тревожащий диссонанс на том месте, где некогда, пусть и в виде метафоры, царила пифагорейская гармония девяти небесных сфер. Отсюда титанический масштаб, отсюда классическая глубина и емкость, отсюда лирическая напряженность его творчества.

Снова и снова Мейерхольд создает сценические концепции, в которых воплощается его симфоническое слышание зреющих в истории и в культуре катаклизмов. Начало было, надо думать, в знаменитом письме 1904 года А. П. Чехову о третьем акте «Вишневого сада». Символистские основания, столь отчетливо выговоренные здесь, оставались актуальными и в дальнейшем. Само тяготение к музыке, с ее максимализмом содержания, тому способствовало.

Упомянутое письмо полемично по отношению к спектаклю Художественного театра, хотя лексика Мейерхольда рождена найденной еще в чеховских спектаклях Станиславского идеей всепроникающей силы музыки, отождествления ее с самой жизнью. Вместе с тем речь идет о решительной концентрации музыки в сценической ткани. Участие ее становится сгущенным, и одновременно она обособляется в постановке. В партитуре действия, организованной «симфонично», реально звучащая музыка всегда оказывается «в фокусе» сценической драматургии.

«Звуковые декорации» И. А. Саца в опытах «неподвижного театра» Студии на Поварской — значимый, но переходный этап. Пересечение с Блоком в постановке «Балаганчика» в 1906 году с музыкой М. А. Кузмина не случайно становится важнейшей вехой для Мейерхольда. «Счастливая выдумка планов» к «Балаганчику» касается музыки в полной мере. Выстроенному театрику на сцене соответствовал и «театрик» музыки Кузмина; то и другое вдвигалось в крупную драматургию спектакля режиссерской волей.

Прибегнув к музыке Кузмина, сам Мейерхольд явился «композитором спектакля». Идея Блока о «музыкальной половине человечества», отличающейся живой связью с «музыкальным смыслом» современности, была глубоко воспринята Мейерхольдом. Да и просто это относилось к нему. Начиная с «Балаганчика» в творчестве Мейерхольда много раз воплощалась эта идея, решаемая неизменно в напряженно лирическом ключе. В спектакле 1906 года музыкальная немота персонажей, представленных Мистиками и фигурой Автора, остроумно и резко обозначалась в композиции спектакля. В финале Пьеро, которого играл сам Мейерхольд, обращался к зрителям в соответствии с блоковской ремаркой. Это было программное, в ряду многих последующих, явление стихии лирики в структуре драмы у Мейерхольда, и знаменательно, что здесь она звучала от первого лица, от лица самого художника.

Открытая композиция, активное освоение просцениума характерны для режиссуры Мейерхольда вообще. О связи идеи просцениума с трагической концепцией действия у Мейерхольда писал, например, П. П. Громов⁸¹. Тут надо обратить внимание на то, как именно трагедийная лирика прорывает плоскость портала. Не глядя в зал, Мейерхольд-Пьеро обращался, казалось, к каждому, играя на дудочке меланхолическую кузминскую мелодию с

Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 16.

⁸¹ См.: Громов П. П. Ранняя режиссура Мейерхольда // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 89.

намеренной шероховатостью, даже топорностью. Простота не противоречила тому, что это был художественный итог, квинтэссенция всей музыки спектакля. Не будь спектакль построен по законам музыкальной композиции, финальная «дудочка Пьеро» не имела бы того философского смысла, что столь значим был для Блока и для Мейерхольда, при всем различии их путей в искусстве.

Мейерхольд пытался подчинить драматическое искусство законам музыкальной композиции. Здесь не только пафос мастерства, зависть к профессиональной крепости соседнего искусства, ревность к музыке как эталону чистоты художественной формы и не только память об иных театральных культурах и эпохах, когда музыкальная оснащенность ставилась во главу угла. Все это было востребовано в ситуации, когда заколебались основы культурного космоса. Ведь и само становление режиссуры было вызвано потребностью найти эквивалент новым соотношениям человека и мира, человека и множеств людей, человека и истории.

На дворе катастрофический разлом эпох. Художник — и участник, и свидетель, он испытывает потребность услышать все как симфонию, в крупных генерализующих музыкальных сопряжениях. «Музыка спектакля» Мейерхольда — феномен и связанный с путями собственного развития музыки в XX веке, и влиявший на это развитие, о чем свидетельствуют и композиторы, например Шостакович. Вновь и вновь Мейерхольд вслушивается в радикально меняющуюся акустику мира, пытаясь воплотить «симфонически» его новое звучание. Оно в основном трагично. Не один Мейерхольд вслушивался, вся режиссура утверждалась на путях целостного освоения менявшейся картины мира и осмысляла, порой музыкально изощренно, новые соотношения в ней. Но именно Мейерхольд сделал музыкальную композицию своих спектаклей, страшно сказать, самоцелью, ибо задачей (или сверхзадачей, воспользуемся чужим термином) было дать звучать музыке бытия в ее крупных, значительных мотивах и гармониях.

Когда Мейерхольд требует от актера музыкальности прежде всего, указывая на исключительно сжатое время и пространство сценического действия, за этим стоит максималистская задача — дать времени и пространству наиболее емкий образ, своего рода музыкальную формулу. Внушительный культурный объем, сопровождавший соответствующий тренинг актеров его школы (вспомним сотрудничество с М. Ф. Гнесиным), открывает суть титанического противостояния хаосу Мастера, не устававшего настраивать скрипки мирового оркестра в своем театре.

И актеры были настроены как скрипки. Так, А. А. Гвоздев фиксирует стремительность музыкального напора, явленного в «Великодушном рогоносце», — самодовлеющего, но и глубоко содержательного⁸². Знаменитая формула «Иль-ба-зай» имела музыкальное измерение, в амплитуде от «скерцо» до душевного смятения.

Режиссура Мейерхольда классична благодаря музыке, при том, что драматизм его построений очевиден. Выразительно пишет об этом Н. М. Тарабукин в связи с «Последним решительным»: «Динамика спектакля имеет гранитные берега. Ясность и строгость ритмико-композиционной структуры только оттеняет (в силу контраста) динамизм внутреннего ядра»⁸³. Дух музыки, воспринятый Мейерхольдом в классическом варианте гуманистической эпохи, и дальнейшие колебания исторической почвы задали мощный

⁸² С м . Г в о з д е в А . А . « И л ь - б а - з а й » // Г в о з д е в А . А . Т е а т р а л ь н а я к р и т и к а . Л . , 1982. С . 38.

⁸³ Н . М . Т а р а б у к и н о В . Э . М е й е р х о л ь д е . М . , 1998. С . 87.

масштаб его композициям.

В этом смысле «музыкальный реализм» был действительным содержанием его искусства, невозможным для подражания — при том, что профессионализм прошедших школу Мейерхольда бесспорен, очевиден. Гвоздев с головой погружается в музыкальную партитуру «Ревизора», в эту «трагикомическую театральную симфонию», пытаясь вынырнуть из нее с новым театроведческим инструментарием. Классичность режиссуры сочетается с ее личностной определенностью. Лирик острее других слышит разлад мира. Вновь и вновь является пронзительный сценический жест Пьеро-Мейерхольда; впрочем, часто лирическая нота как бы и не персонифицирована, как, скажем, в «Ревизоре». Сначала мотив Акакия Акакиевича внезапно сведет на нет пьяный разгул Хлестакова («Прими, Маврушка, шинель...»), потом в финале голосом Марьи Антоновны взметнет чистейшая лирическая нота среди фантазмагии — и утонет в ней. Это все лицо Пьеро-Мейерхольда, так же как еще ранее романс Нины в «Маскараде», или «Матушка-голубушка» в «Доходном месте», или предсмертная песенка Боя в «Рычи, Китай!» — это все судьба лирики и самой музыки в мире, сходящем с оси. Это все душа, мотыльком зависшая над бездной, — как формулировал этот мейерхольдовский мотив Громов⁸⁴.

В «Горе уму» зафиксирована кризисная стадия «музыкального реализма» Мейерхольда. Музыкально-лирическая структура спектакля была болезненно обнажена. «Одиноким, непонятным, всем чужой», герой проходил через весь спектакль, обретая полноту существования лишь за роялем. При этом изгонялась всяческая сентиментальность. Гвоздев объяснял, что рассудочный Чацкий впервые «вскрыт с интимно-лирической стороны»⁸⁵. Реально речь в спектакле шла о горе уму, о его фатальной не востребованности, об одиночестве. Первоначальная транскрипция имени героя, восходящая к философу Чаадаеву, объявленному сумасшедшим, делает прозрачным замысел Мейерхольда. Герой припадал к музыкальной стихии, сливаясь с ней. Она была адекватным прибежищем скорбного ума, и она же почти без всяких опосредований была впрямую противопоставлена победительной фамусовской Москве (впрочем, и Молчалин, и Фамусов имели свои музыкально внятные линии в спектакле — без этого невозможна симфоническая фактура спектакля. Тарабукин говорит, например, о жанрово патетической мелодии Фамусова⁸⁶). Когда в беседе с Б. В. Асафьевым Мейерхольд оговаривает в контурах будущей постановки «громадный кусок музыкальной лавины» — очень хорошо ощутимо мейерхольдовское восприятие музыки именно как стихии, покидающей этот мир наподобие схода снежных лавин в горах.

Когда-то, ставя спектакль «Учитель Бубус» как комедию на музыке, Мейерхольд, по словам некоторых критиков, имел в виду дискредитировать, осмеять «культ Шопена и Листа», почти непрерывно играемых Л. О. Арнштамом на сцене. Становилось жутко, свидетельствует Гвоздев. Скорее тут была проверка на прочность, подтвержденная и

⁸⁴ С м.: Г р о м о в П. П. Н а п и с а н н о е и н е н а п и с а н н о е. С. 217.

⁸⁵ Г в о з д е в А. «Г о р е у м у». Т е а т р и м. В с. М е й е р х о л ь д а (В п о р я д к е о б с у ж д е н и я) // М е й е р х о л ь д в р у с с к о й т е а т р а л ь н о й к р и т и к е. 1920 - 1938. С. 271.

⁸⁶ Н. М. Т а р а б у к и н о В. Э. М е й е р х о л ь д е. С. 87.

позднейшим «Горем уму». Количественный перебор музыки в сравнении с общепринятыми нормами обнажает реальную, порой трагически напряженную заинтересованность мейерхольдовской драмы в музыке.

«Музыкальный реализм» Мейерхольда предполагал каждый раз выстраивание самостоятельной драматургии спектакля, не совпадающей с пьесой. Так, превращение «Дамы с камелиями» в стройную симфоническую партитуру зафиксировано и в переписке режиссера с В. Я. Шебалиным, и в свидетельствах Л. В. Варпаховского. Симфонически услышанный Мейерхольдом третий акт «Вишневого сада», о чем говорилось выше, предопределил дальнейшую эволюцию его драматургического метода. Спектакли Мейерхольда существуют в музыкально сопряженных драматических мотивах, в духе новой драмы. Симфонизм режиссуры генетически связан с новой драмой. Убедительно пишет Е. А. Кухта в статье в сборнике «Мейерхольд: к истории творческого метода», что Мейерхольд ставит и «Ревизор» как новую драму⁸⁷. Потому-то «Ревизор» скорее симфоничен, чем оперен (оперность здесь усматривал Э. И. Каплан). И самую «Пиковую даму» Мейерхольд слышит и ставит «симфонически», уничтожая чужую драматургию либретто⁸⁸.

⁸⁷ С м.: Кухта Е. А. «Ревизор» у Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд: к истории творческого метода. СПб., 1998. С. 156.

В заключительный день мейерхольдовской конференции было предложено исполнение музыкальных номеров М. Ф. Гнесина из «Ревизора» (знаменитый «еврейский оркестр») – и с поразительной рельефностью обнаружилось родство этой музыки с соответствующими «номерами» Кузмина из «Балаганчика» – структурное, интонационное!

Можно вспомнить, что когда-то гастролы «Балаганчика» по югу России сопровождалась участием местного «еврейского оркестрика». Но еще существеннее принципиальная связь с опытом «блоковского» спектакля в вершинном опусе «музыкального реализма».

⁸⁸ Мейерхольд ценил в Чайковском более всего симфониста, и не случайно И. И. Соллертинский полагал, что в интерпретации партитуры «Пиковой

Отдельный сюжет — проблема адекватности восприятия музыкальной драматургии современниками. Только что вышел второй том издания «Мейерхольд в русской театральной критике», сделанный Т. В. Лениной. Современники, предоставляя огромный конкретный материал, видят по-своему титанические усилия Мастера поддержать свод культурного космоса эпохи, дать ему звучание. Некоторые, как А. Р. Кугель, иронически отмечают «обилие всюду, так сказать, понатыканной музыки»⁸⁹. Историческая дистанция позволяет увидеть более общий рисунок, параболой обрывающийся в агонии исступленного танца Павки на строительстве узкоколейки в спектакле с экзистенциальным названием «Одна жизнь». Такова трагическая точка мейерхольдовского «музыкального реализма», который, как мы пытались показать, никогда и не исчерпывался собственно технологической проблематикой.

Эпохи сменились кардинально. Как пишет современный поэт:

В хрустальных сферах сверх-всего
давным-давно умолкла фуга,
и воет нам из не-пойми-чего
вселенной антрацитовая выюга.

Сегодняшняя режиссура в иных условиях решает все равно те же задачи, отвоевывая у энтропии космос по кусочкам. Этот процесс так же драматически содержателен, собственно театрален. Хочется верить, что «музыка нас не покинет», что не случайно, например, моцартовский миф оживает на новейшей сцене, не единожды и так ярко в последнее время.

АЭДЫ XX ВЕКА И ТЕАТР⁹⁰

Окуджаве можно — так бить в одну точку: «... Судьбою. О судьбе», в его случае это не злоупотребление, а норма. Театру хочется сегодня того же, он ищет возможность скрестить на подмостках «судьбу человеческую, судьбу народную»; он испытывает потребность в художественном синтезе недавних исторических вех. И он берет явление завершенное — материк Галича, Окуджавы, Высоцкого⁹¹ — и создает особый жанр спектаклей, начиненных

дамы» дирижером С. А. Самосудом острее всего выявлено симфоническое начало.

⁸⁹ Кугель А. В защиту // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920 - 1938. С. 215.

⁹⁰ Взаимосвязи. Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 141 - 154.

⁹¹ О завершенности говорит и Булат Окуджава: «Мне кажется, что авторская песня в том понимании, в каком она существовала, благополучно умерла. Умерла, оставив несколько имен» («Еще в литавры рано бить...») // Правда. 1988. 23 сент.

песнями и стремящихся при этом к драматическому единству судеб, человеческой и народной.

Речь идет о целом большом клине нашей театральной жизни. Кто-то тщетно ждет новой пьесы, актуальной и недешевой (но может ли театр ждать?), кто-то припадает к большой литературе двадцатых — тридцатых годов, чья обретенная доступность обманчива, требует редкой сегодня культуры. И есть другой путь, он нащупывается в современных спектаклях, в которых драма, музыка и поэзия пересекаются, вступают в творческий контакт. Герои этих спектаклей — аэды⁹² нашего времени, у каждого из них свое родство с поэтической культурой XX века и свои выходы в фольклорную стихию. Их песни, по определению Д. Д. Шостаковича, «родились вместе с музыкой», непредставимы с другими мелодиями⁹³; это лиро-эпическое начало взаимодействует на сцене с драматизмом их судеб и их сюжетов.

И Александр Галич, и Булат Окуджава, и Владимир Высоцкий в свое время выступали в переполненных залах, представляя театр своих «лирических героев», театр своих тем. И однако только теперь, сами становясь героями театра, они дают жизнь целостным драматическим построениям с искомой подлинностью исторического чувства.

Особое художественное качество этих жанровых образований хорошо видно при сравнении с их предшественниками, например с театральными явлениями шестидесятых годов, о чем еще пойдет речь; впрочем, сегодня обнаруживают актуальность самые неожиданные исторические параллели.

В 1910-е годы одна из тенденций времени состояла в невероятной притягательности эстрадного, именно музыкального восприятия поэзии. Не случаен грандиозный успех Игоря Северянина в его поэзо-концертах, с попыткой превратить стихи в звучащую реальную музыку — при помощи изощренной ритмики, настойчивых аллитераций, сверхнапевной декламации. Возвращенный той же эпохой Александр Вертинский — явление неожиданно открытое настоящему времени. Феномен Александра Вертинского обнаруживает родственность нашему сюжету «об аэдах». Никак не случайно Ф. И. Шаляпин назвал его «сказителем»... Вертинский (спектакли о нем) хорошо вписывается в пространный архипелаг современных постановок, построенных на творчестве и судьбе Высоцкого и Галича. Кстати, А. Галич в пятидесятые годы был знаком с А. Вертинским и оставил воспоминания о нем⁹⁴. Более того, он посвятил памяти Александра Николаевича Вертинского

С. 4).

