

УДК 792.03:[791.633:792.5]

В. П. Соловьева

Особенности режиссуры музыкальных спектаклей в драматическом театре (на примере постановок независимого театрального проекта «ТриТформаТ»)

Рассматривается режиссура современных музыкальных спектаклей, представленных в рамках театрального проекта «ТриТформаТ». Выделяются их ключевые различия в построении постановки. Музыка и песни в драматических спектаклях не имеют одного автора либретто и композитора, однако являются важным выразительным средством и инструментом режиссера в передаче смыслов и подтекстов, собственной трактовки классической драматургии. Анализируются режиссерские приемы Татьяны Самбук, основанные на эстетике театрального постмодернизма. Уделяется внимание понятиям «музыкализация» и «деконструкция».

Ключевые слова: музыкальный театр, режиссура, спектакль, сценография, музыкальное оформление, постдраматический театр, драматический театр.

V. Solovyova

Features of directing of musical performances in the drama theater (on the example of productions of the independent theater project "TriTformaT")

The article discusses the direction of modern musical performances presented as part of the theatrical project "TriTformat". The author highlights their key differences in the construction of the production. Music and songs in dramatic performances do not have the same libretto author and composer, but they are an important means of expression and a director's tool in conveying meanings and subtexts, their own interpretation of classical dramaturgy. The article analyzes the directorial techniques of Tatyana Sambuk based on the aesthetics of theatrical postmodernism and pays attention to the concepts of "musicalization" and "deconstruction".

Key words: musical theatre, directing, performance, scenography, musical arrangement, post-drama theatre, drama theater.

С конца XX в. четко прослеживается тенденция придания особой роли музыке в театре. Современные отечественные и зарубежные театроведы драматический театр связывают с понятием «музыкализация». Точное определение данного феномена до сих пор вызывает множество вопросов у исследователей. Музыкализация в театре способствует формированию единого звукового пространства сценического действия. Она выполняет разнообразные функции: связывает звуки и музыку, влияет на построение литературного текста, актерскую игру, интонации и акценты, пластику, взаимодействие с реквизитом, с партнерами,

создавая «уникальное аудиосемантическое пространство конкретного спектакля» [6, с. 41].

Х.-Т. Леман отмечает, что в современном театре возникает новая «звуковая семиотика; режиссеры применяют собственное ощущение музыки и ритма (на которое зачастую влияет поп-музыка) к классическим текстам» [1, с. 148]. Н. А. Таршис подчеркивает противоположную роль музыки в советском театре XX в.: «песенка или марш по радио – вот доля музыки, отпущенная среднему драматическому спектаклю в сороковые, пятидесятые годы» [4, с. 96]. Время диктует новые модели построения спектакля, в которых роль музыкальных номеров не выглядит чем-то инородным, а, напротив, становится равноправным драматургическим эпизодом.

Цель статьи – рассмотреть особенности музыкальных спектаклей в драматическом театре на примере постановок независимого театрального проекта «ТриТформаТ», созданных в творческом тандеме с российским режиссером Татьяной Самбук.

Первой работой Т. Самбук и белорусской труппы стал спектакль по одноименной пьесе А. П. Чехова «Три сестры» (Дворец Республики, 2020). Новая трактовка классики была положительно воспринята зрителями и театральными критиками.

Для создания сценической атмосферы пьесы А. П. Чехова режиссер нашла идеальное соотношение материальной среды с артистами. Условное художественное оформление спектакля «Три сестры»: стол, скамья и табуретки из дерева, три светильника, висящих над столом, стойка с микрофоном, строительные леса, на которых был расположен малый состав Президентского оркестра Республики Беларусь (главный дирижер Виталий Кульбаков), – создавало атмосферу от беззаботно светлой в начале спектакля до «накалявшей» тревогу и трагической в финале.

Анализируя пьесы А. П. Чехова, Н. А. Таршис сделала вывод, что «для любого героя в... чеховской пьесе чужероден, немислим сколько-нибудь самостоятельный музыкальный “номер”» [4, с. 18]. Однако современный режиссерский театр подчиняется не только драматургу. В постановке Т. Самбук музыкальный номер не просто дополняет действие, а замещает собой часть авторского текста. Неожиданный выбор песни и сопутствующие ей мизансцены создают в известной истории новый пласт образов и полифонию спектакля.

