

Р. Г. Коленько, канд. искусствовед. (МИК)

### МУЗЫКА В ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ, ПОСВЯЩЕННЫХ 40-ЛЕТИЮ ОСВОБОЖДЕНИЯ БЕЛОРУССИИ

Драматический театр 70—80-х годов все больше и настойчивее обращается к музыкальному искусству, используя не только его эмоционально-смысловые, образные, изобразительные возможности, но и некоторые принципы музыкальной формы, драматургии. «Музыка в театре,— пишет Ю. Завадский,— начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что если спектакль немзыкален, неритмичен — значит, это плохой спектакль...» [1].

В современном советском театроведении и музыковедении отсутствуют теоретические разработки проблемы музыки в драматическом спектакле. Однако уже предпринимаются попытки ее теоретического осмысления. Пришло время ответить на многие вопросы, связанные со стилевыми и жанровыми особенностями музыкального оформления спектакля, с функциями и возможностями музыки в нем, с принципами и закономерностями включения ее в общий замысел постановки.

Театральный спектакль — сложный и многосоставный организм. Входящие в него основные компоненты: драматическое произведение, режиссура, актерская игра, музыкальное, художественное и световое оформление — должны органично сочетаться друг с другом и при этом оставаться ярко индивидуальными. Подобным образом взаимосвязаны и голоса в полифонии, что позволяет рассматривать театральный спектакль как своего рода полифоническую партитуру, в которой музыке отведена далеко не последняя роль.

Анализ функций музыки в «полифонической партитуре» драматического спектакля составит главную цель данной работы.

Функции музыки в спектакле многообразны, как и способы ее введения. Театральная практика позволяет наметить несколько типов музыкального оформления. Один из наиболее перспективных и отвечающих требованиям времени — музыкальное оформление, созданное композитором специально для данной постановки и в данном театре. Второй — подбор музыкальным руководителем фрагментов из различных произведений. Кроме того, часто используется такое музыкальное оформление, которое объединяет первые два типа. О достоинствах и больших возможностях синтеза музы-

ки и драмы много говорить не приходится. В этом случае обеспечивается наиболее тесный контакт между всеми компонентами спектакля. Композитор наравне с режиссером, художником, актерами непосредственно принимает участие в создании партитуры спектакля. Он проникается той атмосферой, той интонацией, которые свойственны только этой пьесе, этому режиссеру, этому актерскому ансамблю.

Работа композитора в драматическом театре сложна и специфична. Она требует глубокого понимания театральной природы, ее движущих законов, особого обостренного ощущения времени, национальной принадлежности спектакля. Сами композиторы выделяют чутье сцены как особый талант. По определению ленинградского композитора А. Петрова, много пишущего для театра и кино, — это своеобразное «шестое чувство».

Именно такое чувство проявляется у белорусского композитора И. Лученка в музыке к героической драме Н. Матуковского «Поединок», поставленной в Витебском областном драматическом театре имени Я. Коласа (режиссер-постановщик Б. Эрин, режиссер Г. Дубов, художник А. Апарин).

Пьеса Н. Матуковского — это напряженное, полное глубоких переживаний повествование о наиболее драматичном и героическом периоде жизни К. Заслонова, его работе в депо станции Орша во время немецкой оккупации. Все повествование ведется от лица его дочери Музы Константиновны. Используются подлинные документы, в частности письма к жене.

Главная идея пьесы выражена в ее названии. Это — острый, драматичный, ни на минуту не прекращающийся поединок между двумя противоборствующими силами: подпольщиками-партизанами во главе с К. Заслоновым и фашистами во главе с майором СД Бегером.

Музыка И. Лученка настолько органично входит в полифоническую партитуру спектакля и внутренне оправданно вживается в атмосферу всей постановки, что поначалу ее трудно выделить и обособить. В то же время, вслушиваясь в звучание музыкальных фрагментов, анализируя их смысл и взаимосвязь между собой и с другими компонентами спектакля, обнаруживаешь глубоко продуманную самостоятельную музыкальную концепцию, раскрывающуюся в стройной и выразительной образно-эмоциональной драматургии.