⁹² Аэды — древнегреческие эпические певцы, импровизировавшие под аккомпанемент струнного инструмента («Только б не порвали серебряные струны!»). В. Высоцкий).

⁹³ Цит. по: *Евтушенко Е.* Надежды маленький оркестрик // *Евтушенко Е.* Талант есть чудо неслучайное: Книга статей. М., 1980. С. 224.

⁹⁴ См.: *Калмыков Н.* Вертинский // *Труд.* 1968. 6 окт. С. 4.

«Салонный романс» с отнюдь не салонным содержанием, где видна мера постижения Галичем — Вертинского, дано прямое указание на связь поющего поэта и его эпохи:

Но век не вмешаться не может,
А норы у века крутой.

Вертинский, как хорошо сейчас видно (увы, не видно: слышно), оказывается серьезным явлением культуры XX века. Та «квинтэссенция артистизма» (К. Рудницкий), которую представляли его выступления, обнаруживает сегодня глубокую содержательность. Острая выразительность, виртуозный лаконизм пластических, интонационных характеристик⁹⁵ выдают в Вертинском крупного актера, художника XX века, сумевшего найти емкие художественные формулы для своего времени, для человека своей эпохи. Сама завершенность, совершенство его мастерства, иронично-отстраненного и порывисто-лиричного в одно и то же время, красноречиво говорят о теме его искусства. Человек, герой его ариеток, песен и романсов, сжимается в щемяще маленький, одинокий силуэт, стремительно удаляющийся, как это бывает в кино, от крупного к общему плану. «Маленькая балерина» — один из множества шедевров Вертинского; он пел песенку от лица маленькой артистки, молниеносным движением артистических («поющих») рук изобразив «бальные оборки» ее бедного костюма. Одновременно, свидетельствует очевидец, это были крылья мотылька, мотылька над бездной⁹⁶ — маленький человеку исторической громады XX века...

Ясно, что в сегодняшней волне спектаклей про аэдов XX века обращение к Вертинскому тоже обещает возведение спектакля не только в музыкальную, но и историческую степень.

Внешней стилизацией тут не обойтись. Сам материал требует конструктивной дистанции, исторического осмысления. Эту тенденцию подтверждает и новейший спектакль, поставленный к столетию Вертинского (21 марта 1989 года): «Мираж, или Дорога русского Пьеро» в Театре-студии Артцентр. Анастасия Вертинская исполняет роль своего отца в этой «сценической фантазии». Краткие диалоги, миниатюрные пантомимы под фонограмму архивных записей, составленные в семичастный сюжет, соответствующий семи жизненным маршрутам художника-пилигрима, не сводятся к биографическому жанру и не исчерпываются стильной иллюстративностью. Камерность представления, посвященного дочерью — отцу, в данном случае не исключила отчетливо проведенной темы судьбы

⁹⁵ «... Е го к и с т ь п о д н и м а л а с ь в в е р х , и в ы в и д е л и в о с х о д я щ у ю н а н е б е л у н у» (Нечаяев В. Страницы из книги Александра Вертинского // Советская культура 1989. 19 марта. С. 9).

⁹⁶ С м . : Г р о м о в П . П . Н а п и с а н н о е и н е н а п и с а н н о е . С . 225. З н а м е н а т е л е н э т о т г л у б о к и й и н т е р е с к д р а м а т и ч е с к о й , т е а т р а л ь н о й с у т и т в о р ч е с т в а В е р т и н с к о г о . В э т о м ж е р я д у – п о с л е д о в а т е л ь н о е в н и м а н и е К . Л . Р у д н и ц к о г о к ф е н о м е н у В е р т и н с к о г о , О к у д ж а в ы , В ы с о ц к о г о .

художника в истории.

Три года назад актриса Татьяна Кабанова, взявшись сочинить и играть спектакль «Памяти Александра Вертинского» в маленьком ленинградском театрике «Приют комедианта», сделала первый шаг навстречу его реальному сопряжению с нашим временем. Существен тут сознательный ход к образу: не внешнее приближение и не жесткое отчуждение современным исполнительским обликом, — а именно попытка встречи эпох.

Т. Кабанова — драматическая актриса. Она играла в Молодежном театре, в постановке Е. Падве «Звучала музыка в саду» (кстати, этот спектакль, основанный на приметах массовой культуры начала века, иных видимых целей, кроме мемориальных, не преследовал). Песни Вертинского воспроизведены в спектакле «Приюта комедианта» не в мемориальных целях. От этого гарантирует и аккомпаниатор: аранжировка известных песен далека от первоисточника. Цель спектакля генерализована во вступительном слове режиссера Ю. Стоянова, поддержана выразительным графическим портретом Вертинского на портале сцены. Театр хочет показать, если можно так выразиться, чертеж эпохи в судьбе и творчестве артиста.

Спектакль не эксплуатирует легенду Вертинского. Со строгой мерой деталей театр отсылает зрителя к миру салонов или к атмосфере кабаре — оттеняя этими штрихами тему большого художника, сущности его восприятия современного мира. Актриса не претендует ни на беспредельный артистизм своего героя, ни на его пленительную музыкальность, что в какой-то мере имеет место в спектакле Анастасии Вертинской. Она с тактом дает его графический портрет, острыми штрихами определяет представление о драме эпохи, запечатленной артистом. Музыкальная канва постановки обязана песням Вертинского, но она по-новому осмыслена — последовательность песен, их акцентировка, мера отчуждения этого материала современной актрисой дают свежее, значимое сопряжение его с нашим днем и новым зрителем.

Это и есть примета новой волны спектаклей «по песням». Ведь, вообще говоря, в разные театральные времена могли появляться спектакли о поэтах, музыкантах, менестрелях всех эпох и народов. Сегодня доминантой становится остро проживаемая историческая ситуация, синтез судьбы героя и запечатленной в его творчестве народной судьбы. Скажем, в старом репертуарном бестселлере об Эдит Пиаф этой темы не было. Увы, нет ее и в современных музыкальных представлениях, посвященных судьбе Элвиса Пресли: мюзикл «Король рок-н-ролла» представляет собой венок рок-н-роллов на нравоучительной биографической канве, более явственной в советской версии у М. Леонидова и менее назойливой — в английском спектакле «Парень, который осмелился на рок» (постановка Б. Уайта, гастроли 1990 года). В сегодняшней художественной ситуации подобный подход воспринимается как анахронизм.

В 1960-е годы, в пору расцвета документальной драматургии, биографический мотив в подобных обращениях театра был определяющим. Вторая часть единой сегодняшней — пушкинской! — формулы (судьба человеческая, судьба народная) воплощалась в спектаклях другого рода, также музыкальных. Тогда появилось много постановок по песням и стихам: «Павшие и живые» Юрия Любимова — классический пример. Здесь была тема исторической эстафеты, преемственности общего дела. Новое поколение присягало предыдущему, военному поколению в своей гражданственности. Коллективный, хоровой герой Театра на Таганке осознавал свою связь с предыдущим этапом духовной жизни общества⁹⁷.

⁹⁷ «Песня» и эволюция хорового героя в Театре на Таганке — отдельная и большая тема; здесь достаточно указать, что на рубеже семидесятых, в спектакле «А зори здесь тихие»,

В Ленинграде в середине 1960-х годов возник и не случайно стал исключительно популярным спектакль «Зримая песня». Это была дипломная работа мастерской Г. А. Товстоногова в ЛГИТМиКе (режиссеры Е. Падве, В. Воробьев); затем спектакль вошел в репертуар Театра имени Ленинского комсомола. Песенные миниатюры инсценировались, драматизировались. При этом «Зримая песня» представляла собой не что иное, как лирический монолог поколения. Молодые актеры, только-только вступающие в артистическую жизнь, обращались к публике со своим манифестом: в яркой и острой, плакатно очерченной форме (большое значение имела в спектакле пантомима) выступало демократическое, песенное слово о своем времени.

Совсем иной этап — в спектакле 1981 года «Ах, эти звезды!», также дипломной работе выпускников ЛГИТМиКа (руководители А. Кацман, Л. Додин, А. Андреев). Этот спектакль выпускного курса актеров драмы, собиравший тысячи зрителей в огромных залах, вовсе не принадлежал к числу чисто эстрадных программ. Его концертность не исключала явного драматического элемента⁹⁸. Это было во многом детище драматического театра со своим сквозным, развивающимся от «номера» к «номеру» сюжетом. Смысл «Звезд» не сводим к сумме «номеров», здесь объективно возникала тема духовных связей молодого поколения с окружающей, воспитавшей его музыкальной культурой, причем связей сложных.

Длинная цепь музыкально-сценических портретов героев эстрады и джаза — от Луи Армстронга до Аллы Пугачевой — это развивавшееся на превосходно освоенном, близком самим артистам языке массовой молодежной аудитории драматическое построение. Узнаваемость популярных масок, представленных со сцены, в данном случае — не самоцель; принцип пародии использовался разнообразно, в богатом спектре от карикатуры и эпиграммы до патетической солидарности с героем, приобщения к нему. В финальном монологе Леонида Утесова (Н. Павлов) полный голос обретала сквозная тема спектакля, его драматическая струна. Старый мастер советской эстрады и строго-любовно представлявший его молодой актер составляли живое единство, подготовленное всем предыдущим развитием спектакля.

Маски персонажей складывались в динамичную картину взаимоотношений «звезд» и музыки, музыки и жизни, современного поколения и «звезд». Ироническое отчуждение, сопереживание, перевоплощение, выбор — эти категории составляли реальность спектакля. Можно видеть, что открытое демократическое, притом театрально приподнятое, обращение от имени целого поколения, предпринятое в «Зримой песне», сменилось здесь сценическим

к р у г о в о р о т п е с н и в с п е к т а к л е в ы р а ж а л
у ж е д р а м у п о к о л е н и я . Е щ е о п р е д е л е н н е е
и в м е с т е с т е м м а с ш т а б н е е ,
ф и л о с о ф и ч н е е э т о п р о и с х о д и л о в
в о с ь м и д е с я т ы е , в « В л а д и м и р е В ы с о ц к о м » и
« Б о р и с е Г о д у н о в е » .

⁹⁸ На эстрадной специфике «Звезд» настаивал в устном обсуждении Ю. А. Дмитриев. Напротив, Б. О. Костелянец, глубоко занимающийся вопросами теории драмы, увидел в спектакле нестандартную драматическую структуру.

диалогом разных эпох, переключкой разных стран, разных стилей. Этот диалог к тому же усложнился «пародией» — принципом, благодаря которому весь пестрый материал спектакля отчуждается и одновременно «осваивается».

Тот, давний спектакль был лиричен, молодые артисты говорили в нем «от первого лица», драматические миниатюры соединялись в единую лирическую цепь. В новом спектакле, построенном как диалог поколения с историческими и современными масками эстрадных звезд, — лирика возникала как духовный итог этого диалога. Путь от «звезды» к «звезде», от кумира к кумиру лишь по видимости совпадал с привычным и приятным досугом современного меломана — на деле это драматический путь к живой душе, внятно пробивающейся сквозь ритмы современности.

Драматическое достоинство «Звезд» особенно видно в сравнении, например, со спектаклем Театра-Студии на Юго-Западе «Театр Аллы Пугачевой» (режиссер Валерий Белякович). Здесь имеет место претендующая на дружескую пародию средняя копия примадонны нашей эстрады, еще один тираж «звезды» — небогатый в художественном отношении случай.

Музыка, занимая значительное место в жизни современного человека, приходит на сцену, также претендуя на важные, непредвиденные ранее роли, — и действительно многое может определять в современном драматическом театре. Если в момент своего появления «Ах, эти звезды!» воспринимались как случай особый, своего рода характерное исключение на драматической сцене, то затем именно песня настойчиво стала претендовать на особую роль в спектакле.

Может быть, кроме всего прочего, ситуация приближающегося конца столетия (не говоря уже о тысячелетии) как-то обуславливает интерес к синтезу истории и человеческой судьбы на музыкальной основе. В театре и кинематографе текущего десятилетия музыка то и дело определяет тему, сюжет, материал вещи. Заявляет о себе и наиболее художественно богатый вариант такой тенденции, когда музыкальный элемент представления (или ленты) исторически насыщен и заложенный в нем драматизм одушевляет действие, развит в нем. Стоит вспомнить фильм «Бал» по пьесе Ж.-К. Поншена (режиссер Э. Скола), в котором будничные тансы и движение новейшей европейской истории переплетаются в сложном действии, порой принимающем оттенок народной мистерии. Настоящей высоты мистерии, пожалуй, «Бал» не достигает — потому, что сюжет целого тут не трагичен, катарсис не предполагается в самом замысле. Танцующие люди на балу истории, на разных ее витках — одни и те же; постоянство, окончательность масок превращает сами эти витки истории — в замкнутое кольцо мифа... Известна аргентинская постановка драматического театра под названием «Танго», где жизнь танца сплетена с историей общества. История словно кодируется в подобных спектаклях в звук и ритм.

(Известный цикл телефильмов В. Виноградова — «Я помню чудное мгновенье», «Я возвращаю ваш портрет» и «Мои современники» — отчетливо выражает указанную плодотворную тенденцию и достигает настоящей глубины. В фильме «Я возвращаю ваш портрет» через артистичных стариков, ветеранов нашей эстрады, через их общение между собой и с Андреем Мироновым поет историческое время, человечески конкретное, одушевленное — и неумолимое. Музыкальные слагаемые фильма, шлягеры прошедших десятилетий, вполне незатейливы; в целом же получается объемное, исторически значимое содержание. Содержательные пласты обогащаются уже в процессе восприятия фильма, зритель — не нейтральная величина в данном случае. Безвременный «уход» к старикам ведущего, Андрея Миронова, внес в содержание фильма еще один смысловой слой.)

Спектакль московского Театра у Никитских ворот «Песни нашего двора» глубоко показателен для современной художественной ситуации. Маленький ансамбль уличных музыкантов поет лагерный фольклор, русские и еврейские народные песни. Это именно явление драматического искусства. Корифейка крошечного хора Мария Иткина создает трагический образ современной народной души, наделяя ее библейски мощным голосом и темпераментом. Катарсис возникает в результате высвобождения этой души в пении,

стихийного слияния в ней разнородных духовных потоков. Классика (ария из «Кармен» и, главное, тема второй части из Седьмой симфонии Бетховена) является сюда, в стихию «песен нашего двора» закономерно. Величавая классика и расходившаяся песенная стихия протягивают тут друг другу руки. Спектакль возводит эстетику «двора» к «высокому стилю». Тема стихийности, трагическая экспрессия, счастье духовного высвобождения составляют художественное содержание спектакля, осуществленного со строгим вкусом. Название спектакля программно парадоксально. «Наш двор» — это и «весь мир», пространство разомкнуто ветрам эпохи. Песни, создающие ауру исторической жизни, узнаваемые как родной, близкий пейзаж, сами проникнуты ветрами истории — оттого так мощно, как труба Иерихонская, звучит голос певицы.

Синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе — современное достижение «музыки спектакля» — того феномена, что зародился вместе с веком режиссуры. Единство зала и сцены таллиннского Молодежного театра во время спектакля «Зов белой дороги» (1986), посвященного судьбе эстонского композитора Раймонда Вальгре, по-видимому, останется вехой в истории эстонского театра. Мелодичные, элегические песни и вальсы Вальгре, давно бытующие и признанные в народе, щемяще соотнесены с трагизмом судьбы музыканта (режиссер Каарел Кильвет). Сулев Луйк — актер уникального амплуа, его без натяжки можно представить Поэтом в «Незнакомке» А. Блока. Одухотворенность, приятие жизни и горькое предчувствие судьбы составляют образ музыканта, прошедшего все трагические перипетии эстонской истории середины нашего века.

Сопряжение такого образа с жесткими кадрами кинохроники драматично, причем сама выгорающая, дрожащая, иссеченная «дождем» старая кинолента одухотворяется в контексте действия. Музыка Вальгре, первой ласточки эстонской эстрады, теряет бытовую основу, возводится в историческую степень. Судьба музыканта вбирает в себя судьбы сидящих в зале людей. Воздействие спектакля обязано высокому градусу общественного самосознания аудитории, но столь же верно и то, что музыка спектакля оказалась здесь на высоте своего назначения.

Аргентинцы ставят драматические представления по танго, эстонцы — по вальсам Вальгре, это понятно. Но вот «Свободный театр» из Стокгольма привозит нам (сентябрь 1988 года) «Песни Высоцкого», и этот спектакль (режиссер Стефан Бем) убеждает в художественном праве шведов, в серьезности намерений, он волнует русского зрителя. В краковском театре «Багатэля», в свою очередь, поставили спектакль «Высоцкий — со смертью на “ты”». В нем ведущей темой становится современный исторический слом, противостояние подлинной глубокой всеобщей памяти о человеке-легенде — ширящейся конъюнктурной торговле этой легендой.