Своеобразное восполнение драматургического действия песней – одна из особенностей постановок режиссера. Нашли современный аналог в спектакле неразрывные с пьесой А. Чехова реплики «В Москву!», которые ярко и неожиданно предстают в виде веселой песни «Я люблю тебя, Москва!» в исполнении трех сестер.

Романс «Неумолимая, не торопись, постой» (сл. Ибн Хамдис, пер. Н. Стефанович, муз. Д. Гарбузняк), надрывно исполненный В. Поляковой (роль Маши), сам по себе драматичен, но еще сильнее дополняют действие и дают новый эмоциональный подъем в сцене реплики Кулыгина (А. Тимошкин), который между строчками романса добавляет нервное: «Маша любит меня! Я – доволен!», вытирая с губ жены-изменщицы растертую губную помаду.

В постановке «Три сестры» пронзительная и театральная музыка российского композитора Дарьи Гарбузняк создает эмоциональный и точный образ, гармонично существующий со всем, что происходит на сцене. Оркестр здесь – полноценный «персонаж» действия. Музыка, словно живой актер, реагирует на все коллизии и события, взаимодействует с партнерами по сцене.

Ключевым и одним из ярких в спектакле является образ Натальи (А. Пуховая), который создает конфликт не только сюжетной линией, но и убедительным актерским существованием, выраженным разнообразным спектром эмоций. Отмечается трансформация персонажа в характере, его речи и внешности.

Художественный руководитель «ТриТФормаТ» Вера Полякова говорит об актуальности тем, затронутых в спектакле: «...главная мысль, которую мы закладывали, <...> заключается в том, что очень важно строить жизнь здесь и сейчас, в это мгновение. Нельзя останавливаться, надо жить, развиваться, не разрушать, а, напротив, строить, развивать то, что уже есть. Но ... три сестры и их брат, <...> умные, интеллигентные, образованные люди, поддались, и жизнь подмяла их под себя» [5, с. 87].

Постановка по мотивам одноименной главы из романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» – «Княжна Мери» (Дворец Республики, 2021) еще одна оригинальная работа Т. Самбук в проекте «ТриТФормаТ». Оформление спектакля благодаря нескольким игровым зонам создает универсальное пространство: стол, рукомойник, стулья, длинная скамья у задника сцены, ковер, на котором стоит микрофонная стойка, а также небольшая угловая деревянная ширма, на которой висят, кроме портрета княжны Мери, засушенные бабочки и пара пистолетов.

В костюмах персонажей преобладает темная цветовая гамма, среди которой выделяется образ Мери (М. Киселите): легкое воздушное платье, бабочки в волосах, сачок, наушники. Мечтательная девушка все время витает в облаках, темпоритм роли Мери заметно отличается от других: она то играет с тонким фатином своей юбки, то сидит в углу, бродит по сцене или лежит на скамейке и только периодически «включается» в общее действие.

Важной частью постановки «Княжна Мери» является большой экран на заднике сцены, на который транслируются крупные планы актеров. Этот прием в театре не новый, впервые его использовал и поло-

жил в основу спектаклей немецкий режиссер Франк Касторф [3, с. 37]. В «Княжне...» оператор Александр Кривецкий с помощью красивых ракурсов создал на сцене особую магию, а точность деталей, которой обычно не хватает в театре, придает спектаклю отличительную эстетику кино. Метафорический характер имеет и выбор черно-белой гаммы кадра.

Важным элементом в спектакле является его наполнение музыкой. В сравнении со спектаклем «Три сестры» музыкального, а именно песенного материала, в «Княжне Мери» намного больше. Режиссеру в сотрудничестве с композитором Д. Гарбузняк и малым составом Президентского оркестра удается соединить в классическом сюжете разножанровую музыку XX и XXI веков.

