

## МУЗЫКА СПЕКТАКЛЯ: ШТРИХИ К ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

*Рассматриваются постановки на современной драматической сцене Беларуси, в которых одним из важнейших художественно-конструктивных элементов является музыка. Выявляется участие профессиональных композиторов в постановках драматических театров республики. Определяются связи драматического и музыкального театров.*

Театрально-драматическая практика Беларуси XX в. никогда не обходила музыку своим вниманием. В том или ином виде от психологической нюансировки подтекстов драмы до ее жанрового переосмысления музыкальность в самом широком смысле помогает и сегодня создавать спектакль в драматическом театре.

Взаимодействие музыкального и драматического (в основном в России) театров минувшего столетия обстоятельно освещено в монографии М.Сабининой [1]. Недавно в Московской государственной консерватории анонсирована защита кандидатской диссертации и по такому, казалось бы, частному вопросу, как роль ударных инструментов в постановках МХТ начала XX в., что свидетельствует об актуальности переосмысления театральных тенденций минувших времен [2]. К белорусской театральной музыке с театроведческих и режиссерско-композиторских позиций обращались А.Ренанский, Л.Леонова и др. Использование музыки в фольклорном, школьном и частновладельческом театрах, а также в театре И.Буйницкого рассматривается в фундаментальном издании “Музыкальный театр Белоруссии. Дореволюционный период” (1990), специальные главы посвящены ей в книгах “Музычны тэатр Беларусі” (издания 1993, 1996, 1997 гг.), а также статьи по театральной музыке (в “Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі”, “Беларускай энцыклапедыі”, энциклопедии “Тэатральная Беларусь” и др.) и авторская монография [3]. И тем не менее данная тематика требует корректировки: появляющаяся новая фактология, необходимость объективизации исследовательского взгляда на сложный процесс музыкально-театральных взаимосвязей в отечественной культуре дают основания к этому.

В истории искусства *театр* и *музыка* выступают как две крупнейшие взаимосвязанные категории, допускающие при обращении к ним использование самых различных исследовательских ракурсов. Как первый штрих обозначим тот, который соотносится с периодом формирования профессионального театра.

Осмысление ситуации с использованием музыки в театральных спектаклях Беларуси 1920–30-х гг. убеждает в активном участии композиторов в постановочном процессе театров драмы – и не только местных музыкантов, среди которых были Т.Шнитман, А.Туренков, Л.Маркевич, В.Теравский (автор музыкальной композиции к легендарной пьесе М.Чарота “На Купальне”), но и иных, в том числе приехавших из культурных центров России и ставших затем признанными мастерами и даже классиками белорусской музыки. В их числе – будущий народный артист СССР Е.Тикоцкий. Выступил как театральный композитор и работавший тогда в Беларуси дирижер Н.Малько: он написал музыку к драме С.Поливанова “Жрец Тарквиний”, где использовались фонические эффекты, а в качестве персонажа выступал “античный хор”.

Профессиональные композиторы, музыканты-творцы всегда нуждаются в точке опоры, обретении стабильности, возможности гарантированных “выходов” результатов своего труда, в том числе в сценическом творчестве. Театр драмы, развивавшийся в XX ст. как мощный и одновременно идеологический институт был государственно обеспечиваемым, постоянно действующим и в целом более или менее стационарным учреждением. Так или иначе, но театр стал своеобразным “плацдармом”. Одновременно он инициировал композиторское творчество, являлся источником идей в создании крупных композиций, актуальных для своего времени [3, с. 54–55].

Широко используемый в спектаклях музыкальный фольклор, привносимый музыкантами театра, актерами и даже драматургами, что было типично для периода роста

самосознания и самоутверждения, способствовал созданию композиторами национального интонационного фонда на десятилетия вперед. Отметим здесь роль Н.Соколовского, впоследствии автора музыки Гимна Беларуси, активного собирателя аутентичного фольклора во время странствий театра В.Голубка, где он был хормейстером и инструменталистом. Народная интонационность, осваиваемая и приехавшими в Беларусь музыкантами, и работавшими с белорусскими театрами московскими и ленинградскими композиторами (которые, впрочем, и самостоятельно осваивали белорусское народное творчество), активизировала “подключение” к ментальности нации, вхождение в нее. Театр, возможно, был самым представительским “полем” национальной, а точнее многонациональной (белорусской, русской, еврейской, польской в том числе), культуры своего времени. Это особенно было очевидно во время становления радио, отсутствия телевидения и появления зачатков белорусского звукового кино. Национальный композиторский отряд влился в него позднее, в 1950–70-е гг. (Сейчас, вероятно, невостребованный композиторский кинопотенциал в определенной степени реализуется в музыке драматического театра.) В произведениях белорусской драматургии авторами, как правило, предполагалось наличие музыки в самых различных формах, поэтому практически все театры имели свои оркестры, а порой и хоры.