По-видимому, современный театр переживает общий исторический момент, стремится уловить, запечатлеть неразрывность «жизни и судьбы» при обращении к творчеству современного аэда. Объектом эстетического познания становится случай Высоцкого, случай Галича. Театрализация жизни осуществляется здесь через постижение судьбы всеобщей. То, что воспринималось когда-то как вызов, обернулось последовательной верностью этой судьбе. Подав эпохе свой голос, с гитарой в руках, они выразили крупную, общую нашу судьбу⁹⁹. Не однажды настаивая: то, что они, Галич, Высоцкий, он сам, Окуджава, делают,

⁹⁹ «На концерте стою один и неприкрытый, как святой Себастьян», — писал Ф. И. Шаляпин (Неизвестная статья Федора Шаляпина // Лит. газ. 1988. 23 нояб. С. 8). Этот выразительный образ ложится на наших аэдов 1960 - 1980-х годов, упрямо не совпадавших с официозом, слышавших

суть не песни, а способ исполнения стихов под аккомпанемент (а впервые это определение дал Павел Антокольский), — Окуджава, как представляется, верно подчеркивает аэдический смысл «устного творчества». «Я просто услышал, я добавляю каплю какую-то к тому, что уже есть...». «Что-то среднее меж песней и судьбою», — так еще он поет об этом. Театр не может пропустить шанс воплотить эту, используя блоковскую формулу, «песню судьбы». Тут, в постановках, посвященных одному-единственному реальному лицу, решается задача объективно более крупная, чем известная по предыдущему этапу речь от лица поколения. Если драматургия еще не подошла к этой задаче — дать синтез судьбы эпохи, то здесь, у аэдов новейшего времени, она как на ладони. Глубоко симптоматично, кстати сказать, что Людмила Петрушевская, наиболее существенный современный автор в нашем театре, дает объединяющее название сборнику своих пьес — «Песни XX века». От «Уроков музыки» до «Московского хора» ее драматургия имеет неявную и не боящуюся напряженных диссонансов музыкальную доминанту.

Лирика и социальный заряд неразложимы в творчестве Александра Галича. Можно сказать, что историзм входит в его поэтическую систему и этот неотъемлемый историзм переживается им остро лирически, окрашен горькой иронией. По-видимому, полноценное раскрытие этого феномена в театре еще впереди, несмотря на многие сценические подступы к Галичу. (Мы не берем случай крайний, вроде мероприятия под названием «А. Галич. Песни и судьба» на упоминавшейся площадке «Приюта комедианта»: рассчитанное на два вечера слушание магнитофонной записи перемежалось прозаической лекцией о жизненном пути поэта.)

Михаил Левитин в московском театре «Эрмитаж» поставил спектакль «Галич (Истории для друзей)», отсекая от песен музыку — сознательно и решительно. Редкие вкрапления фонограммы авторского исполнения только подчеркивают отчуждение от него инсценированных эпизодов. Режиссер ставит «театр Галича», переводит музыку на язык драмы — а не осваивает ее как таковую. В результате усеченным предстает именно театр Галича. «Режиссер взял вместо пьесы 18 известных песен Александра Галича. Он нашел в них конфликт, характеры и блестящие диалоги. Он доказал, что песни эти настоящие маленькие пьесы, написаны по законам драматургии, содержат развитие действия, открытие персонажа и боль времени»¹⁰⁰.

Суть, однако, в том, что музыка могла бы только усилить эффект «театра». «Боль времени» ведь ощущаешь физически, слушая самого певца, она заключена и интонационным строем песен. Театр Галича — это и театр его горькой непрерывной мысли, объявшей все сюжеты и выходящей за их рамки. Как писал Ю. Ким: «И что за парадокс: в его песнях очень много театра, может быть, даже больше, чем в пьесах! Конечно, больше — потому что театр трагический. Даже когда сбивается на фарс»¹⁰¹. Конечно, музыка Галича — особая музыка, отрешенная от самодовлеющих качеств этого искусства: голос правды о времени. Этот голос должен быть услышан, и он не может оставаться ни прозой, ни поэзией; это особая устная музыка, для нее и призван аэд, со своим «человеческим» голосом. Сам Галич говорил об этом так: «Я пишу свои стихи, которые только притворяются песнями, а я только притворяюсь, что я их пою. Почему же вдруг человек уже немолодой, не умея толком аккомпанировать себе

и н о е в с в о е й э п о х е .

¹⁰⁰ И с м а и л о в а Н. В о з в р а щ а е т с я б о л ь ,
п о т о м у ч т о е й н е к у д а д е т ь с я // И з в е с т и я .
1988. 20 н о я б . С . 3.

¹⁰¹ К и м Ю. Д в е м у з ы // А в р о р а . 1988. № 8. С . 92.

на гитаре, вдруг все-таки рискнул и стал этим заниматься? Наверное, потому, что всем нам — и там и здесь — слишком долго вращались хорошо поставленными голосами. Пришла пора говорить правду, если у тебя нету певческого голоса, то есть человеческий, гражданский голос, и, может быть, это иногда важнее, чем обладать бельканто...»¹⁰².

Правда, о которой говорит Александр Галич, рождается в сердце поэта и в известном ему историческом опыте и такую приходит к слушателям. Варлам Шаламов говорит об этой ситуации жестко: «Искусство лишено права на проповедь»¹⁰³. Окуджава еще порой проповедует, и поколение за поколением слушает его, — но и угол, отгороженный им для проповеди добра, очерчен им словно бы в воздухе, не на земле. Впрочем, «эти чуть ли не эфемерные словесно-музыкальные постройки на самом-то деле стоят нерушимо», тут «накрепко... связаны между собой обыденное с идеальным»¹⁰⁴. Так или иначе, значимость Галича и Высоцкого — в первичности их социального пафоса и в «последней прямоте», с какой они обращаются к нам. В музыкальном смысле их пение рождено взрывным стыком песен сияющего советского «бельканто» (феномен Дунаевского) и лагерного фольклора. В их голосах может быть и насада, такая это музыка¹⁰⁵. «В спектакле “Галич” прямых соотношений сценического решения с судьбой поэта практически нет»¹⁰⁶, — констатирует один из рецензентов. Нет, увы, и косвенных. Самого Галича нет в «Историях для друзей», и нет трагической темы судьбы, потому что ушла его музыка (неотъемлемая, как мы помним!). Остался его острый взгляд на российское подспудное, неофициальное житье-бытье.

Другим путем, объявленным уже в его имени, идет Московский Музыкальный

¹⁰² Цит. по: Швыдкой М. Пора возвращения. Александр Галич: судьба поэта // Театр. 1988. № 9. С. 183.

¹⁰³ Варлам Шаламов: искусство лишено права на проповедь // Московские новости. 1988. 4 дек. С. 16.

¹⁰⁴ Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. № 14. С. 23.

¹⁰⁵ Ср.: «Вадимушка, никогда не выдавливай из себя всего того, что чувствуешь. Всегда чуть недодавай, недоговаривай», — учил В. Козина исполнитель русских и цыганских песен Д. Камчатов (см.: Сидоров А. Голос // Театральная жизнь. 1988. № 16. С. 15). Тут — просто другая музыка. Другой природы.

¹⁰⁶ Беднов С. «От шуток этих зябко» // Сов. культура. 1988. 1 окт. С. 10.

Театр-студия «Третье направление» (режиссер Олег Кудряшов). Этот коллектив, существующий при Союзе композиторов РСФСР, целенаправленно ставит спектакли о певцах. Первой постановкой был спектакль по песням Юлия Кима. Вторая — об Александре Галиче: «Когда я вернусь...». Молодые, очень молодые артисты с отличными голосами увлеченно, порой — весьма ярко играют отдельные песни Галича. Сквозной идеей спектакля оказывается разведение исполнителей на полюса, один из которых — человек в черном кителе, черная сила, сталинист, палач. На другом полюсе — хор остальных: «черному кителю» противостоят молодой человек интеллигентного вида (*alter ego* Галича), «ангельский голос» (действительно!), «простые» герои его песен...

Спору нет, Галич резко отдавал палачам — палачово, во всяком случае, все называл своими именами. Зал хорошо принимает спектакль, который «взывает к гражданским чувствам зрителя»¹⁰⁷. Все же эта механистичная концепция уходит к предыдущему этапу — к «Зримой песне», «Павшим и живым». Спектакль неглубок, не достает до своего героя. Права Н. Исмаилова, когда говорит о «жанровом феномене песен Галича»: «... это гражданская лирика, но не открытая, а восстающая из недр драмы»¹⁰⁸. Думается в этой связи, что «некая современная опера», возникающая, по наблюдению М. Швыдкого, на сцене «Третьего направления» как альтернатива ««концертной композиции», состоящей из отдельных номеров»¹⁰⁹, — вовсе не единственный и не оптимальный в данном случае вариант. Историческая горькая умудренность Галича-художника, его едкий, горестный лиризм, к сожалению, незаметны в концепции спектакля. Между тем Александра Галича определяло острое самосознание художника, и не случайно он создал целый цикл о трагедийных судьбах Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Хармса, Зощенко, ставших героями его «Литераторских мостков».

По-видимому, в едином потоке современных постановок разнообразие индивидуальных решений общей проблемы «певец и время» неисчерпаемо. Юлий Ким сочинил по собственным песням пьесу «Московские кухни», в которой возникает подлинный конфликт: братство в песне сталкивается с ренегатством в жизни; конфликт, конечно, находит разрешение опять-таки в песне. Кирилл Датешидзе, ставя эту пьесу в ленинградских «Творческих мастерских» (ВОТМ), нашел прекрасный ход, сделав массовку тесных «московских кухонь» пластичным хоровым субъектом спектакля, обобщенным, как то предполагает продуманная музыкальная организация всего действия. К сожалению, этот замысел ломается, когда верх одерживает банальная иллюстрация социально заряженной песни: мы видим гэбэшников, диссидентов в их жестко закрепленных функциях — внутренний драматизм «хора» исчезает, теряет актуальность в действии и сама идея «хора». Здесь тот же просчет, что и в постановке «Третьего направления».

... Высоцкий, когда его не стало, пришел в наши театры (и не только в наши, как было

¹⁰⁷ З е р ч а н и н о в Ю. С п р а ш и в а й т е ,
м а л ь ч и к и , с п р а ш и в а й т е // Ю н о с т ь . 1988. № 6.
С . 93.

¹⁰⁸ И с м а и л о в а Н. В о з в р а щ а е т с я б о л ь ,
п о т о м у ч т о е й н е к у д а д е т ь с я // И з в е с т и я .
1988. 20 н о я б . С . 3.

¹⁰⁹ Ш в ы д к о й М. П о р а в о з в р а щ е н и я .
А л е к с а н д р Г а л и ч : с у д ь б а п о э т а // Т е а т р .
1988. № 9. С . 183.

сказано выше) долгожданным героем своего времени. Лучше было бы сказать — героем-временем. В Ленинграде в Народном театре «Перекресток» в постановке Вениамина Фильштинского несколько лет существовал спектакль «Карнавал Высоцкого», где коллективный герой — актерская молодежь — водит пестрые, многозвучные хороводы масок народной жизни, героев Высоцкого. Спектаклей о Высоцком создается множество, повсеместно, это действительная потребность театра. Первое же и одновременно самое крупное явление в описываемом современном феномене театральной жизни — спектакль Театра на Таганке «Владимир Высоцкий». Юрий Любимов поставил его в первую годовщину смерти актера — абсолютно точно и глубоко ощутив значительность театрального посвящения аэду. Столь же оперативно спектакль был запрещен и лишь теперь получил новую жизнь.

В новейшем репертуаре Таганки с «Владимиром Высоцким», как дальнейшее лирическое эхо, корреспондирует постановка Любимова «Дочь, отец и гитарист» — камерный спектакль для троих исполнителей. Доминанта спектакля — неизменный гитарист у правой кулисы (Дм. Межевич), поющий Окуджаву в неожиданно строгой манере, несколько отрешенно: длинная цепь песен сопутствует эпизодам пантомимы (В. и Ю. Медведевы). Классические сюжеты и социальные зарисовки чередуются, не иллюстрируя песен. Трое исполнителей в черных трико, длинная лента песен вместе создают артистичную формулу духовной жизни поколения, образ одной из ипостасей Таганки, в духе рисунка Пикассо, запечатленного на программке. Графический рисунок, торжествующий артистизм не дает растечься ностальгической эмоции. «Владимир Высоцкий» задевает иные — трагические — струны Таганки.

Так же, как Вертинский, как Галич, Высоцкий был в основе своего творчества драматическим актером (единство актера и аэда в Высоцком показано Н. Крымовой¹¹⁰). Театр на Таганке сделал спектакль, в котором Высоцкий — певец, голос эпохи, актер, коллега, друг — составлял сложное, многоликое единство, к тому же умноженное всем хоровым телом таганковцев — участников представления. Историческое время, всегда остро ощутимое на этой сцене, и «хоровое» претворение жизненной судьбы одного человека — Владимира Высоцкого — давали великий эффект адекватного портрета современного аэда.

Артельный венок Высоцкому становится одновременно актом творческого и гражданского самосознания таганковской труппы. В этом смысле «Владимир Высоцкий» и следующая за ним постановка «Бориса Годунова» составляют кульминацию хорового начала, существенного для всей эволюции Театра на Таганке. Дерзкий и лирический голос поколения в ходе этой эволюции обрел драматизм, исторический объем, хоровой герой в итоге смог воплотить народную судьбу, ее трагически противоречивую связь с историей. Творческое бесстрашие — норма, заданная современными аэдами, спасшими честь сограждан. Труппа Таганки — той же бесстрашной породы. За кулисами в театре в январе 1989 года висела стенгазета, посвященная Галичу, с характерным заголовком: «Ничего не надо бояться».

Именно в спектакле «Владимир Высоцкий» процесс самосознания хорового героя Таганки предстает с максимальной обнаженностью. Гамлетовская тема недаром проходит в спектакле как сквозной мотив. Высоцкий играл Гамлета с 1971-го по 1980-й год. Спектакль резко переводит этот крупный факт биографии актера и театра в ранг основной метафоры. Поэт английский рожок, актеры восстанавливают свои мизансцены, звучат шекспировские реплики; как при заклинании духа, все провоцирует появление Высоцкого — он и появляется как дух: звучит его голос, как десять лет назад, в реальном «Гамлете».

Театральная игра планами сценической — и закулисной, интимной жизни труппы, конечно же, не открытие Таганки, приемы театрального зазеркалья давно на самых разных

110

С м.: К р ы м о в а Н. О В ы с о ц к о м // А в р о р а . 1981. №. 8. С. 98 - 115.

сценах обнаружили свое особое обаяние. Однако Юрий Любимов не остановился на том, что сделал труппу действующим лицом спектакля. Стремясь достичь единства с ушедшим аэдом, голосом которого, как говорил Ф. Абрамов, «хрипело и орало время»¹¹¹, труппа становится и действующим лицом эпохи. Осколки «Гамлета» звучат поразительно веско в пестрой ткани спектакля, состоящей из воспоминаний, стихов, песен. Лоскутность таганковского Зазеркалья кажущаяся. Да и не Зазеркалье таганковцев перед нами, а система зеркал. Феномен Высоцкого в спектакле — это живая связь актера и труппы, человека и людей, певца и эпохи. В этом смысле очень точно сформулировал А. Бовин в 1981 году на обсуждении спектакля его основной мотив как «соединенность судеб»: спектакль «не пытается... изобразить его просто на манер шансонье, а показывает его сложную, противоречивую судьбу, отражающую сложность и противоречивость нашей истории»¹¹². Фрагменты «Гамлета» (порой — резко политически актуализированные) включены в драматургию спектакля, целиком представляющего собой самоанализ хорового героя Таганки; сама попытка удержать в своем составе ушедшего В. Высоцкого участвует в этом же процессе самосознания.

Пластические эволюции хорового героя на сцене вокруг закрытого белым саваном блока зрительских кресел (художник Д. Боровский) — это метафорически выраженные грани отношений «хора» с Высоцким. Личная, биографическая причастность, связь «по сцене» и «по эпохе» суть грани единого феномена. Владимир Высоцкий, чей голос звучит в спектакле, вызванный его товарищами, и труппа Таганки, в полном составе стоящая на подмостках, — взаимно необходимые части целого, составляют сложное единство. Духовный импульс лиричен, конкретен, внятен — и тут же обнаруживает свой чрезвычайный эпический масштаб. Лирика, театр и эпос встречаются здесь. «Актер чистейшей таганской пробы»¹¹³ сумел, как никто иной, спаять свою судьбу с судьбой народа. Только с его «легендарным темпераментом» (выражение Ю. Трифонова) и можно было так прямо смотреть в глаза судьбе, стоя на роковом краю («Кони привередливые»). В спектакле-поминках по современному аэду речь не может не идти обо всех нас, обо всей нашей громадонесущейся, говоря гоголевским словом, жизни. «Только б не порвали серебряные струны!» Серебряные струны аэда — легендарный образ. Заклинание о них второй, наряду с «Гамлетом», лейтмотив спектакля.

