

РАЗДЕЛ II
ПРАБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА
МАСТАЦТВА

Володченко А.Ю. (Беларусь, г. Минск)

ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧЕСЛАВА
КУЗНЕЦОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ХОРОВОГО ЦИКЛА «СПЕВЫ
ДАЎНЕЙШИХ ЛІЦВІНАЎ»)

В XX в. особенно важным становится воссоздание зрелищными средствами временных закономерностей музыки. Режиссёр Б. Покровский говорил: «Своим художественным чутьём (театральным) композитор не только видит действие, совершающееся на сцене, но и слышит его. Эта способность уникальна. Она свидетельствует об особом даровании композитора – театральном, оперном» [1, с. 10]. В русле «театрального» типа мышления оказываются композиторы, отличающиеся друг от друга видением мира и способом его отражения, музыкальным языком и стилистикой. Частным случаем проявления театральности в современной музыке является хоровой и инструментальный театр.

Белорусская хоровая музыка представляет собой самостоятельный пласт отечественной музыкальной культуры, в котором нашли отражение особенности национального менталитета, исторического прошлого и самобытных традиций. Стилевому и жанровому обогащению белорусской хоровой музыки способствуют процессы постоянного обновления, в контексте которых находится такой своеобразный феномен, как принцип театральности. Таким образом, актуальность поставленного вопроса связана с развитием новых жанровых образований, с поиском новых средств музыкальной выразительности, что выдвинуло на первый план явление художественного синтеза в композиторском творчестве.

Среди наиболее обстоятельных исследований, посвящённых проявлению принципа театральности в области инструментальной музыки, работы В. Колен («Театр и симфония»), Т. Курышевой («Театральность в музыке»), С. Слонимского («Симфонии С. Прокофьева»). Однако работ, обращённых к принципу театральности в области хорового искусства, на данный момент не суще-

ствует. Отдельные замечания и высказывания по этому поводу можно найти в статье Н. Кошкаревой «Сценическая композиция: хоровой театр в творчестве современных отечественных композиторов» («Музыковедение», 2007, № 5), а также в её автореферате кандидатской диссертации «Хоровая композиция в современной отечественной музыке» (М., 2007). Тем не менее, пока отсутствует полная и разработанная концепция по проблеме театрального начала в хоровой музыке.

Что касается исследований по общим вопросам белорусской хоровой музыки, то здесь выделяются книги Е. Приймы, Т. Серновой, В. Черняк, А. Смагина, Н. Хвисяюка. Отдельный блок составляют работы о творчестве Вячеслава Кузнецова музыковедов С. Боевой, Ю. Златковского, Т. Мдивани, О. Савицкой, Р. Сергиенко, в которых раскрываются вопросы жанрово-стилевого и тематического своеобразия композиторского почерка, проблемы композиционной техники. Однако проблема театрального начала в хоровом творчестве В. Кузнецова, одного из лидеров современной белорусской композиторской школы, не стоит в центре музыковедческих исследований.

Целью данной статьи является определение способов проявления принципа театральности в хоровом цикле Вячеслава Кузнецова «Спевы даўнейшых ліцвінаў» (1996).

Творчество Вячеслава Кузнецова занимает видное место в современном белорусском музыкальном искусстве. Композитор проявил себя как автор, который владеет широким художественным кругозором. Его произведения, написанные в различных стилистических манерах, отличаются оригинальным воплощением музыкальной идеи и национальной самобытностью. «Я не могу ограничить себя какими-то рамками, – говорит композитор, – работать в одном русле, никуда не сворачивая. Мне интересны новые идеи, меня влечёт к аутентичным истокам творчества, не испорченным цивилизацией. Я нахожу их в фольклоре, в творчестве Пикассо, Хлебникова, раннего Заболоцкого, в рисунках детей, в настоящем негритянском джазе» [2, с. 12]. Поиск своей темы, образов и форм всегда присутствует в творчестве В. Кузнецова, но, получая некое музыкальное решение, его произведения несут яркое проявление индивидуального стиля.

Значительное место в творчестве Вячеслава Кузнецова занимает хоровая музыка, преимущественно хоры а cappella. Устойчивый интерес к хору, его выразительным и исполнительским возможностям композитор сохраняет на

протяжении уже более тридцати лет. При всём жанровом многообразии хоровую музыку В. Кузнецова можно разделить на три образно-тематические сферы:

- 1) фольклорная тематика и символика;
- 2) философско-психологические образы;
- 3) ориентация хорового письма на эстетику музыкального авангарда;
- 4) хоровые произведения для детей.