Особо ценными являются мысли композиторов о работе над музыкой спектаклей, надо заметить, весьма редко произносимые. Приведем в связи с этим высказывание Е.Тикоцкого в юбилейном выпуске “Літаратура і мастацтва”, посвященном 40-летию театра им. Я.Купалы (1960): «...работая над музыкальным оформлением спектакля по пьесе украинского автора М.Мрчена “Плацдарм”, я впервые встретился с режиссером Л.Литвиновым. Но более всего мне запомнилась работа с этим талантливым и музыкально очень способным режиссером над монументальной эпопеей К.Чорного “Отечество”. На всю жизнь осталось незабываемое впечатление от созданных артистами цельных и художественно совершенных образов. <...> Работа с драматическими театрами была хорошей “репетицией” для создания первой белорусской оперы. Давнюю мечту эту я осуществил, когда в содружестве с поэтом П.Бровкой написал “Михася Подгорного”. <...> Музыка в Театре имени Я.Купалы всегда имела важную роль в спектакле. Здесь следует отметить многолетнюю работу заведующего музыкальной частью дирижера Б. Кунина и артистов небольшого оркестра, которые связали свою творческую жизнь с театром» [4, с. 3].

Современному исследователю трудно ориентироваться в сложнейшем многозвучном театральном-музыкальном процессе в силу разбросанности сведений по разным источникам и их неполноты, а иногда – и неточности. К области редакционного курьеза относится, к примеру, фигурирование в новейшем энциклопедическом издании как автора музыки в Белорусском Первом государственном театре Ф.Куперена [5, с. 192], но французский клавесинист не имел к этому отношения. И лишь из книги А.Некрашевича, опубликованной в 1930 г., мы узнаем, что эстрадно-хореографические миниатюры с характерными названиями “Променад”, “Своенравное дитя” и “Веселый танец” были поставлены на музыку М.Купера, одного из дирижеров столичного театра [6, с. 38]. В репертуарных списках театров, в том числе в энциклопедических и справочных изданиях, указаны авторы пьес, режиссеры и художники, но, как правило, нет рядом имен композиторов, не обозначены постановочные жанры. В справочных изданиях, посвященных членам Белорусского союза композиторов, указаны названия пьес, к которым была создана ими музыка, но не указаны театры, где спектакли были поставлены, и т.д. Информационная неполнота такого рода актуализирует проблему новой систематизации на примере хотя бы наиболее значительных явлений постановочной практики при обращении к сохранившемуся нотному, аудио- и видеоматериалу.

Композиторы Беларуси не только как наследники русской классической школы XIX в., но и как непосредственные участники и современники общего “театрально-драматического процесса” испытывали его влияние. Отметим, что к первому сценическому произведению К.Крапивы “Конец дружбы” (содержание пьесы, где актуализируется принципиальность партийной позиции, весьма характерно для времени), поставленному на ведущей драматической сцене страны, музыку написал В.Золотарёв. Бывший в свое время учеником Н.Римского-Корсакова, недавно приехавший в Минск в

качестве профессора консерватории по композиции, он своим примером способствовал приобщению к театру и молодых композиторов. Почти все они вскоре также обратились к драматическому театру (А.Богатырев, П.Подковыров и др.).

Отметим при этом, что крупными идейно направленными постановками на историческую, революционную тематику сценическая практика не исчерпывалась. Один из самых привлекательных спектаклей водевильного характера, на который, по утверждению З.Азгура, «ходил “весь Минск”» [7, с. 153], был поставлен по произведению Н.Адуева “Как ее зовут?” с музыкой И.Любана и Е.Тикоцкого (БГТ-1, 1936). Затем появились на сцене и сказки: “Снежная королева” с музыкой А.Богатырева и “Чудесная дудка” с музыкой Н.Щеглова (Куликовича). Тогда это было впервые, сейчас “музыкальные сказки” ставятся в каждом театре (иногда они определяются как мюзиклы, такова “Африка” Л.Прончака – В.Кондрусевича в Купаловском театре).

Еще один штрих, относящийся уже к сегодняшней картине. Среди характерных явлений наших дней – тяготение к бардовской песне (в определенной степени олицетворяющей “городской фольклор”), музыкальные и квазимузыкальные жанровые трансформации. Отметим попытку жанрово “переиграть” “Трехгрошовую оперу” Б.Брехта в Могилевском областном драматическом театре (композитор А.Баль). Спектакль показал неотделимость в восприятии брехтовской драматургии от (отсутствующей здесь) музыки К.Вайля. Однако, вероятно, у коллектива возник вопрос с авторскими правами и условиями сценической реализации знаменитой музыкально-драматической композиции и поэтому был выбран местный вариант с другой музыкой.