Эпос и лирика предшествовали театру — и потому театр знает, что делать с эпосом и лирикой. А тут еще эти Гомеры XX столетия сами насквозь актеры! Театр идет навстречу им, театрализует судьбу века, запечатленную в современных эпосе и лирике, разными путями связанных с народной жизнью, — только здесь он и может воплотить ее синтез. Х. Л. Борхес выписал из «Одиссеи» Гомера: «Боги замышляют для людей несчастья, чтобы будущим поколениям было о чем петь». Отсюда можно было бы сделать вывод, что «жизнь работает

¹¹¹ Как это делалось (из стенограммы обсуждения поэтического представления «Владимир Высоцкий») // Юность. 1988. №. 11. С. 82.

¹¹² Там же. С. 80.

¹¹³ Рудницкий К. Песни Окуджавы и Высоцкого // Театральная жизнь. 1987. №. 15. С. 18.

на поэзию», — рассуждал далее Борхес¹¹⁴. К XX веку несчастий, сотворенных самими людьми, накопилось достаточно для того, чтобы из поколения в поколение петь не переставая. И однако именно шестидесятые — семидесятые годы были ключевыми для аэдов нового времени. Завершив свой путь, песня устремилась в театр и получает здесь новое качество — почти как лирика, уступившая в свое время трагедии, в Древней Греции.

ПОСТСКРИПТУМ

Преодолев рубеж веков, театр не утратил вкуса к постановкам на песенной основе. Вероятно, новую, пусть и не столь массовую, экспансию песни на драматической сцене можно было предвидеть. Эпос и лирика помнят свое родство с театром более, чем это принято считать. Новый виток, естественно, не стал повторением предыдущего. Интересно видеть, как чутко сцена реагирует на перемены. Здесь говорилось о синтезе истории и человеческой судьбы на музыкальной основе. Надо сказать, что изменилась художественная «химия» такого синтеза. Историческое время, личностная активность персонажей-актеров — сами эти начала и, главное, их связь отличаются от ситуации, о которой говорилось выше.

Роман Смирнов поставил в Театре на Литейном спектакль «Квартирник. ХХвост всему голова». Алексей Хвостенко («Орландина», «Над небом голубым», «Ах, Александр Исаевич...» и многие другие песни) умер в Москве в 1996 году. Автором идеи был руководитель театра Александр Гетман, который знал Хвостенко, когда тот еще был, казалось, неотъемлемой фигурой питерского андеграунда, его неподцензурной культуры. Его стихи и песни глубоко связаны с традицией обэриутов, но это и мироощущение человека, остро осознающего новейшее безвременье. Здесь за иронией и самоиронией — стоицизм, за горечью — нежность.

Вот этот чисто хвостенковский настой претворен в спектакле и бережно и дерзко. На премьеру позвали ветеранов андеграунда, щепетильных к памяти своих героев. «Семидесятники» узнали в спектакле «Хвоста» с удивлением и благодарностью. А далее уже пришла иная публика, молодое поколение, и также признала спектакль своим.

Что произошло? Роману Смирнову удалось создать не портрет «человека-эпохи», как, помним, было на Таганке в связи с Высоцким, а образ самого очеловеченного времени. Личность Хвостенко, его личностная и художественная интонация развоплощены, переведены в иной ряд. Создан целый мир сценических мотивов, отнюдь не иллюстративных. «Глубоко музыкальный дар сценической композиции»¹¹⁵, присущий режиссеру, о чем пишет в своей прочувствованной рецензии на спектакль Татьяна Москвина, определяет внутреннюю пластичность драматической конструкции постановки. Песни Хвостенко перемежаются драматизированными интермедиями, их вербальная сюжетика условна, как и у самого поэта-музыканта. Спектакль о внутренней свободе, свободе несмотря ни на что, что само по себе трагикомично, но и определяет катартическое звучание в финале спектакля.

Образ времени, пропетый и сыгранный, целостен. Это отошедшее время. Так противостоять гнетущему застою умели — «тогда». Удвоенная буква в названии спектакля

¹¹⁴ *Борхес Х.-Л.* Моя жизнь служит литературе: [Из интервью разных лет] / Сост. и пер. с исп. Н. Богомоловой // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 223.

¹¹⁵ *Москвина Т.* Блистательные закоулки // Петербургский театральный журнал. 2008. № 4 (54). С. 17.

обозначает римский номер прошедшего века. Но актеры молоды, они играют сегодня и сейчас и песни Хвоста поют в новейшей аранжировке, в ансамбле с группой «Soundscript 33». Театр не скрывает, что он — и внутри, и снаружи хвостенковского мира. В этом сопряжении времен и возникает драматическое поле спектакля. Тут сказываются собственная внутренняя свобода режиссера, и такт по отношению к Алексею Хвостенко, и тонкая интуиция, которая сработала у упомянутых «аутентичных» зрителей и отказала одному более молодому критику, удовольствовавшемуся доступными ассоциациями с эстрадными телевизионными концертами¹¹⁶.

(Тот же критик пеняет театру, что текст Хлебникова воспроизводится в спектакле без должного пиетета. Но «хоровое» присвоение текста всей дюжиной актеров — в законе спектакля и, вполне вероятно, не претило бы и самому Велимиру Хлебникову, далекому от академического этикета. Так же и метафизика Хвостенко, об отсутствии которой в спектакле печалится все тот же автор, чудесным образом жива. Она ведь, как поэзия, и как поэзия театра собственно, не ищет, опять-таки, себе академического пьедестала. «Пьяница, балагур, весельчак и рифмоплет» — или «гениальный поэт и писатель»? Как эта антиномия мало подходит Хвостенко! Спектакль петербургского Театра на Литейном счастливо поймал волну хвостенковского «легкого дыхания», живого противостояния мертвечине, парадоксального творческого стоицизма. А ведь все это и делает откровением каждую его песню.)

А дальше в репертуаре этого театра возникла «Тень города» — вторая часть дилогии, начатой «Квартирником». Как во всякой хорошей дилогии, одна часть может быть ключом к другой. «Непосредственная вибрирующая»¹¹⁷ связь с жизнью, на которой настаивает театр в этой композиции (авторы сценария Роман Смирнов, Екатерина Строганова, Александр Безруков), достигается на этот раз вибрацией самого дробного, разнородного материала сценария.

Спектакль посвящен городу. Коллаж разнокалиберных интермедий и песен сознательно достигает такого эффекта, что современные питерские зарисовки, классические и мифологические реминисценции взаимно бликуют. Песни Федора Чистякова и цитаты из Чайковского может объединить только тень великого города. «Постмодернистское» смешение фокусов, масштабов, стилистик здесь не только «в законе», но и обеспечивает спектаклю живой пульс.

Стилистическое многоголосие «Тени города» оправданно. Но на ее фоне первая часть диптиха, «Квартирник», даже, пожалуй, вырастает в своем значении. Спектакль гораздо более концентрированный, сосредоточенный на целостном мире художника оказывается никак не менее емким и масштабным. О том, что, вроде бы камерная по своим задачам, эта постановка на деле стала «большим спектаклем», писала и Татьяна Москвина. Эпос, лирика и драма входят здесь в активное соотношение. Питерский аэд Алексей Хвостенко растворился в сценической композиции Романа Смирнова, став самой философией существования, сыгранной и пропетою молодыми артистами с неожиданно глубокой мерой постижения.

В петербургском «Квартирнике», посвященном Алексею Хвостенко, возник образ очеловеченного времени, в музыкальных и поэтических параметрах, восходящих к

¹¹⁶ С м.: А х р а м к о в В. Н е к в а р т и р н ы е
в о п р о с ы // П е т е р б у р г с к и й т е а т р а л ь н ы й
ж у р н а л . 2010 №. 1 (59). С. 103 - 104.

¹¹⁷ Ц и л и к и н Д. Т е а т р н е с о г л а с н ы х //
П е т е р б у р г с к и й т е а т р а л ь н ы й ж у р н а л . 2010.
№. 2 (60). С. 45.

ПОЭТ И СЦЕНА¹²¹

Не часто встретишь на театральной афише имя Цветаевой — и всякий раз охватывает некий озноб. Поэзия строптиво борется за свои права, личностная энергия, заключенная уже в самом имени поэта, бьет как электрический разряд. Да и ревнивая любовь читателя тоже заставляет топорщиться в предчувствии посягательства сцены на слово поэта.

Интересно было бы сопоставить этот феномен с другими случаями так называемой «поэтической драмы». Цветаева ведь очень отличается тут, скажем, и от Александра Блока, и от Николая Гумилева. Сцена не легко осваивает и этот материал. И все-таки... Блок в цикле лирических драм, не говоря уже о «Песне Судьбы» и «Розе и Кресте», стремился к синтезу поэзии и драмы, сознательно оттенял лирическую субъективность — объективностью драмы. Не случайно «Балаганчик» 1906 года стал, по признанию Всеволода Мейерхольда, началом его самостоятельного режиссерского пути. Что до Николая Гумилева, то стилизация, тонкая декоративность не только не мешают его текстам, но становятся отличной сценической опорой его драматическим вещам, например афористичной, иронико-патетической «Отравленной тунике» (в 1997 году Юрий Томошевский поставил эту пьесу со студентами-актерами в Петербурге, исходя из собственного опыта работы с поэзией Серебряного века, и спектакль получился внятнм, при том что едва ли не первым, знакомством нашей сцены с драматургией Николая Гумилева; позднее все к той же «Отравленной тунике» обратился ученик Петра Фоменко Иван Поповски в Москве).

С пьесами Марины Цветаевой все заведомо сложнее. Но режиссеры снова и снова пытаются пробиться к ним, ощущая здесь мощный театральный потенциал.

В сущности, для того, чтобы драма шагнула на сцену, нужно перерезать пуповину, и тогда пьеса задышит собственными легкими. Нельзя все-таки не видеть, что поэт всей огромной мощью личностного дара нависает над каждым звуком своих пьес и сам-третьей присутствует в диалогах. О каком, собственно, театральном эквиваленте тут может идти речь?

Прежде всего очевидно, что нестерпимо ложный путь к этой драматургии — банальное следование некоему общему образу «поэтического спектакля». Малая затемненная сцена, летящие ткани, обязательный хореографический антураж — любое клише опрокидывается первой же строкой поэта.

Интересно эта проблема — необоримое и непреломляемое присутствие личности поэта — встает в попытках актерского чтения стихов Цветаевой. Актрисы очень любят читать их со сцены. Скорее всего, привлекает именно активность авторского «я» — она как будто соблазнительно легко трансформируется в действенное, эмоционально насыщенное существование «в образе» поэта.

Но вот парадокс.

Именно такой путь противоречит художественной логике материала. Зинаиду Славину не раз сравнивали с Мариной Цветаевой. Находили что-то вроде сценического эквивалента в градусе ее существования в любимовских спектаклях. И в самом деле, прежде всего благодаря этой актрисе в Театре на Таганке гранью присутствовала, звенела цветаевская интонация. Но вот Славина выступает с целой программой, читает стихи Цветаевой. На мой взгляд, все-таки теряет как актриса и стихи потревожены едва ли не всуе, получив

¹²¹ Цветаева, ее эпоха и современный театр: Сб. ст. по мат-м конференции к 115-летию со дня рождения поэта. СПб., 2010. С. 81 - 85.

«дублера» — знаменитый славинский хрипловатый, срывающийся голос.

По-видимому, эквивалент сцены и стиха не в интенсивности эмоции. У Славиной-актрисы была самоотдача, сопоставимая с цветаевской. Иногда казалось, она просто горит, сгорает на сцене. И своя мелодика проживания роли была у нее. Но у Цветаевой еще и мощная авторская воля, недаром она мифотворствует, претворяет целые мифы. Ее мир звучит симфонически, архитектурно. Авторская воля Марины Цветаевой настолько сильна, что покушение другого художника чревато пародией или просто уходом, непопаданием, непростительным диссонансом с материалом.

Существен в этой связи опыт театрального представления, в котором артистом становился сам поэт. В свое время Маяковский выходил на подмостки с собственной поэмой «Владимир Маяковский». Суть была, безусловно, в соотношении полярных начал, в драматической объективации лирического «я» поэта. В петербургском театре «Приют комедианта», когда им руководил Юрий Томошевский, в репертуаре был незаурядный спектакль: поэму «Труды и дни Лавинии» представляла ее автор Елена Шварц. Возникла своеобразная многослойная, полифоническая структура, драматизм рождался в сопряжении образа поэта и его двоющихся, не до конца объективированных «персонажей», наделенных в поэме, кстати, прямой речью. Соответственно сам голос автора, лирика становился органической и объективной составляющей драматической композиции. Существует несомненный интерес режиссуры к такого рода сценическим структурам: не к тривиальным «музыкально-поэтическим вечерам» и не к литературному монтажу, а к творческому претворению самого слова поэта. Можно назвать режиссера Владимира Михельсона с его идеей театра «Текст», где авторское слово обнаруживает невероятную активность, определяя сценическую структуру спектакля. Не случайно режиссер находит всегда нестандартные решения музыкальной организации действия, вплоть до персонификации музыкального начала (прием, опрокидывающий клише фигуры аккомпаниатора на сцене). Таковы в режиссуре Михельсона композиции Алексея Девогченко по классическим и современным текстам, где важным мотивом становится личностное послание самого художника; таково было и представление «Семь знаков вечности» поэта Бориса Констриктора и скрипача Бориса Кипниса, срежиссированное как полноценный драматический дуэт.

Напрашивается вывод, что в отношении драматического текста поэта предпочтительно претворение по музыкальному типу: в таком случае возникает законная транскрипция.

Глыбы эмоции у актера и поэта выражаются кардинально по-разному. Стиховая форма ведь и абстрагирует эмоцию, интеллектуализирует ее. Это фактически — ноты, музыка. Скажем, тире, которое разрывает строку как аорту, не просто означает экспрессию, оно и философично, дает строке невероятный объем.

Зинаида Славина и Зинаида Шарко, и не только они, пытались быть Цветаевыми, войти в образ. Возникла избыточная экзальтация, получались некие вещуньи. Поэзия поглощалась образом поэта. Но Цветаева-то читала стихи отнюдь не на открытой экспрессии.

Алиса Фрейдлих делала иначе — это был сознательный уход в музыку стиха, и, на мой взгляд, актриса и поэт выиграла. В этом ключе работала и Алла Демидова, также читавшая Цветаеву; впрочем, трагедия «Федра» с ее бенефисным участием (режиссура Романа Виктюка) грешила некоторой декоративной патетичностью, не говоря уже о бестактности и безвкусице прямых аллюзий на реальную биографию поэта.

Контрапунктные отношения сцены и поэта всегда плодотворны. То самое мощное личностное присутствие поэта, о котором говорилось выше, — это особая субъективность. Присутствует *поэт*, а не Марина Ивановна Цветаева, и это требует особых такта и тактики. Вот в случае с Фрейдлих поэту Цветаевой не было тесно — хотя никому в голову не придет уподоблять, сравнивать Фрейдлих с Цветаевой. Максимализм музыки — вот поле сближения.

Цветаева далека от нас катастрофически. Абсолютные ценности и категории, «зрение» поэта — и нынешнее смешение «точек зрения». Мы болтаемся между уверенным в себе гламуром и зыбкостью самой экзистенциальной основы бытия — где тут место Цветаевой?

Она и всегда была против течения, и сегодня верна себе. Сейчас это — твердь среди хляби. Я и книгу Джамили Кумуковой «Театр М. И. Цветаевой, или “Тысяча первое объяснение в любви Казанове”»¹²² в большой степени воспринимаю как некую акцию и позицию, выстраданную нашей эпохой.

Цветаева отзывается в театре, который ставит совсем не ее вещи, но корреспондирующие с ее «строем».

Вот «Подвенечная фата Пьеретты» по сценарию А. Шницлера в постановке Николая Дручека, можно сказать, незаконное светило на нашем театральном небосклоне. Пьеретта — Марина Солопченко — почти джокер в треугольнике с Пьеро и Арлекином. Это, безусловно, далеко от Цветаевой. Но Пьеро, оставляющий печать своего присутствия и после смерти, — это нечто абсолютно цветаевское. Вообще упомянутое классическое театральное трио — то ядро театральности, которое Цветаевой близко, это вполне ее стихия, и уже поэтому она не чужда театру в принципе. При этом перекликается с ней не «Балаганчик» Блока (где разрабатывается вроде бы то же ядро, но Пьеро чувствует свою ущербность, неполноту) — а, скорее, Шницлер с его пантомимой. Также важно, годится в цветаевском смысле то, что у режиссера здесь классические образы сочетаются с резкой приближенностью к дню сегодняшнему. Не бытовая приближенность, но внутренняя узнаваемость, соотнесенность с современным сознанием. Пьеро Андрея Шимко — и вечная маска, и узнаваемый облик люмпенизированного художника. Спектакль, за исключением зачина-прелюдии, играет как пантомима, и вот пластически и Пьеро, и победительный, «крутой» Арлекин — вечные и узнаваемые одновременно. Это сознательная, программная вещь, и очень в цветаевском духе.