Основная идея музыкального решения диктуется ведущей идеей всего спектакля. Сущность музыкальной драматургии заключается в ярком противопоставлении двух контрастных образных сфер: с одной стороны, олицетворяющих зло, насилие, с другой — добро, преданность и любовь к Родине. Первая охарактеризована типичными для советской симфонической музыки (особенно для Д. Шостаковича) средствами жестокого, механического марша со свойственными ему в этой ситуации безликими, образно говоря, мертвыми интонациями, резким военизированным ритмом. Используя короткие трубные кличи медных духовых инструментов и сухие

пищикатные удары струнной группы на фоне мерного, тяжелого остинато контрабасов и ударных, композитор добивается обобщенного, почти зримого образа фашизма, несущего смерть и разрушение. Этот марш, почти не изменяясь, появляется в спектакле неоднократно, сопровождая или предвосхищая напряженные сцены-диалоги К. Заслонова с Бегером, образуя своеобразный музыкально-смысловой лейтмотив.

Совершенно иные средства использовал И. Лученок для характеристики партизан и главного героя спектакля К. Заслонова — многоплановые, с разнообразными музыкальными аспектами. В целом этой музыке не свойственна определенная лейттема или фрагмент. Напротив, музыкальному сопровождению к каждой сцене присущи индивидуальность, свежий колорит. Так, в начале пьесы (прощание Заслонова с руководителем подпольного обкома партии и группой подпольщиков) впервые возникает мягкая, трепетная, лирическая тема в характере грустных народных песен. Она проста по интонационно-ритмическому содержанию, диатонична в своей ладовой основе. Своеобразное тембровое решение придает ей теплоту, человечность. Мелодия, звучащая в среднем регистре флейты под аккомпанемент цимбал и фортепиано, наполняет сцену особой, внутренне напряженной тишиной, которая служит резким контрастом последующему развитию действия.

Лиричность образа К. Заслонова прослеживается и в музыке, сопровождающей сцену воспоминания о мирной жизни, в воображаемом им диалоге с женой Ритой. Здесь господствует светлая по настроению, прозрачная по инструментовке тема (верхний скрипичный регистр), помогающая и актеру, и зрителям перенестись в такие далекие и такие незабываемые дни без войны.

В центре второй части пьесы (арест главного действующего лица) в музыкальном сопровождении появляется и другой нюанс. Ни ежеминутная опасность разоблачения и смерти, ни гибель его помощников не сломили К. Заслонова, не убили в нем жгучего желания бороться до последней капли крови с фашистами. И эта черта К. Заслонова особенно отчетливо выразилась в героической музыке марша, полной силы и энергии, полной воли к победе. Композитор и здесь обращается к данному жанру, но в совершенно ином плане.

Через всю музыкальную характеристику положительных героев драмы красной нитью проходит символ Родины-матери. В каждой интонации, ритме, тембре различных музыкальных фрагментов незримо присутствует этот дорогой и священный для каждого советского человека образ. Включение же песни «Остается Родина» на слова Г. Буравкина, написанной в традиции лучших камерных лирико-патриотических песен И. Лученка, придает музыкальной драматургии ярко выраженную этическую направленность.

Подытоживая сказанное, отметим, что композиция И. Лученка имеет разветвленную, строго организованную систему музыкальных характеристик. Она основана на контрасте двух главных образных сфер, объективно олицетворяющих светлое начало и тем-

ные, противостоящие ему силы. Эта вечная для искусства тема благодаря суровой жизненной правде обрела в спектакле осязаемость. Такого рода многоплановость в музыкальной драматургии придает ей черты сходства с основными принципами драматургии крупных жанров — симфонии и оперы, а это в свою очередь соотнесло музыку и через нее всему спектаклю особую философскую глубину при раскрытии художественной концепции.

Спектакль белорусского театра имени Я. Купалы «Рядовые» по пьесе А. Дударева посвящен простым советским солдатам, незаметным труженикам войны, ценой жизни которых создавалась великая Победа (режиссер В. Раевский, художник Б. Герлован). Музыкальное оформление спектакля осуществил композитор О. Янченко. Однако если в ранее рассмотренной постановке музыка, занимая относительно самостоятельное место в полифонической партитуре спектакля, раскрывала внутреннее образно-эмоциональное содержание действия, то в «Рядовых» она сопровождает события, внешне иллюстрируя происходящее на сцене. Такой принцип введения музыки в драматический спектакль не умаляет ее достоинств. Она выполняет функцию гармонического сопровождения, естественно влетаясь в общую композицию.