В эпоху утверждения в СМИ под девизами “большой музыки”, “лучшей музыки”, “живой музыки” (на телевидении!) и подобных суррогатных образцов так называемого “формата” театр начинает проявлять себя в охранительной роли профессионального белорусского музыкального искусства и мировой классики. Так, в современном киноспектакле-концерте “Навечно в памяти” (Театр-студия киноактера, Минск) как концентрат проникновенной лирико-патриотической линии прозвучала песня И.Любана из кинофильма “Часы остановились в полночь”. Здесь уместен и пример из современной музыкальной драмы С.Ковалева “Сестры Психеи”, где основной образно-звуковой связующей нитью, философической константой прекраснотуши заглавной героини (“психея” – душа) является многократно проводимая восьмиминутная тема из медленной части Девятой симфонии Л. ван Бетховена (обозначена и в программе спектакля).

Штрих третий. Как известно, в Беларуси сегодня функционируют два профессиональных музыкальных театра (в Минске) и восемнадцать драматических (в столице и в регионах). Перед тем, как конкретизировать репертуарно-музыкальную ситуацию, напомним о том, что театр относится к древнейшим видам искусства. В нем, начиная с фольклорных предвестников театра, выражено естественное стремление человека к игре и при этом к непосредственному или опосредованному эмоциональному контакту. Сместем предположить, что театр вечен. Старинные (и, вероятно, первичные) формы театра объединяли движение, музыку, слово, и лишь со временем как профессиональные виды искусства выделились драматический и музыкальный театры. Между тем первоначальные театральные элементы так или иначе постоянно обнаруживают тягу друг к другу.

Драматизация, понимаемая как обращение к средствам драматического театра в современной опере (в частности, в творчестве С. Кортеса, сегодня ведущего в этом жанре композитора Беларуси, а также у В.Кузнецова и др.), сочетается с “музыкализацией” (М.Сабинина) драматического театра. И хотя мощь и величие здания, красота и роскошь интерьеров, размер зрительного зала, величина и глубина сцены, наличие самого большого оркестра, хора, потенциальные вокальные и хореографические возможности репрезентативно выделяют, конечно же, оперный театр, но репертуарно он все-таки гораздо менее мобилен, чем драматические театры республики в целом. И это естественно: драматические коллективы по своей природе более склонны к переменам в подборе пьес. Такая же ситуация в соседних регионах – России, Латвии, Литве, правда, на Украине есть еще и ряд музыкально-драматических театров. В программах драматических театров (в отличие от музыкальных) мы обнаруживаем имена многих белорусских музыкантов, в том числе В.Курьяна, В.Кондрусевича, О.Залетнева, В.Кондрасюка,

А.Зубрича, В.Копытько, Е.Атрахович, О.Елисеенкова, Т.Калиновского, В.Воронова. Кто-то уже мог и уехать в “дальние края”, как упомянутый В.Воронов, а блестящая комедийная постановка с его гротескной, исполняющейся “вживую” музыкой (“Театр купца Епишкина” по Е.Мировичу) свыше полутора десятилетий с успехом идет на сцене театра киноактера. Наверное, невозможно подсчитать, сколько сотен тысяч зрителей увидели и видят сегодня классические комедийные спектакли с музыкой Е.Тикоцкого (“Павлинка” Я.Купалы в Национальном академическом театре им. Я.Купалы) и И.Любана (“Нестерка” В.Вольского в Национальном академическом драматическом театре им. Я.Коласа). Ни одна опера, балет или музыкальная комедия белорусских авторов не могут сравниться в своем долгожительстве с музыкальными спектаклями на драматической сцене. Сцена эта, на наш взгляд, выполняет сегодня своеобразную компенсаторно-музыкальную функцию в общехудожественном пространстве Беларуси. И хотя, к сожалению, с недавнего времени уже не идет в Купаловском театре “Идиллия” по “Селянке” В.Дунина-Марцинкевича, но появились новейшие варианты “Сымона-музыки” Я.Коласа и “Пинской шляхты” В.Дунина-Марцинкевича (оба – с музыкой А.Зубрича), горячо поддержанные зрителем, имеющие явно выраженную музыкально-драматическую направленность.

Как пример непосредственного взаимодействия музыкального и драматического театров сегодня можно отметить постановочную работу художественного руководителя ТЮЗа Н.Башевой в премьерном спектакле оперного театра (“Чужое богатство никому не служит” Я.Голланда). Профессиональные хореографы “ставят” танец и пластику в большинстве драматических театров республики, а в Гродненском областном драматическом театре есть уже и штатный балетмейстер. Музыкально мыслящий режиссер Р.Талипов поставил на пуанты и одел в шопеновские пачки актрис в Гомельском областном драматическом театре в мелодраме эпохи Серебряного века “Осенние скрипки” И.Сургучева, дополненной оркестровым переложением “Времен года” П.Чайковского. Заведующие музыкальной частью есть во всех драматических театрах республики, нередко они же и композиторы, и авторы музыкального оформления, т.е. творческого подбора и монтажа музыки спектакля.