То же качество было уловлено и у Светланы Свирко в ее постановке «Ариадны» в Театре Сатиры на Васильевском (2001). Спектакль талантливо приближался к поэту именно дерзостью яркого, залитого светом бескомпромиссного пространства действия с четкой пластикой «хора», экспрессией, музыкально выраженной.

Не случайно, конечно, как в примере с «Подвенечной фатой Пьеретты», какие-то цветаевские отблески можно найти даже и в спектакле, максималистски лишенном слов. В сущности, Марина Цветаева словами ворожила музыку драмы. В определенном смысле любой спектакль, музыкально организованный, напомнит Цветаеву, ибо здесь ее суть. Опять-таки приходится касаться стержневого сюжета упомянутой монографии Джамили Кумуковой.

По-видимому, та музыкальная «режиссура», что существует в самой ткани цветаевских драм, ждет от театра, как ни страшно сказать, соавторства, сотворчества. Театр должен идти навстречу поэту, то есть ее путем. Театр Марины Цветаевой будет театром режиссера-музыканта, труппы-оркестра.

ДРАМА АКТРИСЫ И МУЗЫКА РОЛИ¹²³

«Фрейндлих еще выскажется, как большая актриса, в большом репертуаре»¹²⁴, — так

¹²² К у м у к о в а Д. Д. Т е а т р
М. И. Ц в е т а е в о й, и л и « Т ы с я ч а п е р в о е
о б ъ я с н е н и е в л ю б в и К а з а н о в е »:
(П о э т и ч е с к а я д р а м а в э п о х у « с и н т е з а
и с к у с с т в »). М., 2007.

¹²³ А к т е р в с о в р е м е н н о м т е а т р е : С б.
с т . Л ., 1989. С . 74 - 79.

довелось автору в свое время закончить очерк об актрисе. Прошли годы. Эта статья о том, что делает большая актриса в отсутствие больших ролей.

Настя в «На дне», сыгранная в 1987 году, — классическая роль и мастерская работа. Мечтательница Настя, замордованная, но как-то сохраняющая себя душа, единственный, кажется, тлеющий источник света и тепла в мире всеобщего ожесточения и опустошения, построенном Г. А. Товстоноговым и Э. С. Кочергиным. Критики, назвавшие Настю трагической шутихой¹²⁵, по сути дела указали искомый, угадываемый предел роли — неосуществленный, поскольку это означало бы резкий выход за пределы поэтики спектакля.

Между тем Фрейндлих в театре уже давно определилась как актриса крупного драматического, порой трагедийного рисунка, а не только как редкая мастерица, психологически точная в малейших деталях образа, в тонких переходах света и тени. Сам масштаб ее таланта предполагал выход из «камерности». Да что там — миф о былых, самых первых работах Фрейндлих, якобы исчерпывающихся ранним мастерством психологической нюансировки, общей пластичностью и музыкальностью, обаянием молодости, — развеивается, стоит просто услышать по радио старую запись спектакля Театра имени В. Ф. Комиссаржевской «Рождены в Ленинграде» (1958). Как смело и глубоко определяют роль сильные трагедийные акценты. У наивной провинциалки Маши среди искренней, трогательно окаящей речи, обнаруживающей ее чистое и благородное сердце, возникали удивительные моменты, словно замедляющие ход действия и разверзающие некую бездну под его верхним слоем: то были трагические прозрения героини о реальной сложности жизненных отношений; мера человеческой подлости и благородства выверялась в эти поразительные мгновения, удельный вес которых был несоизмеримо высок по отношению ко всему остальному.

Что уж говорить о таких ролях, как Селия Пичем в «Трехгрошовой опере» (1966), работа в «Людах и страстях» (1974). Даже тот ряд героинь, что с полным правом можно назвать собственно лирическим — Тая, Гелена, Лика, — не исчерпывался плетением тонких психологических кружев. Музыкальность этих ролей была не только и не столько в мелодичном тембре голоса, чувстве ритма, в артистизме пластики. Сами эти музыкальные характеристики получали особое оправдание в единой музыке роли, в ее «музыкальной драматургии». Как в хорошей музыке, сюжет этих ролей становился широк и глубок, развивался в движении и взаимодействии крупных, общезначимых мотивов. Не случайно кульминация роли часто бывала уже собственно музыкальной, Фрейндлих пела. Тут ничего общего не было с дежурным пением драматических актеров у рампы — в кульминации «пела» вся роль, более того — спектакль в целом.

Впрочем, не всегда бывало так. Порой не возникало сопряжения музыки и драмы, и они оказывались равно избыточными друг для друга. Стремление «генерализовать» мотивы драматического образа в пении не всегда было оправданным, порой выявляло пустоты в построении образа, спектакля, пьесы. Так происходит в «Барменше из дискотеки» Ю. Андреева — моноспектакле актрисы на Малой сцене Большого драматического театра (режиссер В. М. Фильштинский). Многословие текста «исповеди в двух частях» оказалось непреодолимым. Трагическая история пожилой барменши из будапештской дискотеки — советской девушки, в юности полюбившей венгра — солдата оккупационных войск, затем

¹²⁴ Т а р ш и с Н. А л и с а Ф р е й н д л и х // Т е а т р . 1980. №. 10. С . 64.

¹²⁵ С м . : М а р ч е н к о Т., Р а б и н я н ц Н. К л а с с и к а – в е ч н а я и и з м е н ч и в а я // Т е а т р . Л е н и н г р а д . 1988. №. 6. С . 28.

попадавшей под удары гестапо и под удары своих, исхлестанной всеми перипетиями европейской истории середины XX века, — отдаленно, как бы зеркально, напоминает любимейшую роль актрисы, Гелену из «Варшавской мелодии» Л. Зорина. Героиня не потеряла человеческого достоинства, веры и любви, обрела мудрость, особую человечность. Фрейдлих, как никто, умеет поднять эту мощную тему. Как крупный художник XX века, она не раз сталкивала своих героев лицом к лицу с трагизмом истории. Она убедительна и в этой роли — до тех пор, пока трясина текста, тяготеющего к пошлости уже тем, что в нем смешаны правда с фальшью, не смыкается над головой актрисы. Роль, которую актриса, кажется, могла бы сыграть пантомимически — настолько она близка ей, — погребена многословным, фальшивым хотя бы уже в силу его недраматургичности, текстом. Поэтому песни Ванды Кепеци (автор Ю. Ким), которые могли бы стать трагедийным откровением в тяжбе героини и века — тяжбе, не требующей на сцене особой говорливости, — оказываются балластом, избыточным аргументом и без того многоречивого персонажа.

Совсем, совсем иное происходит в «Этом пылком влюбленном» Н. Саймона. Думается, публика, пришедшая на эту кассовую пьесу, встречается в игре Алисы Фрейдлих с некоей несомненной, подлинной художественной ценностью.

Тут есть проблема. Нередко мы видим классическую роль, сыгранную достаточно плоско. С другой стороны, бывает (история сцены полна таких сюжетов), что вполне незатейливый драматический материал вырастает на сцене в высокое явление искусства. Актер — творец, он и поэт, и композитор своей роли. В известном смысле, до известного предела его муза не спрашивает, где ей поселиться.

Спектакль «Этот пылкий влюбленный», вполне очевидно, не стал художественным явлением. Но таковым стало исполнение трех женских ролей в нем. Можно подумать, что старый дорежиссерский театр, с его репутациями больших актеров, блиставших часто в мизерном репертуаре, подает тут руку Алисе Фрейдлих — Элейн Наваццо, Бобби Митчел, Дженет Фишер. Это и так, и не совсем так.

В самом деле, ведь известны события на театре, когда актеры подымались в своей игре до художественного уровня современной им большой литературы. Именно актеры, а отнюдь не драматурги в постижении человека достигали высоты художественных прозрений Достоевского и Толстого — играя зачастую в очень средних пьесах. Впрочем, должно быть нечто в этих средних пьесах, что позволяет актеру перестроить их изнутри, неузнаваемо углубив.

Пьесу, в которой играет Фрейдлих, написал один из столпов современной американской коммерческой драматургии, многолетний «король Бродвея» Нил Саймон. Автор, балансируя на грани пошлости, а временами так-таки в нее окунаясь, затрагивает весьма серьезные темы существования современного человека. Текст, безусловно, дает возможность остроумного скетча на тему о стареющем бизнесмене, прозевавшем жизнь и хватившемся слишком поздно, и о жизни — не востребованной, не оцененной самими живущими людьми.

Тема сколь банальна, столь и подлинна. Театрального скетча на ленинградской сцене нет. Тяжеловесен, без обиняков стар, пошел и самовлюблен персонаж Владислава Стржельчика. Актер не приукрашивает своего героя, не щадит. Его жаль, когда он говорит о своей тоске (жизнь прошла, будто и не жил, — если вспомнить слова Фирса). Но ужаса размеренного буржуазного существования, неотступного, как запах рыбы от рук хозяина рыбного ресторана, зритель не почувствует, хотя именно о нем тут речь. Ужас существования зритель ощутит в героинях Фрейдлих, всех троих, которых она играет в комедии, не выходя из границ жанра. Так и получается: Стржельчик мужественно играет банальный анекдот, непреложную пошлую сторону пьесы, Фрейдлих — обнажает подлинность ее тем. Лукавая игра американского драматурга разорвалась на два честно противостоящих друг другу начала.

Нет, тут не срабатывает схема старого театра. Фрейдлих строит все три образа, разительно несхожие, на едином дыхании большой музыки роли — явление незнакомое

«дорежиссерскому» театру. Прошло огромное число представлений «Этого пылкого влюбленного», и по сравнению с премьерой это единство построения всей триады персонажей стало явственней. Раньше первая из трех партнерш Барни Кэшмена силой драматического содержания выдавалась вперед, оставляя в тени певичку Бобби Митчел и моралистку Дженет Фишер. Теперь все три дамы, приглашенные героем, каждая в свой черед и своим манером являют собой три грани человеческого отчаяния, три его последовательные вариации, с кульминацией в апокалиптической песне, которую горланит «забубённая головушка» Бобби, певичка, во втором акте.

Ирония, с какой драматург рисует все три попытки рыбного бизнесмена встряхнуться, сменить свою заезженную колею в новом романчике, — передана актрисой с поразительной мерой и бесстрашием. Эта ирония не отменяет, а, напротив, обостряет тему отчуждения, зябкого одиночества человека, тему опустошенной жизни — тему, со времен первой встречи с Брехтом подвластную Алисе Фрейндлих.

Начальное проведение этой темы звучит мощно. Героиня первого действия с момента своего появления до финальных жадных поисков окурка у дверей лифта — классический этюд, ирония и трагедийность идут тут рука об руку. Герою, ищущему обновления в отведенные им для этого два часа в материнском гнездышке, стерильном до тошноты, составляет разительный контраст дерзкая жена звероватого боксера, не перекадывающая своих проблем на партнера, просто ждущая от него хоть какого-то чувства жизни. Элейн Наваццо безжалостна к себе и не сентиментальна, на попытки героя лезть ей в душу она отвечает гневной иронией. Ее «легочный» кашель, на который обращает внимание Барни, — еще и театральный знак края, у которого стоит героиня. Момент истины, острого самосознания связывает этот персонаж с давней классической ролью актрисы — брехтовской Селией Пичем.

Ирония не заслоняет тут высокого лиризма темы жизненной неприкаянности. Во втором акте этот лиризм замещается комедийным снижением темы. Ярко-желтый плащ Бобби Митчел — знак безумия, это ошалевшая от неудач певичка, наркоманка и перекаати-поле, патологически болтливая и вздорная, новый шанс «пылкого влюбленного». Обезумевшая канарейка в большом городе, в большой стране. С той же ритмической, музыкальной выверенностью, с какой абсурдный монолог Бобби Митчел меняет свои очертания под воздействием марихуаны (героиня тараторит без умолку, затем медленно плывет от слова к слову), — с той же чеканной выверенностью во втором акте звучит песня, а в ней «устаи младенца глаголет истина». Истина апокалиптична:

Больше всего сейчас
Людам любовь нужна.
Но исчерпан ее запас
В мире почти до дна.

Чеканность «музыки роли» сочетается с поразительной органикой образа. Бобби Митчел поет истошно, во все горло, в некоем героическом порыве... Смысл того, что она поет, одной Бобби, без опоры на Элейн Наваццо, не поднять; его поднимает в спектакле вся работа Алисы Фрейндлих в целом.

Фрейндлих любит роли с превращениями. Финальная арбузовская Таня совсем не та, что вначале. Элиза Дулиттл преображалась, сменив платье и выговор. Лика в «Моем бедном Марате» также очень менялась, и Гелена в «Варшавской мелодии»; и Лика, и Гелена, кстати, — трехактные преображения, становление героинь проходило в три исторически значимые стадии. Была госпожа Пичем в пьяном неведении и была прозревшая Селия Пичем в зонге. Была Альдонса и Дульсинея. Каждый видел «Служебный роман» с Мыррой и Прекрасной начальницей (как бывали Прекрасные мельничихи). В «Людах и страстях» Алиса Фрейндлих играла пять ролей — и умела придавать этому многообразию (мальчик, старуха, королева...) единство.

Три женских персонажа в «Этом пылком влюбленном» — также единое целое. Тут нет

превращения гадкого утенка в белоснежного лебедя, Золушки в Принцессу. Любовь актрисы к резкой динамике персонажа внутри спектакля — это и естественная актерская страсть к перевоплощению, и очень существенное видение своих героев в разрывах, в полярных возможностях, и умение, мастерство, художественная мудрость угадывать единство в этих разрывах.

Третья пассия, третий несостоявшийся шанс героя изменить свою мужскую биографию — Дженет Фишер. Изысканная, утрированно анемичная особа приходит к своему давнему знакомому, приятелю своего мужа и мужу своей подруги, чтобы убедить его и себя, что мир устроен плохо. Это смешно, считает Н. Саймон. Комедийность — одна из стихий, подвластных Фрейдлих, но тонкий комизм роли не приводит нас к мысли, что происходящее смешно и только. Ведь роль существует в движении от Элейн Наваццо, Бобби Митчел к Дженет Фишер. Отповедь в первом акте, бредовая исповедь второго акта завершаются проповедью заключительного действия. Словно через силу произносятся слова, героиня с одержимостью настаивает на своем: порядочных людей нет. В финале герои обнаружат порядочного человека. Это, во-первых, Христос. Затем Джон Кеннеди. Наконец, жена героя. Нил Саймон опять ходит над пропастью пошлости и банального анекдота. И, однако, оставляет шанс актрисе. В мизере конкретной сценической ситуации героиня Алисы Фрейдлих, такая тонкая, страдальчески брезгливая, сохраняет за собой право на истинный драматизм. Ее гротескно анемичное существование — это ведь ответ на заявленную в пении безумной Бобби тему духовной исчерпанности и кода спектакля в целом, его неутешительный итог — как ни постарался драматург в хеппи-энде свести всю проблематику к прославлению тепла семейного очага.

Для Алисы Фрейдлих характерно максималистское, соответствующее масштабу таланта, отношение к драматическим возможностям материала. Отсюда и ее драма. Выстраивая музыку роли, она укрупняет подчас очень среднюю драматургию, делает банальное высоким. Более того, случай «Пылкого влюбленного», по-видимому, характерен, типичен для отношений актрисы и драматургии. Она ищет подходящую стартовую площадку для создания самостоятельной «музыки роли». Но не всюду это возможно, а главное, музыка роли в таком случае не может стать, как это должно было бы происходить, частью музыки целого спектакля. Актриса, способная взаимодействовать с классикой на равных, находится на голодном пайке. А ведь такой паек, отвыкание от классики, — серьезная проблема.

И Алиса Фрейдлих находит выход в своем новом преображении. Она читает классическую поэзию двадцатого века — никого не повторяя, счастливо избегая актерской специальной «выразительности», столь чуждой поэтической строке. Ведь она здесь в своей родной стихии. Музыкальная композиция, трагизм отношений человека с миром, с историей — трагизм, отлитый в лирическую форму, — это все Фрейдлих знает внутренним знанием, как художник, а не как чтец-исполнитель.

Она читает М. Цветаеву и О. Мандельштама. Читает веско и просто, с пониманием трагического места поэзии в современной жизни. И видно, насколько это большие поэты и насколько большая актриса их читает.