Духовный мир композитора и широту его поэтических интересов отражает выбор литературного первоисточника. В основе хоров В. Кузнецова лежат тексты произведений отечественных классиков М. Богдановича и М. Танка, представителей русского символизма А. Белого, И. Анненского, В. Ходасевича и дадаиста В. Хлебникова, английского писателя Л. Кэрролла, народные и библейские тексты, философские высказывания Ф. Достоевского, Л. Толстого, Ф. Ницше. При выборе словесного материала композитор руководствуется критерием художественности и содержательности. Как правило, он останавливает свой выбор на небольших, но содержательно ёмких текстах, обладающих глубоким смыслом и яркой образностью. В данном случае В. Кузнецов обратился к поэтическим «Хроникам» белорусского писателя Я. Чечёта (в переводе В. Мархеля), где воссозданы малоизвестные страницы белорусской истории.

Одной из наиболее важных сторон хорового стиля В. Кузнецова является принцип театральности, который придаёт музыке особенную выразительность и яркость, расширяет жанровые границы, подчёркивает пластичность и рельефность образов, усиливает внимание к деталям, способным передать не только всевозможные движения души, но и жесты, пластику и «мимику» героев.

Рассмотрим особенности претворения принципа театральности в творчестве Вячеслава Кузнецова на материале его хорового цикла «Спевы даўнейшых ліцвінаў».

Хоровой цикл написан для солистов, мужского хора и группы ударных инструментов. Жанр этого произведения, по мнению некоторых исследователей, близок кантате, но сам композитор даёт своему детищу жанровое определение «хроники». В словаре литературоведческих терминов дано следующее определение: «Хроники (от греч. *chronicos* – относящийся ко времени) – вид исторического повествования по годам и широко распространённый в средне-

вековье в странах Европы и Азии. В русской литературе хроника соответствует летописи» [3, с. 447]. Таким образом, определяя жанр своегоopus, композитор подчеркнул связь с образами древности и литературной традицией эпохи Средневековья. Слушая это произведение, невозможно избавиться от мысли, что эта музыка пришла из глубины веков, а не создана в XX веке. Вместе с тем «Спевы даўнейшых ліцвінаў» не являются стилизацией средневековой музыки: через синтез средств старинной музыки и современной композиторской техники автор предлагает свою интерпретацию событий национальной истории.

С позиций принципа театральности речь пойдёт о принципе персонификации на различных уровнях, главным образом на уровне тематизма с точки зрения его тембровой характеристики. В «Хрониках» Кузнецова «тембровый тематизм» проявляется в сложном взаимодействии хоровых партий между собой, хора и солистов, хора и инструментальной партии (ударных инструментов).

В первом случае темброво-колористическая функция тематизма связана со стремлением автора трактовать хоровые партии как самостоятельные составные части драматургии, как своеобразные действующие лица. Интересный образец такого решения – седьмая часть цикла «Ганна Вітаўтава і Алена Амулічова. 1383 г.», где хор попеременно исполняет одну тему, как бы олицетворяя образы двух близких по духу героинь – госпожи и служанки. Эффект антифона и звучание исключительно мужских голосов вносят разнообразие в тембровую драматургию части. Хор, рисуящий два женских портрета, подобно хору в античной трагедии, сопереживает участникам событий и является активным участником действия.

Кроме того, принцип персонификации воплощается на уровне сонорного тематизма, являющегося, по сути, усложнённым вариантом предыдущего приёма. Разница лишь в том, что при господстве сонорного начала на первый план выходит смешанный звуковой комплекс, который определяется прежде всего фактурными особенностями партитуры. Если звучание одной хоровой партии содержит в себе элемент личностного начала, то сонорное «пятно», возникшее в результате «смешения» нескольких хоровых партий, воспринимается либо в качестве фона действия, либо относится к объективной характеристике коллективного героя. Примером такого сонорного тематизма может служить вторая часть цикла «Рынгольд Альгімунтавіч, першы вялікі князь ліцвін-

скі, жмудскі і рускі», где хор выступае як адно дзействующее ліцо. В пятой часті – «Бірута, Кейстутава жонка» – звучанне хора стварае атмасферу дзейства, выконваючы второстепенную, фоновую ролю. Як каллектыўная дзейственная сіла хор воспринімаецца ў фінале цыкла, в десятой часті – «Ягайла і Ядвіга. 1386 г.», – дзе ствараецца эфект торжества і масовага апофеоза. Гэта праісходзіць, в асновным, за счёт расслоення фактуры і іспольвання семантыкі бесканечнага канона в хоравой партытуры. В трэцяй часті – «Магіла Міндоўга. 1263 г.» – праісходзіць абратны эфект: кампазітар сводзіць усе партыі в унісон, каб усыліць сакральны характар звучання і падкрэпіць драматыргічскую значымасць сцены.