При всей эмоциональной насыщенности, тембровом и интонационном богатстве спектакль имеет строго выверенные звуковые границы. Точно так же, как сохраняется постоянство и замкнутость пространства сцены, намеренно ограничена и звуковая среда. Весь спектакль идет в одних декорациях. Это — полуразрушенный костел с разбитыми колоннами, уходящими ввысь, и подобием алтаря в глубине сцены. В музыке же неизменно господствует звучание органа и хора, то величественное и торжественное, то прозрачное и легкое с теплыми лирическими интонациями, то напряженное, драматичное, полное сокрушающей силы. Разнообразные органичные и вокальные тембры естественно вживаются в интонационный строй спектакля, образуя гармоничное единство музыкального и декоративно-художественного.

Важным свойством музыки О. Янченко, как и музыки И. Лученка, является тяготение к объективной образной сфере, дающей возможность абстрагироваться от конкретного события, ситуации, эмоции и достичь вершины в создании обобщенной музыкальной характеристики.

Прежде всего такую характеристику получает тема фашизма, войны, трактуемая как общечеловеческое зло, как противоземное явление, которое неминуемо должно погибнуть.

Контрастом этому образу звучит неоднократно повторяемая и обретающая лейтмотивное значение лирическая тема. Построенная на скупых интонациях кварты, квинты, секунды, она противопоставляется объективному началу и олицетворяет те гуманные черты, которые советский солдат сохранил и пронес сквозь всю войну.

Примечательная особенность пьесы А. Дударева и музыки О. Янченко — ярко выраженные признаки рондальной композиции.

Роль рефрена в спектакле выполняют постоянное место действия (костел) и периодически повторяющиеся военные атаки, во время которых актеры покидают сцену (из-за кулис слышится звук боя). В музыке подобное значение имеет органное звучание. Основное же содержание пьесы — характеристика героев, их прошлая и настоящая жизнь — раскрывается в эпизодах. Таким образом, рефрен создает четкую стройную архитектурку и в пьесе, и в музыке; эпизоды — внутреннее развитие действия, основанного на контрасте, процессуальное, динамическое начало.

В рассмотренных постановках реализуются известные принципы введения музыки в драматический спектакль: иллюстрирующий и раскрывающий. Первый внешне сопровождает действие, обуславливает большую зависимость музыки от общей организации спектакля. Второй — подобен голосу в полифонии, благодаря чему обладает относительной самостоятельностью как в структурном, так и в идейно-художественном отношении.

Белорусским драматическим театром имени Я. Купалы, кроме «Рядовых» А. Дударева, были поставлены еще два спектакля, посвященных теме войны: трагикомедия «Трибунал» А. Макаенка и народная драма И. Чигринова «Плач перепелки». Музыкальное оформление к обоим спектаклям осуществил известный белорусский композитор С. Кортес, творчество которого характеризуется пристальным вниманием к жанру театральной музыки.

Музыке этих спектаклей присуще камерное звучание, проявляющееся прежде всего в особой, удачно найденной композитором интонации народного склада. Камерность музыки и в выборе инструментария, использовании малых форм, отсутствии законченных самостоятельных номеров, наконец, в масштабах и количестве звучащих фрагментов. Не случайно в партитуре обоих спектаклей главной тембровой группой являются народные инструменты: струнные (шмбалы, домра, балалайка) и духовые (дудки, флейты).

Важное значение приобретает естественное для такого музыкального контекста включение в интонационный материал спектакля подлинных народных песен в исполнении актеров: в «Трибунале» — русской народной песни «Вдоль по улице метелица метет»; в «Плаче перепелки» — белорусских «Ой, зязюля кукуе», «Ходзіць месяц, ходзіць ясны», «Кума мая, кумачка, дзе жывееш?». Органическое взаимодействие профессиональной и народной музыки придает спектаклям ярко выраженный национальный колорит, создает атмосферу народного быта и народных характеров. Использование подлинной народной песни имеет принципиальное этическое значение, ибо каждый пример музыкально-поэтического творчества народа несет в себе богатый заряд эмоциональности, жизнестойкости, высокой этической ценности, которые проверены временем.

В музыкальном оформлении композиторами В. Прохоровым и В. Войтиком спектакля В. Маслюка «Бабье царство» в русском театре имени А. М. Горького удачно используется такой жанр на-

родной музыки, как частушка. Острая, задорная и веселая по характеру, непринужденно и раскованно исполненная несколькими актрисами, она привносит в спектакль элементы живого народного праздника. Этот яркий в эмоциональном и глубокий в смысловом отношении музыкальный эпизод имеет важное значение в драматургии спектакля, ибо создает резкий контраст с предыдущим и последующим развитием действия. На протяжении всей постановки музыкальные фрагменты сопровождают сценический рисунок, оттеняя тот или иной эпизод, эмоционально окрашивая сценическую ситуацию. Значительное место в тематизме и структуре музыки занимает грустная лирическая тема, которая обобщенно характеризует и атмосферу спектакля в целом, и общее психологическое состояние действующих лиц. Неоднократно повторенная в различных тембрах, она не теряет своего образного содержания, присущего ей камерного звучания и играет роль музыкального лейтмотива спектакля.