Выход в поэзию дался не просто, она пережила его как новый театральный дебют. Поначалу ей требовалась поддержка звучащей музыки — интуитивно выбранный музыкальный ключ к исполнению стихов нуждался в эмоциональном стимуле и опоре. В лучшем случае получался театральный контрапункт музыки и поэтического слова, но закономерно и то, что в дальнейшем музыка была убрана, как убирают строительные леса с возведенного здания. Человеческий образ в том или ином стихотворении и музыка поэтического слова не мешают друг другу, а гармонично связаны в исполнении Фрейдлих, более кого бы то ни было готовой к такой художественной задаче.

Уход в чистую музыку стиха состоялся — хорошо, что он не отменяет сцены, а продолжает ее и оставляет веру в грядущую музыку ролей, достойных актрисы.

старинную песню. Герцог, подхватывая, декламирует строки этой песни...

Та самая музыка бытия здесь словно открывается, прорывается въяе. Только Фрейндлих и только Дрейден могут высечь это пламя так убедительно и без лишнего сентимента. Старинные куплеты на музыку Генри Перселла о любви, смерти, одиночестве — сами себе закон, недостижимая норма бытия. Нет, Дитятковский прав, именно так спланировав роль Шута. Кто, как не Алиса Фрейндлих, может взять эту планку, претворить музыкальную кульминацию шекспировской комедии так инструментально-строго и драматически насыщено!

Пролившись в кульминации, многое знание и многая печаль Шута далее вновь упакованы в кванты грустного сарказма, которым он парирует выпады партнеров. Но музыка пребывания Шута в неразберихе комедийных кви про кво спектакля и одновременно над нею длится от начала до конца и дает глубину всему построению. В финале «бог меланхолии», которым божится шекспировский шут Фесте, вновь подает свой голос. Алиса Фрейндлих поет, последнее слово по праву за ней (кстати, и по праву крови: она наследный Шут Фесте, Бруно Фрейндлих играл эту роль).

Могла бы петь шекспировскую песню про вечный дождь. Поет те, старинные заговоренные куплеты, которым знает цену герцог Орсино.

ЛИРА И МАСКА

Типология в актерском творчестве может быть очень разной, никогда — исчерпывающей и всегда — относительной. Чем более осознается проблематичность принадлежности актера к тому или иному типу, тем больше смысла в такой типологии.

Что такое, скажем, «интеллектуальный актер» или «актер нутра»? Это, казалось бы, антиномия, типологические полюса. Но как неверно доверяться жестким дефинициям в искусстве! Стоит увидеть, например, Алексея Девотченко на сцене, в его многолетних хитах «Концерт Саши Черного для фортепиано с артистом» (режиссер Григорий Козлов) и «Эпитафия» по Э. Лимонову и Т. Кибирову, где он играет в дуэте со скрипачом (режиссер Владимир Михельсон). Разве этот актер не объединяет в своей игре очевидную «интеллектуальность» и столь же ощутимо высвобожденную эмоциональную энергию? При этом сами упомянутые выше актерские дефиниции не отменены; они, оказывается, способны выступать в сопряжении.

Музыкальность актера и просто его музыкантская оснащенность многократно доказаны (можно вспомнить еще и работу Девотченко в постановке Григория Козлова «P. S. капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, его автора и их возлюбленной Юлии»). Музыкальная организация, композиция роли, конечно же, свидетельствует об интеллектуальном начале (причем порой убедительнее, чем, скажем, сам по себе драматургический материал, в котором предпочитают занимать того или иного актера). Сочетание музыкальной изощренности, партитурности роли и сильно воздействующей, едва ли не яростной эмоциональности актера как раз и становится отличительным качеством актерской индивидуальности Алексея Девотченко.

В «Ревизоре», александринской постановке Валерия Фокина, ансамбль музыкантов играет музыку Леонида Десятникова, находясь в зрительской ложе у сцены, и самим своим отстраненным присутствием настаивает на известной самостоятельности в ткани спектакля (отнюдь не «ретуширует» сценическое действие, чего принципиально избегает композитор: ему-то и принадлежит данное в одном из интервью определение банальной функции композитора как «ретушера»).

Девотченко великолепно встроился в эти соотношения, вел тему оголтелой, беспредельной пустоты как действительного, уже в криминальном смысле, беспредела. Вел именно как тему, не напрямую связанную с сюжетом, превосходящую, преодолевающую его рамки. При этом актерское воздействие было энергетическим шквалом, не знавшим преград.

Виталий Коваленко и Дмитрий Лысенков, заменившие актера в «Ревизоре», каждый

по-своему, продолжили этот путь. Триаду исполнителей Хлестакова окрестили «бандит, шулер и черт» (Л. Шитенбург). Именно в силу качеств актерской индивидуальности первого исполнителя, о которых сказано выше, при всей театральной выразительности последующих «шулера» и «черта» именно «бандит» у Алексея Девотченко хотя и был наименее «характерен», зато, пожалуй, в большей степени, чем те, кто пришли за ним, являл собою в Хлестакове самую стихию пустоты.

«Криминальная» адаптация хлестаковской темы не была сведена к поверхностной актуализации, она не исключила в постановке Александринского театра серьезности отсылок, даже и цитатных, к мейерхольдовской постановке 1926 года. А вот Шут, сыгранный Девотченко в додинском «Короле Лире», на мой взгляд, не достигал необходимой и ожидаемой от актера образной силы, даром что этот персонаж был выделен в сценической ткани, пластически ярко, программно музыкален, почти не расставался с фортепиано...

Дело, пожалуй, было в том, что темы «Лира» сознательно снижены, конкретизированы режиссером. Философский слой трагедии отменяется и программно упрощенным переводом Дины Додиной, и всей системой отношений персонажей, сведенной к проблеме житейской разьединенности поколений, неумения понимать друг друга. В этой вполне драматической и современно звучащей, но уводящей от трагедийного жанра ситуации Шут фактически остается не у дел, он не может претендовать на сущностное положение в действии.

Шекспировские шуты экзистенциальны, имеют свойство высвечивать предельный горизонт высокого жанра, и если Фесте у Алисы Фрейндлих в постановке Дитятковского раскрывает в комедии ее второй, сущностный план (о чем шла речь выше), то здесь, в додинском «Лире», в большой степени именно Шут у Алексея Девотченко объективно обнажает неглубокое дно спектакля.

Сама по себе музыкальность актера прежде всего обнаруживается на уровне «прикладных» умений, очевидных качеств актерской фактуры. Но технология сценических проявлений актерской музыкальности меняется исторически, о чем уже знает читатель. С начала XX века актер — и исполнитель, и инструмент, и композитор своей роли, в тандеме с режиссером, творящим композицию спектакля. Упомянутая «технологическая» сторона, порой изошренная, выходит на свет, проявляет собственное художественное содержание, становится лицом и сутью театральной эстетики.

Так, актеры в спектаклях Игоря Терентьева достигали настоящего акробатизма не только в пластическом рисунке, но и в музыкальном голосоведении. «Акробатический голос» — профессиональный термин из арсенала Терентьева. Именно этим пунктом он начинает собственную актерскую характеристику: «Акробатический голос (конкурирует с лучшими чтецами футуризма и конструктивизма)» — в письме к Мейерхольду от 6 ноября 1925 года¹²⁷.

Можно говорить о специфически авангардном, или, иначе, программно экспериментальном, опыте Ленинградского театра Дома Печати, где в 1926 – 1928 годы Терентьев ставил спектакли в сотворчестве с композитором Владимиром Кашницким. Алексей Крученых был, однако, лишь относительно прав, когда замечал: «Звуковой ряд спектакля именно в силу разработанности речевой партитуры, основанной на сдвиге, почти полностью исключал традиционное музыкальное сопровождение, и композитору Владимиру Кашницкому, видимо, оставался только монтаж, где монтажными единицами были голосовые тембры актерского состава»¹²⁸.

¹²⁷ Терентьев И. Собрание сочинений. Б о л о н ь я, 1988. С. 407.

¹²⁸ Крученых А. Фонетика театра. М., 1923. С. 9.

Композитор нимало не ощущал свое профессиональное присутствие в постановке как сколько-нибудь усеченное, при том что по-лефовски безапелляционно провозглашал выход «за пределы того, что называется музыкой». В своего рода манифесте — статье «Умная музыка», впервые опубликованной в журнале «Новый Леф» в 1928 году, он именно настаивает на принципиальной профессиональной состоятельности композиции нового типа, вдохновленной театром¹²⁹. В драматических постановках Терентьева при активнейшем участии Кашницкого слово, по свидетельству Адриана Пиотровского, представляло «как составная общего звукового монтажа, шума, стука, много выигрывая от этого в остроте и свежести»¹³⁰. Партитура строилась на изощренном контрапункте разных, отнюдь не предполагающих одна другую «музык». На самом деле, как справедливо указал С. Сигей, здесь предвосхищались принципиальные открытия в музыкальной композиции новейшего времени¹³¹. Вновь можно убедиться, как на разных исторических витках возобновляется глубинное взаимное воздействие театра и музыки.

Актер в этом звуковом потоке не был забыт, напротив, он был исключительно артистически активен. Однажды, уже много лет назад, мне посчастливилось быть на встрече с ведущей актрисой терентьевского театра Эмилией Инк. Ее привезли в маленькую гостиную Театрального музея из Дома ветеранов сцены. Изящная женщина в черном платье с белым кружевным воротничком. Но это было явление, казалось, еще не остывшей лавы, пламенеющих, творчески гениальных двадцатых годов. Она смогла дать представление о театре своей молодости, именно о культуре профессионализма, о музыкальной партитуре спектаклей «Фокстрот», «Узелок», «Джон Рид», «Ревизор» в театре Игоря Терентьева, о том, какое счастье быть актрисой-музыканткой, соавтором композиции целого. В переполненном зальчике был приготовлен магнитофон. Фатальным образом ничего не записалось...

Эта актриса принадлежала театру с четким, именно композиторским кредо. Тем существеннее реальная переключка с программными творческими установками актрисы совсем иной школы. Начиная свой актерский путь в Первой Студии в лоне «душевного реализма», Серафима Бирман в зрелые годы и гамлетовские слова о «ладах души» предлагала воспринимать в параметрах собственно музыкальных. Ведь «драматический актер — композитор» и «в каждом образе, создаваемом актером драматического театра, как и в партии оперного певца, есть свой лейтмотив»¹³². В другой ее книге можно прочесть: «Актер должен уметь музыкально распоряжаться ударениями тела, напряжением и расслаблением своих мышц. В теле, в силе или слабости мышц существуют те же интервалы, что и во внутренней жизни человека; в теле, так же как и в интонациях, есть ритм, мелодия,

¹²⁹ С м.: Т е р е н т ь е в И. С о б р а н и е с о ч и н е н и й. С. 460 - 462.

¹³⁰ Ц и т . п о: С и г е й С. И г о р ь Т е р е н т ь е в в Л е н и н г р а д с к о м т е а т р е Д о м а П е ч а т и // Т е р е н т ь е в с к и й с б о р н и к / П о д р е д . С . К у д р я в ц е в а . М., 1996. С. 32.

¹³¹ С м.: Т а м ж е. С. 32 - 33.

¹³² Б и р м а н С. С у д ь б о й д а р о в а н н ы е в с т р е ч и. М., 1971. С. 188.

музыка»¹³³; при этом «даже способ мышления отражается в том, как человек физически движется»¹³⁴.

В молодости работавшая со Станиславским в период первых проб его Системы, затем с Вахтанговым и Михаилом Чеховым, Бирман глубоко своеобразный художник с мощной творческой фантазией. Она знает силу музыкальной организации образа и его драматического развития на сцене. Строя свои роли в гротесковом сопряжении контрастирующих красок и качеств, актриса, конечно же, нуждалась в опоре на композиционную крепость родственного искусства. «Ритм, мелодия, музыка» не были для нее абстрактными понятиями. Артистическая «сформулированность» пластики, интонационного рисунка была необходима Серафиме Бирман. Ведь актриса не «подражала природе», а творила сложносочиненный образ. Художественно воздействовала сама творческая активность в претворении персонажа, она не затушевывалась, но была частью ярчайшего образа.

Необходимо вновь и вновь подчеркнуть: нет натяжки в том, чтобы настойчивые обращения больших артистов драматической сцены к музыкантской лексике воспринимать в действительной связи с искусством музыки, а не как фигуру речи. Михаил Чехов говорил о «музыке» движений «мудрого тела» артиста: «стаккато, легато, медленно, быстро»¹³⁵. Это было у него на самом деле условием дальнейшей, по нашему определению, «музыки роли». Ведь само понятие не только метафора. Когда великий артист, о чем упоминалось в первой части книги, артистически вчувствовался в грядущую роль Дон Кихота («Слушай ритмы мои. Слушай меня, как мелодию»), — за этим стояла реальная опора на образность музыкального типа, с ее особым сопряжением чувственного и абстрагирующего начал.

Крупные явления драматической сцены, рожденные эпохой серьезных исторических сдвигов, глубоко и всеобъемлюще связаны с музыкой — настолько, что и музыка, как мы не раз убеждались, черпает в этих контактах импульс к дальнейшему развитию, уже как самостоятельное искусство. Для последнего времени в немалой степени характерно ощущение потери исторической перспективы. Но и на заре третьего тысячелетия театр, как и прежде, высекает драматическую искру из нового соотношения человека и мира. Полвека назад Диди и Гого ожидали Годо. Безуспешно, ведь он и был лишь их эхом, даже и чисто фонетически! Теперь ситуация, гениально представленная Беккетом, можно сказать, обжита массовым сознанием. Человек лишился центрального положения в мироздании, ощутил зыбкость «объективной» почвы под ногами — и оказалось, что театр готов показать мир, в котором «герой» становится своего рода мембраной, входящей в драматический резонанс с миром и другими людьми.

Выяснилось, что эта ситуация весьма и весьма благодарна для взаимодействия сцены и музыки. Как уже бывало, целая ветвь современной культуры посвящена, если можно так выразиться, нисколько не драматичной версии: собственно констатации «растворения» субъекта в мире, его аннигиляции. Зачастую это сценически весьма обаятельные опусы, например «Донка» Даниэле Финци Паски, показанная в рамках Чеховского фестиваля в 2010 году. «Лирический цирк», как называли это представление критики, по-видимому, точное жанровое определение, объясняющее не просто дефицит драматической составляющей, а принципиальный отказ от «действия». От тех, кто видел другие опусы режиссера ранее,

¹³³ Бирман С. Трудактера. М.; Л., 1939. С. 75.

¹³⁴ Там же. С. 88.

¹³⁵ Чехов М. А. Об искусстве актера. М., 1999. С. 59.

можно услышать упреки в «топтании на месте» — объяснимые, на мой взгляд, прежде всего слабой выраженностью драматического начала в представлениях.

Театр, однако, находит разнообразные пути к претворению обновляющихся соотношений человека и мира. Именно когда драматическая сцена не поступает своими родовыми признаками, возникают художественно индивидуальные явления, в том числе и в сфере отношений актера с музыкой спектакля. В этой связи стоит обратить внимание на феномен театра Эймунтаса Някрошюса, уже не один десяток лет участвующего, хотя и по-своему обособленно, в современном театральном процессе.

Эпическая доминанта в постановках литовского режиссера вполне очевидна. Цикл спектаклей по поэмам К. Донелайтиса лишь программно обнажил эту тенденцию. Но инсценировки современной и классической прозы и, главное, Чехов и Шекспир также обретают у Някрошюса эпическое звучание. Не вызывает сомнений, что шекспировские постановки здесь возникают «на дрожжах» «Дяди Вани» и «Трех сестер». Масштаб тут единый — масштаб мифа. Конечно же, стоит обратить внимание на связи эпического и драматического начал в этом театре, на то, как они выражены в музыке спектакля и в актерской работе.

«Дядя Ваня» (1986), задолго до цикла постановок по Донелайтису, поразил неожиданным для спектакля по Чехову эпическим масштабom, особой весомостью сценического высказывания.

О Някрошюсе много пишут. Отчасти мифологизирован и сам феномен его театра. Дерево, огонь, вода присутствуют в его спектаклях как реальная первооснова мира, не забывают своей первобытной сущности. В самом деле, метафорический текст этих спектаклей изощрен, в то же время язычески мощен и раскован. На сцене Чехов и его пьеса предстают в кристаллизованном, «измененном» виде: действие ритуализировано.

Как написал К. Рудницкий по поводу этого спектакля, «все подтексты с внезапной силой выпирают в текст»¹³⁶. Разумеется, это не означает, что театр тащит драматурга назад, к старой технике письма. Дело именно во «внезапной силе» подтекста. Здесь качественный скачок сценической чеховианы, исключительно существенный в смысле музыкальной организации действия и, конечно, небезразличный к концепции драматического персонажа.