Композиция «Vai Vedrai»¹ (из шоу Cirque du Soleil), прозвучавшая в спектакле в исполнении княгини Лиговской (В. Полякова), словно напоминала о том, что мир не так уж прост: «Иди, ты увидишь, что улыбка часто скрывает сильную боль, иди, ты увидишь человеческое безумие» (фрагмент песни переведен с итальянского языка. – В. С.). На некоторое «безумие» намекают и многочисленные танцы в спектаклях Т. Самбук, часто идущие вразрез с сюжетом, но придающие ему особую окраску. Комичный и нарочито неуклюжий танец появляется в сцене, где Грушницкий (Д. Климович) посвящает Мери песню «Зима» (из репертуара рок-группы «The Hatters»). В танце Грушницкий отчетливо показывает неуверенность и терзающую его ревность к отношениям Печорина и Мери. В «отрыв» от реальности уходит и «трудный подросток» Мери, когда в ее наушниках звучит песня в стиле рок «Между висками» (из репертуара рок-группы «Мачете»), а под песню «Bang Bang» (из репертуара Далиды) в «танцевальное безумие» уходит княгиня Лиговская в сольном танце с эротическими элементами, исполняемом вокруг стула.

Значимость оркестрового звучания особо проявляется в эмоциональных сценах, которые добавляют настоящего «живого» нерва. В одной из ключевых и зрелищных сцен важную роль играет песня «Вечная, призрачная встречная» (из репертуара рок-группы «Би-2») в исполнении В. Поляковой. Здесь Печорин (Д. Егоров) и Вера (Я. Ходанович-Лапаницына) играют на барабанах с водой, сцена наполнена драйвом, нервом, эротизмом и драматизмом запретной любви.

Особенно хочется подчеркнуть актерский ансамбль, собранный в спектакле. В представлении гармонично и ярко раскрываются не только персонажи романа, но и актерские индивидуальности разных поколений. Так, Д. Климович мастерски соединяет в образах комизм и трагичность, сцены с его участием придают спектаклю особый над-

¹ Vai Vedrai (1994) – песня из альбома «Alegria», авторы – Франческо Драгоне, Рене Дюпере.

рыв и эмоциональность. Эффектно и драматично раскрывается актриса Я. Ходанович-Лапаницына. Тонко и проникновенно создан образ мужа Веры двумя актерами в разных составах – В. Рыбчинским и А. Тимошкиным.

Распространенным приемом при интерпретации классических пьес в театре постмодернизма является деконструкция, когда «структурные элементы произвольно перетасовываются, тексты купируются либо дополняются чужеродными вставками» [2, с. 216]. Такие вставки или цитирование мы наблюдаем в сцене спектакля, в которой герои рассуждают на тему любви. В ней используются известные высказывания Сергея Есенина, Уильяма Шекспира и других писателей, а также популярные цитаты эпохи социальных сетей. Таким образом, ответ на вопрос «что такое любовь?» в одной сцене получил окраску в высказываниях разных поколений и эпох.

Одна из наиболее талантливо решенных сцен в спектакле – дуэль Печорина и Грушницкого: после выстрела Грушницкого Печорин поднимает штанину и клеит на ногу пластырь, показывая, что противник его лишь поцарапал. После ответного выстрела Печорина, смерть Грушницкого интерпретирована через напряженную игру Д. Климовича: в слезах он заклеивает себе грудь множеством пластырей, после чего медленно уходит в глубину сцены.

В спектакле «Каренина» (Дворец Республики, 2021) по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» предстает знакомая стилистика с черным пространством сцены, где находится минимальный набор декораций: стол, кровать, небольшой подиум. Здесь же расположились артисты малого состава Президентского оркестра Республики Беларусь, выполняющие эпизодические роли с репликами.

В постановке «Карениной» режиссером используется прием «театр в театре»: спектакль начинается с того, что актерам поправляют грим, кто-то «опаздывает» к началу спектакля. Время от времени актеры комментируют сюжет и поступки героев, бросают реплики в зрительный зал. Не выходя из образа, артисты периодически называют друг друга настоящими именами.

Особое внимание в спектаклях Т. Самбук уделяется наличию на сцене микрофонной стойки, которая используется для исполнения песен и усиления звучания монологов. В спектакле «Каренина» появляется прием формата интервью: Стива Облонский (Ю. Баранов) подносит микрофон то к Анне (В. Полякова), то к Вронскому (Д. Егоров), которые стоят по разным краям сцены, с вопросом, что они думают по поводу своих чувств. Резко между ними в луче света появляется Каренин (А. Тимошкин), к которому Стива также несет микрофон. Современное звучание тексту придают также реплики-отсылки на поисковые запросы и голосовой помощник: «Окей, Китти, что такое Вронский?». Вронский

предстает, словно популярный рок-музыкант, и в начале спектакля исполняет песню «Paparazzi» (из репертуара Lady Gaga).