Известно, что главная задача музыки к спектаклю заключается в выражении его обобщенной идеи. Рассмотренные примеры свидетельствуют о двух возможных вариантах достижения этой цели. Более простой в драматургическом отношении — следование музыкальных фрагментов за сценическим действием, так называемое гармоническое сопровождение, в основе формообразования которого лежит принцип сюжетной музыки. Подчиняясь драматическому действию, она служит для характеристики действующих лиц, предвосхищает сюжетные повороты, создает нужную атмосферу, задает тональность спектаклю. Тематический материал сюжетной музыки, как правило, имеет более ограниченную и определенно направленную интонационную природу, жанровую специфику, тембровую окраску. Таковы в музыкальном отношении спектакли «Трибунал», «Плач перепелки», «Бабье царство».

Второй способ введения музыки в драматический спектакль — условная музыка. В отличие от сюжетной она играет роль не столько эмоционального комментария, сколько активно действующего лица, которое влияет на сценические события и направляет их ход. Условная музыка более самостоятельна, чем сюжетная, благодаря ярко выраженной образной драматургии, законченной философской концепции, стройной музыкальной структуре. Все эти качества отличают музыку И. Лученка к спектаклю «Поединок» и О. Янченко к спектаклю «Рядовые».

Как видно из анализа, функции музыки и ее значение могут быть поняты и раскрыты только в общем контексте спектакля. По отношению к драматургии она порой становится относительно равноправной с другими компонентами, порой — вспомогательной. Однако всегда в ней присутствует свой особый, символический эмоциональный подтекст, расширяющий и углубляющий духовные аспекты драмы.

Это подтверждает мысль К. Станиславского о том, что будущее искусство пойдет по пути синтеза музыки и драмы, звука и слова.

1. Завадский Ю. Работа режиссера с художником и композитором.— В кн.: Режиссер в советском театре. М., 1940, с. 276.

Л. Ф. Голикова (МИК)

## О ТИПОЛОГИИ ПРИНЦИПОВ ПРОГРАММНОСТИ В БЕЛОРУССКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ

Программная музыка, занимающая одно из важных мест в сфере музыкального инструментализма, а в творчестве романтиков, композиторов-«кучкистов», П. Чайковского, советских композиторов 40—50-х годов — и главенствующее положение, прошла длительный путь развития. Глубокий интерес композиторов к программной музыке обусловлен, с одной стороны, взаимодействием в ней словесного и музыкального начала, благодаря которому возникает своеобразный синтез музыки и поэзии. В результате сама программная музыка занимает как бы промежуточное положение между музыкой «вокально-словесных жанров» и «чистой», непрограммной [1]. С другой стороны, воплощая в программной инструментальной музыке события прошлого или настоящего, документальные факты или сюжеты классической и современной литературы, композиторы стремятся придать сфере музыкальной образности особую конкретность.

Подлинный расцвет музыкальной программности и одновременно первое эстетико-теоретическое ее обоснование, как известно, относятся к эпохе романтизма. В дальнейшем вопросам программности пристальное внимание уделяли композиторы-«кучкисты» и П. Чайковский. Их интерес был обусловлен объективным характером русского искусства, желанием создать произведения, близкие и доступные по содержанию и по форме изложения слушательским массам.

В дальнейшем большой вклад в разработку теории программности внесли Б. Асафьев, Д. Житомирский, Я. Мильштейн, А. Хохловкина, В. Бобровский, Л. Красинская, Б. Курбанов, Г. Крауклис. Проблемы программности неоднократно оказывались в центре их внимания [2]. В ряде работ советских музыковедов сформулировано определение программности, приведена аргументированная классификация типов, видов и форм программной музыки; выявлена характерная для программного симфонизма закономерность использования как драматургических, так и композиционных приемов, а также зависимость «внешней» конструкции произведения от «внутренней» логики развития музыкальных образов. Необходимо, однако, отметить, что понятие программной музыки на современном этапе неизмеримо «расширило свое содержание и границы» [3].

В современных исследованиях программная музыка рассматривается не только как инструментальная музыка, обладающая в ка-