Знаменитая опереточная певица Наталья Гайда играет (и поет “в дуэте”, т.е. в ансамбле с записью вокала М.Каллас) в спектакле “Я не оставлю тебя” в Купаловском театре. Отметим, что и не менее знаменитая Татьяна Шмыга играет (и поет) в одной из московских драматических постановок элегичной “Варшавской мелодии”. Среди новейших работ – совместный белорусско-российский проект soundDrama (именно таким образом авторы спектакля обозначили его постановочный жанр) “Свадьба” (“Вяселле”) по А.Чехову в театре им. Я.Купалы (режиссер В.Панков). Спектакль отличается полистилистикой “живого” вокала и хореографии (воплощенных и в развернутом эпизоде из “Свадебки” И.Стравинского), среди активно действующих персонажей – лихой сценический “матросский” оркестр.

Музыкальный (не только композиторский, но и исполнительский) и хореографический потенциал, поисковая эстетика драматической сцены породили такой невиданный ранее в Беларуси постановочный жанр, как пластический спектакль. Вспомним об известных, достаточно долго показываемых а la чеховских “С.В.” и “Больше, чем дождь”. Схожая ситуация выделения из “синкретизиса” современного драматического театра его вокально-пластического элемента обнаруживается и в российском театре. Такова, к примеру, хореографическая композиция по мотивам песен Марлен Дитрих “Берег женщин” в театре им. Е.Вахтангова [8]. Там же, кстати, идет и музыкальный спектакль с явной иронической направленностью по оперетте “Белая акация” И.Дунаевского, имя которого вынесено на афишу. Отметим, что Гомельский областной драматический театр чуть ранее предложил своему зрителю постановку оперетты И.Штрауса “Летучая мышь” (с живым вокалом, в инструментальной музыкальной адаптации-аранжировке А.Гулая).

Таким образом, рассмотренная проблематика позволяет сделать следующие выводы:

музыкальность в самом широком смысле слова явилась существенным фактором в формировании облика национального драматического театра Беларуси;

полифункциональность музыки в драматургии спектакля обеспечивалась органикой ее присутствия в театре – от константности в режиссерском замысле до сценической реализации в композиторской и актерской работе;

синкретиз драматического театра способствовал утверждению его инспиративной и компенсаторной роли соотносительно с музыкально-комедийным и музыкальным театрами, проявляемой с различной степенью интенсивности и наглядности.

В заключение отметим: немаловажным представляется и включение в сферу искусствознания значимых для театра композиторских имен, что позволяет определить новые исследовательские позиции при объективизации картины развития театрального искусства Беларуси в целом.

1. *Сабинина, М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М.Д.Сабинина. – М.: Композитор, 2003. – 327 с.

2. *Шамов, С.А.* Выразительные и формообразующие функции ударных инструментов в музыке русского драматического театра рубежа XIX – XX веков (на примере спектаклей МХТ 1900–1910-х гг.): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / С.А.Шамов, Московская гос. консерватория. – М., 2010. – 23 с.

3. *Ювченко, Н.А.* Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н.А.Ювченко. – Мн.: Бел. наука, 2007. – 270 с.

4. *Цікоцкі, Я.* Творчая дружба / Я.Цікоцкі // ЛіМ. – 1960. – 23 снежня. – С. 3.

5. *Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2.* – Мн.: БелЭн, 2003. – 576 с.

6. *Некрашэвіч, А.* Беларускі Першы дзяржаўны тэатр, 1920–1930: да дзесяцігоддзя яго існавання / А.Некрашэвіч. – Мн.: Белдзяржвыд, 1930. – 62 с.

7. *Азгур, З.И.* То, что помнится...: рассказ о времени, об искусстве и о людях. Кн. 2 / З.И.Азгур. – Мн.: Беларусь, 1984. – 302 с., 8 л. ил.

8. *Teatr* им. Вахтангова. Берег женщин [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: <http://www.vakhtangov.ru/performance/bereg>. – Дата доступа: 02.02.2010.

*N. YUVCHENKO*

### **INCIDENTAL MUSIC: REFINEMENTS ON HISTORY OF THEATRICAL ART OF BELARUS**

Productions on a modern drama stage of Belarus, in which the most important artistic and constructive elements is music, are examined. The participation of professional composers in productions of modern theatres of the Republic is detected. Connections of dramatic and musical theatres are defined.