Несколькі слоў следуе сказаць о праяўленні тэатральнага пачала на ўзроўні ўзаемадзейства хоравой і сольнай партыі. Соло барытона і соло тэнора несуч разлічныя драматыргічскія функцыі. Першы бярэ на сябе ролю расказчыка, як, напрыклад, в дзевятой часті «Радзівіл у час Ягайлы. 1384 г.»; лібо выступае як выдзелены з агульнай масы хора персанаж, як гэта праісходзіць в першай часті «Радзівіл Мантвілавіч. 1217 г.». Саліст-тэнор, п'яўляючыся в чэцвёртай («Тураў рог Гедыміна. 1321 г.») і в'осьмой («Разлад Вітаўта з Ягайлам») частях, в сваёй партыі імітуе звучанне охотнічыаго рога і воінственна-фанфарных сігналаў труб. Функцыя саліста-тэнора, такім абразом, звязана со звукоізабразіцельнымі і звукоопісательнымі эфектамі, імеючымі фоновое назначенне.

Особое месце в тембравой персоніфікацыі абразов прыналежыць партыі ударных інструментаў. В ней саісціняюцца спецыфічскія прызнакі тембравога, сонорнага і рытмічскага тематызма. Звуковыя «удары», «біенія», пульсацыі – в'есьма частыя прыёмы в тембраво-сонорных эпізодах. Не імеючы магчымасці дліцельнага звучання, ударныя іспольную рытмічскія астынатыныя фармулы, «завісаючыя» аккордавыя камплексы. Такымі лаканічнымі сродствамі ствараецца дынамічны фон для развіцця дзейства і сваяобразная атмасфера архаікі. Група перкуссіі выконвае в цыкле разнаобразныя функцыі, перадавая састаянне трывогі і прыбліжэння беды, маторнага дзвіжэння, звучання пагребальнага колакола і торжественнага шествія. Такым абразом, інструментальная партыя вопльацае апраделённое эмоцыянальна-образнае састаянне і арганічна впісваецца в агульную драматыргію прайсвядення.

Анализируя «Хроники» с точки зрения проявления театральности, нельзя не отметить монтажный принцип построения общей композиции цикла и некоторых частей. Первый момент связан со структурной спецификой самого жанра хроники, предполагающего выделение отдельных исторических дат, определённых событий и конкретных персонажей. Второй момент обусловлен принципом контрастности в сюжетных поворотах действия. Так, в пятой части – «Бірута, Кейстутава жонка» – солирующего баритона-рассказчика, повествующего о могиле Бируты, внезапно сменяет хоровой эпизод ретроспективного плана, где говорится о прошедших днях любви и счастья Кейстута и его жены. «Пасторальный» эпизод резко прерывается вступлением баритона и возвращением к трагическим образам реальности. Принцип монтажности проявляется также на уровне метроритма, фактуры, ладогармонических средств и акустических эффектов в пределах отдельно взятой части цикла.

Композитор, следуя путём С. Прокофьева, намеченным в кантате «Александр Невский», современными средствами реконструирует обобщённый звуковой образ белорусского средневековья и обращается к принципу жанрово-стилевой персонификации в обрисовке конкретной исторической эпохи. Его суть состоит в применении стилизации и аллюзий, отсылающих к характерным жанровым первоисточникам: григорианскому хоралу (№ 3), протестантскому хоралу с элементами псалмодии (№ 2), канту (№ 6), токкатности (№ 8), канонической имитации (№ 10) и антифону (№ 7). Композитор обращается и к стилистике музыкального романтизма, реализовав её в монологе ариозного типа (№ 5) для создания образа тоскующего Кейстута.

Опираясь на принцип театральности в цикле «Спевы даўнейшых ліцвінаў», композитор создал выразительные образы белорусского средневековья и конкретных исторических персонажей.

XX век выдвинул особые синтетические формы взаимодействия музыки и зрелищных искусств. Своеобразная «звуковая» театральность пронизывает произведения разных жанров: от музыкально-драматических, вокально-инструментальных и программно-симфонических до тех, которые не нуждаются во внемузыкальной сюжетной подоплёке.