Някрошюс не меняет в тексте ничего, но прочитывает его стереоскопически, в объеме сбывшихся тревог и предощущений. Стереоскопия связана еще с совмещением в оптике: режиссер, выучившийся театру в Москве, литовец советских времен, он видит чеховскую драму двойным зрением, изнутри и снаружи, как россиянин и как иностранец. Все это и делает сценическое высказывание Някрошюса особенно существенным.

Можно видеть, как драматическое действие, идущее в реальном сценическом времени, вытесняется действием символическим, как в архаических обрядах. Это можно назвать процессом кристаллизации, с высвобождением и концентрацией нешуточной сценической энергии. Новаторство Чехова, разомкнутость его драматургической структуры, самые этапы театрального освоения Чехова в XX веке начиная с раннего Художественного театра укрупняются, словно к ним поднесли линзу — как Астров подносит в спектакле Някрошюса могучую линзу к лицу Елены Андреевны.

Зачин спектакля — вспыхивающие во тьме языки пламени — скоро обнаруживал более чем скромную бытовую подоплеку: доктор Астров ставил няньке Марине медицинские банки. «Сюжет, достойный кисти» раннего Станиславского, любившего схватить жизненный поток в его естественном течении. Но эти огни во тьме вспыхивали на фоне тягучей и мощной мелодики древнего псалма. Зачин ритуального действия, не больше и не меньше. Далее по ходу спектакля музыка не раз резко расширяла границы драматического сюжета.

Так, Серебряков объявлял свою идею продажи имения на фоне хора рабов из «Аиды». Все выслушивали бредовый план профессора, с сомкнутыми устами выпевая мелодию известнейшего вердиевского хора. Получалось одновременно иронично и грозно; пожалуй, основной оттенок тут был — последняя грань терпения, трагический стоицизм бесконечно усталых людей.

Но ведь чтобы ирония не соскользнула в анекдот, необходимо задать меру обобщения, масштаб во всей системе отношений персонажей. Это и было сделано. Древнееврейский псалом, хор Верди соседствовали с музыкой совсем другого, ернического плана, принадлежащей половым, хамски захватывающим пространство дома. Само голосоведение персонажей было музыкально осмысленным, далеко не бытовым. Елена Андреевна и Соня когда-то в прошлой жизни были родня друг другу и дяде Ване. Даля Сторик и Даля Овирайте в этих ролях — мощные музы и воительницы Някрошюса. Елена Андреевна, амазонка в стиле модерн, и соблазнительна и недоступна, это жизнь, проходящая мимо себя самой. В отличие от нее в Соне земное притяжение и глубокая страстность ощутимы во всем: у нее неправдоподобно длинные и мощные косы, небывало звучный голос. Но ощутима и демоничность в таком облике. Кровь не «русалочья», но косы и голос русско-литовской Лорелеи. Именно Соня, сильно выдвинутая режиссурой среди «группы лиц» драмы, становится своего рода гением земного стоицизма.

Любовная драма в спектакле у Сони и у дяди Вани, и она даже усилена режиссером. Но речь идет не столько о любви, сколько о ее месте в мире. Спектакли Эймунтаса Някрошюса космогоничны, их можно засылать иным цивилизациям как емкий паспорт нашей цивилизации. Емкий, ибо мифологически обобщенный.

Когда-то, и об этом упоминалось в первой части книги, звон колокольчиков и стук копыт по бревнам, придуманную Станиславским звукопись отъезда Серебряковых из имения, Н. Эфрос назвал «музыка “уехали”». Так же точно можно назвать соответствующее место в «Дяде Ване» Някрошюса. Длятся и длятся октавные репетиции фортепиано, подражающие колокольчикам на дугах лошадиной упряжи, но и абстрагированные в то же время. Эти звучания, кстати сказать, восходят к рассыпающимся аккордам из музыки Ильи Саца в «Синей птице» 1908 года. Здесь, в някрошюсовском «Дяде Ване» это музыка огромного, длящегося прощания с Еленой Андреевной. Рассеянные, словно стеклянные звучания растворяются в воздухе, покуда Елена Андреевна собирает свои склянки с духами у очарованных ею обитателей имения. Это уже кода спектакля, где драматический итог действия «снимается», печально-элегические звуки раздаются словно резонанс отзвучавшей драмы в дальних, дальних пространствах.

Фаустас Латенас создает исключительный по силе воздействия музыкальный образ спектаклей Някрошюса. Тот эффект, что достигался в финале «Дяди Вани», трансформировался в последующих постановках. В них возникает особый музыкальный слой, сопровождающий действие от начала до конца, связанный с происходящим на сцене именно как резонанс, музыкальное эхо драмы, отклик на нее, раздающийся едва ли не из космоса...

У режиссуры Някрошюса крупный рисунок, своего рода циклопическая кладка мифа. Знакомые по истории театра мотивы чеховского, и не только чеховского, театра тут подвергаются «возгонке» — «кристаллизации».

Ведь уже и в эфросовском Чехове, легендарных «Трех сестрах» 1967 года, был некий объективно иной, не «один к одному», масштаб, своего рода птичий полет над временем написания пьесы. Спектакль мог казаться огрублением, нарочитой аффектацией мотивов «Трех сестер». Дело же было в реальной исторической дистанции, ее художественном осознании. Экзистенциальная тоска сестер была выражена тогда у Эфроса с необыкновенной силой. Там был вальс из фильма «Магазин на площади», кружение в замкнутом кругу. Позже, в «Ромео и Джульетте», персонажи в сопровождении музыки Олега Каравайчука были превращены в узорных птиц, с соответствующей пластикой, борьбой с земным тяготением, с соответствующим голосовым строем. И вот «Три сестры» Някрошюса: старый эфросовский

мотив кристаллизован до фиксированного и стойкого в режиссуре Някрошюса арабеска: женское соло или целая стая гомонящих птиц в дрящей попытке взлететь (у Ольги, Маши, Ирины не столько членораздельная речь, сколько музыкальная вибрация, inferнальный некий щебет). И также, как у Эфроса, Чехов тут продлен до Шекспира, Ирина приветственно машет крылом Офелии и Дездемоне.

Драматизм в опусах литовского режиссера возникает на скрещении индивидуального и эпического сюжетов. Музыка вписывает персонажей в мироздание, их драма и обретает масштаб, и в то же время словно оценивается с громадного расстояния.

Музыкальное начало проявляет себя в современном театре разнообразно, амплитуда возможностей здесь исключительно широка. Соответственно широк спектр и собственно актерского участия в той или иной музыке спектакля.

Может быть, Мастерская Петра Фоменко — один из немногих драматических театров, чья музыкальная константа не назойлива, но самоочевидна, подтверждается каждым новым спектаклем мэтра. Воспитанные им актеры — главное достояние этого театра. «Фоменки» воистину музыкальны. Не раз в применении к актерскому мастерству труппы звучало слово «сфумато». Оно родом из изобразительного искусства, означает искусство растушевки, полутени, борьбу с рациональностью четких контуров рисунка. В музыке это, конечно, культура филирования звука, пластичность голосоведения. Когда-то молодой Петр Фоменко поставил в ленинградском Театре комедии «Этот милый старый дом» А. Арбузова. Там персонажи — музыканты были уподоблены певчим птицам, их вместе с инструментами можно было увидеть на ветвях деревьев. Спектакль был насквозь музыкален, но, пожалуй, исчерпывался уподоблением легкомысленных арбузовских героев птицам. Собственно безопорное, бездумное существование персонажей не составляло драматической проблемы, скорее, было объектом умиления (вслед за автором).

С тех пор музыкальная составляющая в театре Фоменко утончилась. Актерский ансамбль безупречен в музыкальном отношении, существует в тонких переливах полутонов. Что бы ни игралось — Пушкин, Островский, Толстой, — на сцене Мастерской гарантирован безупречный музыкальный строй актерского ансамбля.

Вот, скажем, «Война и мир. Начало романа». Чудом сценического искусства кажется атмосфера дома Ростовых. Сменяются эпизоды спектакля, и ощущение филигранной сыгранности ансамбля и мелодической завершенности каждой роли не оставляет, но этот эффект едва ли не самоцелен. Акварельная тонкость, воздушность становятся основным содержанием постановки, зритель не может не ощутить самоценности этого мира, противопоставленного современным «шуму и ярости». Однако, на мой взгляд, здесь возникает очевидная опасность дистрофии драматического начала. Музыка, можно сказать, пребывает в спектакле на уровне фактуры — тогда как ее возможности более значительны, и именно в создании полноценного драматического действия. Музыкальность фоменковских актеров общеизвестна, осмысляется как самостоятельный эстетический феномен. В то же время в сценических концепциях других режиссеров, выходящих за рамки неперемного всепобеждающего «сфумато», актеры Мастерской осваивают новое драматическое пространство.

Есть на современной российской театральной карте место под названием «Коляда-Театр». Не просто «театр», стало быть, а особенно звонкая, несмотря на свою малость отовсюду видимая и слышимая сцена с всепокрушающей энергией ее демиурга, драматурга-актера-постановщика Николая Коляды. Олег Ягодин в этом «Коляда-Театре» очевидный лидер, он тут и Ромео, и Подколесин, и Хлестаков, и Гамлет, и Лопухин. За стенами родной сцены он музыкант, лидер известнейшей екатеринбургской группы «Курара». Сам по себе феномен артиста, объединяющего в себе музыканта и драматического актера, встречается в наше время не так уж редко и всегда интересен. Можно упомянуть Петра Мамонова, сочетающего выступления в рок-группе «Звуки Му» с драматическими моноспектаклями («Есть ли жизнь на Марсе», «Шоколадный Пушкин» и другие), или вильнюсского рок-певца Андриуса Мамонтоваса, уже много лет играющего роль Гамлета у

Някрошюса. В «Коляда-Театре» — иное. Здесь для всего строя спектаклей существенна артистическая индивидуальность лидера труппы.

Олег Ягодин имеет специальное актерское образование, и при этом в его творческой личности очень важны свойства, как будто выводящие артиста за рамки профессионального исполнения роли. В игровом театре Коляды, насыщенном музыкой и пластикой, Ягодин воздействует на зрителя словно поверх роли, он наделен способностью транслировать невербальную энергию действия, наделять острым современным звучанием образ, магнетически притягивающий к себе. Лубочная доходчивость эстетики театра Николая Коляды преодолевается. Рождается художественный объем, связанный с возникающей тут своего рода вольтовой дугой: «лубок», имеющий отношение к мифологизирующему народному сознанию, сопрягается с остро индивидуальным современным мироощущением, выраженным также довербальным, музыкально-пластическим способом.

Музыкальное начало, очень по-разному присутствующее как в драматическом спектакле, так и в игре артистов, вполне может быть точкой отсчета в определении типа постановки и типа актерского творчества — именно потому, что имеет отношение и к фактуре, и к сверхзадаче драматического явления.

2010 год

«ДЕКА РОЯЛЯ, ДО КОТОРОЙ РАЗДЕРЕТ СЕБЯ ГЕРОЙ»

Слова, взятые в заглавие этой статьи, возникли в связи с постановкой Андрея Могучего «Изотов» в Александринском театре (2009). Подобный словесный оборот еще несколько сезонов назад, пожалуй, трудно было бы себе представить. А теперь молодой театральный критик Елена Мамчур без натуги читает сценическую метафору Могучего, находя выразительный эквивалент реальности спектакля. Как же должны были развиваться внутрисценические связи музыки и драмы, чтобы драматическому пути героя, продирающегося к сути сквозь слои привычных значений, соответствовало обнажение подмостков (в сценографии Александра Шишкина угадывался силуэт рояля) буквально до голой деревянной основы.

Олег Каравайчук, не появляющийся на сцене, стал и узнаваемым внесценическим персонажем — композитором-анахоретом, и автором-исполнителем звучащей в спектакле музыки. В 1970-е годы Каравайчук был одним из самых интересных композиторов в драматическом театре. Мы помним поразительную работу его музыки в эфросовских «Ромео и Джульетте» (об этом — в первой части книги), и у нас в Ленинграде в Театре комедии он очень интересно сотрудничал с Вадимом Голиковым в памятной постановке «Села Степанчикова». В «Изотове» простейшая фортепианная гамма, вначале неуверенная, словно игравшаяся ребенком (азбука музыки!), становилась мощным настоящим звуковым потоком, заполнявшим все сценическое пространство. Музыкальный зачин определял характер дальнейшего действия, лишённого бытовой плотности, зато чрезвычайно насыщенного энергией духа, ищущего опоры.

Как читатель, вероятно, уже давно понял, автор энтузиастически ищет и находит в театре свидетельства тотального взаимопроникновения музыкального и драматического начал. Строго говоря, такое взаимопроникновение и не может не быть тотальным. Повторим еще раз, дело ведь вовсе не в насыщенности спектакля звучащей в нем музыкой. Искусство драматического театра находится на таком уровне, что любой компонент его структуры может испытывать воздействие музыки, становится частью единой музыки спектакля, которая, как мы знаем, не сводится к собственно музыкальным «номерам». «Поэзия — пресволочнейшая штукавина: существует — и не в зуб ногой». Эти слова Маяковского можно отнести и к музыке. Она либо есть, либо ее нет. Не может быть ситуации, при которой структура драматического спектакля музыкальна «частично». Все, вплоть до реквизита, либо участвует в музыке спектакля, либо разрушает ее.

Кстати, о «деке рояля»... Когда-то давно музыкальный инструмент появлялся на сцене,

либо предвещая соответствующий номер по ходу сюжета, либо указывая на профессиональную принадлежность персонажа. Пишу эти строки, а в голове проносятся феерические вариации современных явлений фортепиано на сценической площадке.

В самом деле, задумаемся: ведь музыкальный инструмент сложно «отвлечь» от его прямой функциональной нагрузки. Между тем современный театр невероятно пристрастен, условно говоря, к фигуре рояля или пианино на сцене. Похоже, что так обнаруживает себя осознанное тяготение сцены к музыке, некая рефлексия по этому поводу. В этих случаях театру важна не прямая эксплуатация музыки, хотя она и звучит. Скорее, театр таким образом маркирует присутствие музыки в мире, как правило, драматичное.

Вновь мы видим новый уровень свободы в структуре сценических связей. Что означает инструмент на сцене в постановках столь разных режиссеров, как Анатолий Васильев, Юрий Погребничко, Михаил Левитин, Эймунтас Някрошюс, Кристоф Маргаллер, Люк Персеваль, Робер Лепаж, Андрей Могучий и многие другие? Музыка словно «свертывается» в знак, причем возникают интереснейшие сопряжения с действием; конечно же, это происходит только при условии, что в постановке присутствует музыкальное начало.

Как уже сказано, музыкальный инструмент вступает на подмостки не для антуража. Ведь сцена заинтересована в музыке во всех ее сценических проявлениях. Формальное использование ее попросту уже невозможно в современном театре, пытающемся искать реальные соответствия драматизму существования человека в мире. Музыка становится либо душевным оплотом, последним прибежищем персонажей, как, помнится, было в финале «Взрослой дочери молодого человека» у Анатолия Васильева, либо знаком катастрофы, как, например, в «Пире во время Ччумы» у Михаила Левитина, где трагически разорванное чрево рояля с сорванными струнами нависало над сценой, не столько символизируя, сколько буквально воплощая угрозу иссякания музыки в мире.

Пианино в старом кинотеатре — только ли ностальгический мотив? В старом спектакле Анатолия Васильева группа героев, в финале сгрудившихся у пианино в последнем порыве былого братства и напевавших песни своей молодости, конечно, ничем не предвосхищала «белый кабинет» позднейшего Васильевского «Каменного гостя», где персонажи были словно автономными медиумами пушкинской трагедии, с невероятной мощью, едва ли не открытым, «белым» звуком читали стихи и пели романсы Даргомыжского, в сопровождении столь же отдельного, дистанцированного в глубину сцены концертмейстера за белым роялем. Возникло ощущение особой остроты трагедийности и одновременно концертной приподнятости, парадоксальной праздничности.

Соотношение драматического текста и музыки было также парадоксальным. Слово потеряло какую бы то ни было обыденную смысловую окраску. В генеалогии этой техники произнесения пушкинского стиха можно найти мейерхольдовские «капли, падающие в глубокий колодезь». Только здесь, скорее, акцентируется крепость, скульптурность звука. Понятно, что музыка и слово в этой ситуации и остраивают друг друга, и на равных участвуют в построении сценического действия мистериального типа (отсюда ощущение особой торжественности, упомянутой парадоксальной «праздничности»), — что и было развито в полную силу в «Моцарте и Сальери», где струнный ансамбль Татьяны Гринденко, специально написанный «Реквием» Владимира Мартынова естественно входили в партитуру спектакля «на правах старшей музы», по выражению Алены Карась¹³⁷.