Важным визуальным образом, который периодически возникает в представлении и создает атмосферу «дурного предзнаменования», является снег: он идет при первой встрече Карениной и Вронского, при их встрече на балу, также в финальной сцене смерти Анны.

Интересным пластическим решением в спектакле служит чечетка. Она заменяет танцы на балу. Вронский отбивает чечетку с Китти, с Анной, а позже ее исполняет Китти, расстроенная невниманием Вронского. С чечетки, словно со звука колес приближающегося поезда, начинается финальная сцена спектакля.

Особенно ярко выделяется в постановке образ Долли (А. Пуховая/Н. Холодович). Драматично и убедительно создал образ Каренина А. Тимошкин. В выразительной актерской игре Д. Климовича (Левин) уместно сочетается комичное и трагичное. Пронзительным и трогательным получился образ Карениной (В. Полякова), комичным и ярким – Стивы (Ю. Баранов).

В спектаклях Т. Самбук эмоциональные сильные сцены раскрываются через единство музыкально-поэтического образа и продуманных мизансцен. С помощью контрастов создается внешний визуальный образ спектакля. Например, в драматическую сцену, когда Каренина признается мужу в измене, вплетаются фрагменты звучащей песни «Больше не летаем» (из репертуара группы «НЮ») в исполнении Д. Климовича. В неземном и светлом эпизоде (свадьбе Китти и Левина), когда невеста появляется в красивом белом легком платье на ходулях, звучит композиция «Евфрат» (из репертуара Ильи Мазо). Короткая сцена, в которой Каренина в роскошном красном платье сидит на полу и грустно смотрит вверх, построена на контрасте двух женских образов: одна парит в небесах от счастья, другая предчувствует, что ее жизнь бессмысленна и скоро закончится.

Музыкальные фрагменты в спектаклях Т. Самбук используются как переходы от сцены к сцене, как интродукции к новому драматическому эпизоду. Так, в начале спектакля мы слышим яркое и веселое исполнение песни «Позови меня с собой» (из репертуара А. Пугачевой) под фонограмму, а в финале она звучит в красивой аранжировке и драматично-трогательном исполнении В. Поляковой. Песня, словно крик о помощи, маленькая надежда на счастье, которого уже не будет в судьбе героини.

В целом главная музыкальная тема спектакля (комп. Д. Гарбузняк) появляется как в ключевых моментах спектакля, так и в финальной сцене. Контрастная, тревожно-трагическая музыка, ее звуки по нарастающей прокатываются, словно по ступенькам, и срываются вниз вместе с чувствами и надеждами. Выразительное и композиционное

значение в спектакле приобрели также песни «Ma vie» (из репертуара Д. Арбениной), «Спи, а я посижу здесь» (из репертуара В. Зоркого).

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что рассмотренные постановки отличаются созданием контрастных переходов и темпоритма, единством иронии, комизма и трагизма в художественной целостности спектакля. Музыка становится не только фоном, но и контекстом психологического действия. Умелое соединение Т. Самбук музыкальных композиций разных направлений и стилей придает классическим произведениям современное, а скорее, вневременное звучание.

Отметим, что несмотря на то, что в драматическом театре музыке отводится не такая большая роль, как в мюзиклах или операх, она является важным выразительным средством спектакля и инструментом режиссера в передаче смыслов и подтекстов, собственной трактовки классической литературы. Песенный материал служит мостом между классикой и современностью, а фрагментарность и полифония игровых сцен в комбинации с разнообразным музыкальным материалом создают особый авторский стиль.

1. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

2. Маньковская, Н. Постмодернизм в эстетике / Н. Маньковская // *Философская антропология*. – 2018. – Т. 4, № 1. – С. 192–230.

3. Сыса, И. Д. Расцвет медийных форм театральности / И. Д. Сыса // *Медиасреда*. – 2017. – № 12. – С. 33–40.

4. Таршис, Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. – СПб.: С.-Петербург. гос. акад. театрального искусства, 2010. – 163 с.

5. Чумаков, В. «Три сестры» в 3Т-формате / В. Чумаков // *Союзное государство*. – 2021. – № 4 (170). – С. 86–88.

6. Шабасявичене, Д. Музыка и театр. Композитор Фаустас Латенас / Д. Шабасявичене, Р. Васинаускайте; пер. с лит. Г. Ефремова. – М.: Театралис, 2018. – 276 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 05.06.2023.