Выделяется два способа отражения театральности в музыке: внешний и внутренний.

В первом случае о театральности можно говорить как о творческом методе композитора, заключающемся в том, что «мизансценическое» видение ча-

сто предшествует музыкальному решению. В создании такой композиции слушатель является соавтором композитора в мысленной форме – визуальной фантазии. Внешний путь отражения театральности в музыке связан с использованием внемузыкальных средств: приёмов сценографии, пространственности, специальных технических средств (световых и электроакустических). Так появилось понятие «хоровой театр», возникшее к середине XX в. и включающее в себя не только певческое и актёрское участие, но и режиссёрское мастерство.

Внутренний путь направлен на максимальное использование семантических возможностей имманентных качеств музыкального произведения. В современном хоровом искусстве композиторы часто используют комплекс выразительных средств для наиболее полного отражения и раскрытия идеи сочинения. Естественно, что у каждого автора при создании конкретной композиции выбор средств будет индивидуален. Так, В. Кузнецов в своём хоровом цикле «Спеы даўнейшых ліцвінаў» обращается к принципу тембровой, сонорной и жанрово-стилевой персонификации в целях создания рельефной музыкально-исторической картины, где участвуют как отдельные персонажи, так и коллективный герой. Произведение стало своеобразным обобщением творческих находок композитора на пути претворения театрального начала в хоровой музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Покровский, Б. Сотворение оперного спектакля / Б. Покровский. – М.: Советский композитор, 1985.
2. Златковский, Ю. Композитор Вячеслав Кузнецов / Ю. Златковский. – Минск: Издательский центр БГУ, 2007.
3. Тимофеев, Л. Хроники / Л. Тимофеев, С. Тураев // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.

Гаврильчик К.В. (Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ РЕЖИССЁРА В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Режиссёр как один из основных «двигателей» постановочного процесса в XX – XXI вв. играет важнейшую роль в рождении сценических композиций, в

том числе и в музыкальном театре. Обратимся к понятиям «режиссёр» и «режиссура». Режиссёр (франц. *regisseur*, от лат. *rego* – управляю) – творческий работник театра, постоянный или приглашенный, который осуществляет постановку драматических или музыкальных произведений на сцене, добивается творческого раскрытия замысла драматурга, композитора [1, с. 427]. Исторически сложилось так, что первыми руководителями театральных постановок являлись антрепренёры либо ведущие актёры. В XIX в. ведущими музыкально-театральными коллективами были труппы под руководством С. Дешнер, М. Кажинского, Я. Шиманского, А. Жуковского, А. Рутковского, В. Ашпергера, К. Скибинского, А. Даниловича, А. Металлова [2, с. 252, 294]. На рубеже XIX – XX вв. на первый план начинает выходить фигура режиссёра. XX век становится веком режиссёрского театра (театры Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, А. Эфроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова). Важнейшие фигуры в оперном театре: В. Фильзенштейн («Комише опер»), Б. Покровский (Московский камерный оперный театр), Е. Колобов (Новая опера), П. Златогоров, Б. Мордвинов, Л. Александровская, Д. Смолич и др. Многие, хотя и не все знаковые явления, происходящие на драматической сцене можно отнести и к музыкальной. Отметим примеры переноса А.А. Саниным постановочных приёмов МХТ на оперную сцену, а также возникновение Детского музыкального театра под руководством Н. Сац [3, с. 579]. Режиссёрские находки, апробированные в драматических постановках, зачастую переходили в музыкальные сценические композиции. Однако, говоря о режиссуре в музыкальном театре, следует отметить, что, к примеру, в балетных постановках основной создатель спектакля – это хореограф, а роль режиссёра в основном носит организационный характер. В оперном театре режиссёрское искусство направлено на создание музыкального спектакля, при этом основой творческого процесса является музыка, а не литературный источник или какие-либо иные факторы. Важнейшим становится сценическое воплощение замысла композитора. При этом важным этапом в работе над постановкой является взаимодействие с дирижёром как основным интерпретатором композиторского замысла. Режиссёр осуществляет общее сценическое решение спектакля [4, с. 314]. Современный музыкальный театр не «мыслит» себя без тщательно разработанных мизансцен. На сцене белорусского оперного театра в разное время работали П. Златогоров, Д. Смолич. С. Штейн – ведущий режиссёр при постановке белорусского репертуара в Белорусском государственном музыкальном театре (до 2000 г. – Государствен-