Да, славкинские персонажи давнего Васильевского спектакля, жавшиеся друг к дружке и к старенькому пианино, ничем не напоминали позднейших Дон Гуана и Лауру — если только не видеть в той старой мизансцене метафору «уходящей натуры»: группа людей на

отколовшейся и тающей на наших глазах льдине. Пианино в кинотеатре было последним оплотом музыкальной вселенной шестидесятых. Изумительный ансамбль Васильевских актеров, артистично свингующий, как в хорошем джазе, на протяжении действия, съезживался как шагреневая кожа, или, иначе, этот мир уходил на дно, как Атлантида, во главе с обаятельнейшим Бэмсом — Альбертом Филозовым, который, как знаменем, потрясал рентгеновским снимком, самодельной музыкальной записью «на костях».

Ушедшая в прошлое культура старого кинотеатра, с неперменной эстрадой в фойе, оказалась благодарной чисто театральной материей. Как я пыталась показать, дело не ограничивается данью ностальгическому настроению. Все тот же Маяковский был прав, театр — увеличительное стекло. Прежде всего сцена высекает драматическую искру из музыкально осмысленного соотношения времен. Юрий Погребничко в спектакле «Перед киносеансом», с подзаголовком «Моя Марусечка», выпускает на сцену экстравагантный актерский квартет. Юная особа из наших дней, словно заблудившись во времени, становится свидетельницей странного выступления маленького ансамбля — тапера, баяниста и немолодой солирующей актрисы Натальи Рожковой. Одну за другой в сопровождении аккордеона она поет песни, ушедшие в историческое небытие, поет очень высоким голосом в манере, так же безвозвратно ушедшей. До жути абсурдно, невероятно обаятельно. При этом возникает эффект сильной театральной линзы, фокусирующей возникающую дистанцию эпох в драматическом сопряжении с индивидуальной судьбой. Эффект, замечу, очень далекий от незатейливого стиля «ретро».

Можно сказать, что театр в последние десятилетия словно нарочно обращается к испытанным беспроектным схемам участия музыки в представлении и радикально переосмысляет их. В фестивальной афише «Балтийского дома» 1995 года постановка берлинского театра «Фольксбюне» «Прикончи европейца, пристукни, прихлопни его!» в режиссуре Кристофа Марталлера была самым саркастическим спектаклем. Но только дело не исчерпывалось зловещей иронией, заявленной в названии. Жгучая социальность подвергалась некоей возгонке, «снялась» — и возникал катарсис в душе зрителя. Фортепиано, кларнет и аккордеон переходили в этом спектакле от гротескно-иронических ролей к лирике.

Что за муха такая — европейец? В роли мухобойки, очевидно, выступает история, а речь, надо думать, идет и о них, людях из берлинской «Фольксбюне», и о нас. Подзаголовок спектакля, иронически обозначивший жанр, — «Патриотический вечер Кристофа Марталлера» — определил и его сюжет. Коллективное чаепитие и пение хором бодрых мотивов, этот удел патриотов, оказалось зрелищем незаурядным.

Спектакль шел без перевода. Отсутствие наушников на современном остросоциальном спектакле казалось более зловещим фактором, чем судьба европейца... Спектакль поразил своей внятностью, при неожиданной художественной тонкости объявленного «патриотического вечера».

Дежурный анабиоз застойного мероприятия переходит в ностальгический транс и обратно. Одиннадцать персонажей «Вечера» — поющие монстры, пьющие чай по команде, гротескные маски дель арте не столь давней социалистической эпохи. Каждый остается в памяти, при том что все они люди толпы, трамвая, узнаваемые именно как «человек-масса». Незадачливые пасынки истории, амбициозные и закомплексованные, усеченное существование...

Немецкая «Клаустрофобия», наподобие додинской? Спектакль Марталлера отличала точеная графика, совершенная музыкальность. Саркастическое представление поразительным образом подводило к катарсису. Одиннадцать дуэлей социальных типажей с артистами завершены. Человек не сводится к функции социальных перипетий, в противном случае музыке нечего было бы делать. Сама музыка переживала здесь перипетию. Прихотливая, изощренная партитура спектакля, насыщенная призывными мотивами, пересозданными в единой композиции, в итоге «сняла» уродство прозябания потерянных людей, возвращала им и нам духовный горизонт и жизненную полноту. У истории нет

пасынков, нет потерянных поколений, если артисты высекают такую музыку из этого «сора». Под занавес режиссер сделал еще одно захватывающее «коленце»: все одиннадцать человек на несколько голосов, безупречно, меланхолически насвистывают былой энтузиастический мотив. Этой филигранной музыкальной кодой на темнеющей сцене завершился «патриотический вечер»: историческая Атлантида погружается в небытие, но музыка остается...

Спектакль театра «Фольксбюне» принадлежит к тому направлению современной сцены, что успешно сопрягает музыкальную организацию целого с социально, исторически значимой проблематикой. Года три перед тем французский театр «Нило Нил» привозил в Петербург спектакль «А ля порт, Боршет» по рассказам Вольфганга Борхерта, поставленный Реми Барбье именно в этом ключе: живой человеческий голос и марионетки на балу истории составляли драматическое поле спектакля.

Аккордеон как будто предрасположен к созданию артистично меланхолического строя представления. Но театр не склонен ограничиваться подобными рамками. И вот в спектакле Барбье колоритная, в феллиниевском духе аккордеонистка вырастает в апокалиптическую фигуру.

Выверенная музыкальность действия была в этом спектакле глубоко содержательна. Человек, который остался один на один с историей, не способен противостоять ей. Эта жесткая истина передается через пластическую и музыкальную партитуру целого ряда аттракционов. Пятеро персонажей, каждый со своей темой, опять-таки музыкально и пластически индивидуализированной, создают контрапункт, в котором драматические сдвиги и акценты чередуются с моментами безнадежного прокручивания одного и того же сценического мотива. Аккордеонистка, заглушающая своей апокалиптической гармоникой живой человеческий голос и превращающая героев спектакля в безвольных марионеток на балу истории (вновь вспоминается фильм Э. Сколы «Бал»), не оставляет зрителю, казалось бы, никакой надежды. Но тупиковая ситуация, переданная средствами искусства, становится в силу этого не такой уж безысходной. Классический абсурд XX века требует прежде всего мужества от воспринимающей стороны. Это заповедь мужества быть. Артистизм режиссуры, таким образом, несет серьезное содержание в самом себе.

Другими словами, не что иное, как музыкальная организация драматического спектакля, сегодня гарантирует «свет и выход», при том что сцена не может не передавать ощущение дисгармонии в современном мире.

Нередко, как видим, именно музыкальный инструмент оказывается тут «крайним», театр вновь и вновь обращается к этой метафоре, и когда хочет дать надежду, и когда бьет тревогу.

В «Моцарте и Сальери» Эймунтаса Някрошюса рояль был, собственно, живым существом, третьим субъектом драмы, в отношении которого и поляризовались заглавные герои. У Моцарта — Альгирдаса Латенаса пластический рисунок был изощренно артистичен, герой ткал свою музыку словно из воздуха. Вместо одной из ножек рояля у Моцарта была подложена, можно сказать — по-дружески, стопка книг. И вот Сальери — Владас Багдонас с неким гневным напряжением опускался на корточки и принимался с усердием поддерживать, как кариатида, более того — как Антей, своды искусства. Этот рояль уже не принадлежал Моцарту.

Корпус пианино и — отдельно — фортепианная клавиатура были частью сценографического коллажа в спектакле Робера Лепажа «Липсинк». «Драматическая вселенная»¹³⁸ (выражение Дм. Ренанского) спектакля Лепажа проникнута музыкой даже и на уровне сюжета. Расчлененный музыкальный инструмент становился характерной метафорой

и драматическим акцентом в этом мире. Совсем иная, и столь же выразительная, сценографическая метафора встречала зрителя уже в самом начале «Отелло» Люка Персеваля: в глубине сцены стояли друг против друга два рояля, черный и белый. Абстрагированный, подчеркнуто концертный дуэт-дуэль музыкальных инструментов становился контрастным акцентом в спектакле, театральная лексика которого была насыщена мотивами конкретной, узнаваемо современной агрессии и нетерпимости.

«Иваны», постановка Андрея Могучего по повести Гоголя, идет в окружении зрителей, которые сидят тут же, на сцене Александринского театра. Это важно, режиссер здесь не «рассказывает историю», а делает зрителей словно последними свидетелями мира, который на наших глазах срывается в тартарары. Композитор Александр Маноцков строит музыкальную канву спектакля на звуке человеческого голоса. Поет нежнейшую украинскую песню в начале спектакля Николай Мартон, только еще входящий в роль Ивана Ивановича. Поет вокальный ансамбль «Элион», распевая ключевые фрагменты текста, придавая действию эпическую окраску (с этим ансамблем композитор, кстати сказать, за стенами театра создает самостоятельные композиции, содержащие явное драматическое начало). Трагический пик спектакля также отдан музыке. Светлана Смирнова поет балладу о братьях, кровная вражда которых не может закончиться и в аду. Мир рушится, превращается в поле бесконечной тяжбы самолюбий, земля опустошена ею как после неслыханной битвы. В момент, который можно назвать кульминационным, на сцену, срываясь с тросов, с грохотом валится фортепиано, по пути разваливаясь на куски... Музыка покидает этот мир?

Тенденция иметь в виду за конкретным драматическим сюжетом целостное состояние мира, сценически выявить этот второй план — удел современного художника, входящего в культуру на рубеже нового тысячелетия, прошедшего через горнило стольких художественных откровений, включая абстрагированные структуры театра абсурда. Двадцать минут сценического времени не случайно отданы в Васильевской постановке «Моцарта и Сальери» собственно музыке, «Реквиему» Владимира Мартынова в профессиональном исполнении ансамблей «Сирия» и «Opus Posth» под руководством Татьяны Гринденко. В последних премьерах Школы Драматического Искусства — опера Александра Маноцкова «Гвидон» по Даниилу Хармсу. Как сказал в одном из недавних интервью композитор, «театр тоже жанр музыки». В этой экспансии музыкального начала можно видеть и характерную постмодернистскую тенденцию, органичную в театре нового рубежа веков, — но можно вспомнить и мейерхольдовские обращения к музыке, и насыщающие, и остраивающие драматическую ткань спектакля, характерные и для «Учителя Бубуса», и для «Горя уму».

Моцартовский миф всплывает в творчестве то одного, то другого художника. Эймунтас Някрошюс, Геннадий Тростянецкий, Анатолий Васильев, Михаил Левитин (в его «Пире во время Чччумы» присутствовал и Моцарт) заморожены пушкинской «маленькой трагедией», думается, глубоко не случайно. Личностный, художнический посыл, проблема творчества и творца, саморефлексия искусства в переходную эпоху рубежа столетий обнаруживают острую актуальность. Театр сегодня способен взять эту высокую планку. В упомянутых постановках, при всех резких индивидуальных различиях режиссуры, музыка не прячется за спинами пушкинских персонажей. Театр не скрывает того, что она — важнейший субъект действия. Драматические отношения героев при этом не похожи на традиционные, добротные дуэты корифеев сцены. Теперь Моцарт и Сальери — тандем взаимосвязанных начал, поле борьбы контрастных субстанций, не сводимых к самостоятельным «характерам».

Так возникают здесь извечные театральные маски Пьеро и Арлекина, парадоксально передаваемые, как эстафета, персонажами друг другу (поразительно, как, при всей разности художественных миров Тростянецкого и Васильева, они перекликаются в этом пункте).

Не новая тяга столь разнозависимого, многоразного, детерминированного театрального ремесла к высокому искусству музыки, с ее умением выразить абсолютные вещи, — соединяется теперь с реальной готовностью театра сотрудничать с музыкой на этом уровне.

Ответ на эсхатологический, взятый из Гоголя вопрос (Если музыка нас покинет, что тогда станет с миром?) в этом контексте, по-видимому, должен быть таким: пока театр жив,

ЕЩЕ РАЗ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ В ТЕАТРЕ — В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА¹³⁹

Слово «синтез» — из химии и из философии и не так уж легко применимо к театру, как и многие другие наши словечки. Скажем, «синтетический актер»: скорее надо говорить о его эластичности, в прямом и переносном смыслах, о пластичном совмещении навыков разных типов театра. Синтез же предполагает переход в сущностно новое качество.

Особенно к современному театру понятие синтез вроде бы мало применимо. Речь идет скорее о диффузии, обращаясь к все тем же естественнонаучным понятиям. Когда-то, скажем, мы били тревогу, наблюдая, как эстрада дышит в затылок театру. Сейчас проклюнулась другая мизансцена. Театр, кажется, переварил эстраду и многое другое, и не подавился, и удерживается на ногах. Можно вспомнить Уилсона, а можно «Квартирник» в Театре на Литейном. Это и сборник песен Хвостенко, и сплошная, со своей драматической параболой, театральная материя, далеко ушедшая от давней идеи «зримой песни» (режиссер Роман Смирнов).

Я хочу обратить внимание на одну существенную, на мой взгляд, вещь. Может быть, я принимаю желаемое за действительное; но раньше не пришло бы в голову и само это допущение.

Раздробленная, какая-то безвекторная, без руля и ветрил эстетическая жизнь современного театра что-то такое в себе копит. Что, например, означает выдвинувшийся вот уже порядочно сезонов назад цех — художники по свету? Может быть, кстати, то же, что и сто лет назад, когда свет пережил революцию в творчестве Аппиа и Крэга, а до этого еще пятьсот лет назад, о чем говорила на этой конференции Майя Михайловна Молодцова. Время легко формулируемых, вербализируемых концепций уходит, а мир сцены сам по себе оказывается неисчерпаемо емким.

То же и с музыкой. Невыносимой архаикой отзывается ее использование в «точечных», говоря словом Сергея Васильевича Владимирова, целях. Вот она, музыка, пожалуй, что и «синтезирует» мир современного драматического спектакля.

Я понимаю, что многих раздражу, но и финальная песня в александринской «Чайке» Люпы, и, по его следам, песня Димы Билана в фокинской «Ксении» — это не сюжетные метки и не дань эстраде. Сами эстрадные цитаты входят в химическую реакцию с драмой. Возникают очень не прямые пути схода мотивов спектакля. Свои в каждом случае, но есть и общее: осязаемая пустотность мира, завещанная чеховским Треплевым, поданная не без иронической подсветки. Не обязательно приходить от этого в восторг. Суть в том, что песни бывали всегда, но с таким абстрагированным смыслом, важным для всего построения, они раньше не вводились.

Когда-то, лет пятнадцать назад, Александр Галибин в «Трех сестрах» (Театр на Литейном) давал звуковую декорацию из Партиты Баха для скрипки соло, достигая эффекта упомянутой пустотности мира, какого-то космического, разреженного, вневременного пространства, где голоса чеховских персонажей из исторической фонограммы и современного спектакля звучат не пересекаясь. Сейчас, как видим, сходный эффект достигается и без припадания к Баху: метафизика высекается из сопряжения несопрягаемых, казалось бы, материй. А вот в то же время Анатолий Праудин в «Даме с собачкой» на Малой

139

В ы с т у п л е н и е н а к о н ф е р е н ц и и
«Н о в ы е к о н ц е п ц и и т е а т р а и и х
п р а к т и ч е с к о е в о п л о щ е н и е н а р у б е ж а х
в е к о в». С Т Д. 23 а п р е л я 2009 г о д а .

сцене БДТ берет живую скрипачку с сонатой Баха и максималистски вдвигает ее в качестве перипетии в интимную сцену в своем вроде бы таком герметичном и камерном спектакле. Курортный роман становится фатумом. Этот парадоксальный стык оказывается уместным и действенным сопряжением, открывает необходимый другой план спектакля.

Так же, как абсурдизм спустился с интеллектуальных высот и продвинутых подмостков и овладел массовым сознанием и массовым искусством, — так же и метафизика оказалась не чуждой современному театру. Музыка с ее способностью апеллировать одновременно к чувственному восприятию и высоким абстракциям востребована театром по существу. Драматический театр все более готов к максимально значительной роли музыки. Самый выразительный пример — «Иваны» Андрея Могучего в Александринском театре, тут отличная и равноправная сцепка с композитором Александром Маноцковым и художником Александром Шишкиным. Это драматическая фреска, и живая музыка — вокальный ансамбль и оркестрик — здесь вроде той самой скрепляющей субстанции, благодаря которой фрески сияли и не рассыпались. От едва ли не сувенирной «Сонце низенько» (поет Николай Мартон) и до жуткой баллады про братьев в аду, что звучит у Светланы Смирновой, — это надежный крепеж действия. И это голос от театра, от сцены, от самого мироздания, это музыка в полную свою субстанциальную мощь. Это, собственно, то, что завещал Александр Блок своей Песней Газтана в «Розе и Кресте».

Вот такой синтез, созданный на музыкальном фундаменте, переводящий драму в метафизическую плоскость, он и в философском смысле синтез, и в этом случае слово, пожалуй, корректно.