

ВОКАЛ КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНЕ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Ювченко Н. А.

доктор искусствоведения, доцент, зав. отделом музыкального искусства и этномузыкологии Центра исследования белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (г. Минск)

Аннотация. В данной статье раскрывается специфика вокала как средства музыкальной выразительности. Современное искусство режиссуры и мастерства актера представлено автором как многогранная, специфическая для театра драмы музыкальность, «актерское» пение с элементами классического вокала.

Summary. This article reveals the specificity of vocals as a means of musical expressiveness. The contemporary art of directing and actor mastering is represented by the author as a multi-faceted, musical-specific for the drama theater, «acting» singing with elements of classical vocal.

Мировой театральной музыке в ее различных ипостасях посвящены значительные исследования, развернутые статьи в солидных энциклопедических изданиях [1; 2].

Спектакли с музыкой весьма актуальны сегодня и для белорусской драматической сцены. Находящимися в «музыкальных обстоятельствах» являются все участники действия, независимо от специфики роли. В реальном пространстве театрального зала сегодня наблюдается не только вербальное, но и пластическое, танцевальное, вокальное (в разных пропорциях), воплощение основной идеи. В ряде постановок очевидно стремление к особой музыкальности актерских интонаций, их синхронизации. Конечно, «иерархичность» музыкальных «составляющих» в каждой работе различна. Но даже при их минимуме музыка спектакля «живет в ритме движения, в рисунке мизансцен, в речи актера» [3, с. 66]. Принципы взаимодействия «речевой» мелодии сценического актерского текста и собственно музыки (либо многочисленных «музык», привносимых в спектакли) во многом формируют художественную значимость постановки.

В качестве преамбулы, говоря о значении театрального вокала на отечественной сцене, обратимся к сегодняшнему дню. Итак, постановка «Песнярь», посвященная памяти лидера ансамбля «Песнярь» В. Мулявину (пьеса В. Дранько-Майсюка, Национальный академический драматический театр им. М. Горького, 2014). Здесь постановщиками был заявлен подзаголовок «в жанре мюзикла» (режиссер – В. Еренькова). Напомним, что и в наследии В. Мулявина есть уникальный пример схожего типа – его собственный «поэтический мюзикл» – «Во весь голос» на стихи В. Маяковского (1987). Именно с лирико-трагедийного эпизода из этого сочинения и начинается современный спектакль. В нем по ходу многослойных и многозначных сценических перипетий (апелляция к другим песнярам-поэтам, в том числе в их фантазмагорическом воплощении на сцене, и диалоги Песняра с ними) звучат и песни на стихи Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича и др. Произведения с музыкой О. Молчана, Ю. Семеняко, И. Лученка и, естественно, самого В. Мулявина. Автором музыкального оформления, творческого подбора-компановки выступил здесь А. Ереньков (заведующий музыкальной частью театра, он же участвует в спектакле как вокалист и инструменталист – клавишные, гитара). Предпринятое артистами театра устремление

к реализации эстетики «Песняров» мулявинской поры было выполнено весьма достойно, в том числе на достаточно высоком вокальном уровне. Как действующие лица-музыканты здесь фигурируют В. Глотов, А. Сенькин, П. Евтушенко, В. Гречухин, Р. Дервояд. Надо отметить, что этот музыкальный спектакль недавно был признан лучшей постановкой по пьесе белорусского автора (решение жюри IV Республиканского фестиваля театрального искусства «Национальная театральная премия», 2016).

Теперь обратимся к истории профессионального театра начала прошлого века. Музыкальное решение сценических произведений зачастую было обусловлено возможностями данного театрального коллектива и конкретных актеров. Так, например, обстояло когда-то дело в истории с центральными ролями Алеси – А. Александрович («На Купалье» М. Чарота, музыка В. Теравского, БГТ, 1921). Музыкальность артистов, в особенности таких разносторонне одаренных исполнителей, как Т. Бондарчик (она была воспитанницей Белорусской студии в Москве и исполнительницей роли Черной Лилеи в «Апраметной» В. Шашелевича, Корифеом хора в «Вакханках» Эврипида), Н. Калаптур, Л. Жужома, Г. Вавуло, П. Мастеров и др., стала особо востребованной при преобразовании театра в Бобруйске в музыкально-драматический, а далее – и в музыкально-комедийный.

Осмысление истории театрального искусства республики делает непреложным тот факт, что с постижением музыки *напрямую* было связано начало творческого пути многих будущих признанных корифеев белорусского драматического театра. К примеру, будущих народных артистов СССР П. Молчанова, С. Станюты, Г. Глебова, Б. Платонова.

Высочайший уровень пластического мастерства в совершенном исполнении драматических и музыкально-драматических, гротескных ролей Г. Глебовым (Туляга в «Кто смеется последним» К. Крапивы, Мендоза в «Дне чудесных обманов» Р. Шеридана и других спектаклях с долгой сценической жизнью) можно объяснить и тем, что в молодости артист был музыкантом и руководителем самодеятельного оркестра, затем хористом БГТ-1.

Б. Платонов, будущий несравненный Быковский, Ромео, Эзоп, начинал свой творческий путь как хорист в Белорусском хоре В. Теравского. Имя этого дирижера и композитора спустя много лет вернулось в историю, в том числе благодаря усилиям самого Б. Платонова, Н. Аладова и других деятелей белорусского искусства [4, с. 75]. Удивительный факт: точность интонаций при воплощении Б. Платоновым роли Ленина на драматической сцене («Третья патетическая» Н. Погодина, Театр им. Я. Купалы, 1957) побудила обращение к нему за творческой консультацией выдающегося белорусского певца А. Генералова. Театральный опыт Б. Платонова пригодился А. Генералову при работе над образом вождя пролетариата на оперной сцене («Октябрь» В. Мурадели и «В бурю» Т. Хренникова [5, с. 51]).

Диапазон ролей Л. Ржецкой с ее широкодиапазонной «голосовой пластикой» простирался от лирико-драматической Азы в «Домике за селом» М. Старицкого (по «Цыганке Азе», 1921) до характерной Альжбеты в «Павлинке» Я. Купалы (1944). Актерский вокал в соответствии со сценическим обликом персонажа мог предполагать и утрированную гротескность: такова была здесь Агата у В. Полло с ее пением для роли нарочито «поперек такта» (заметим, что в действительности актриса была и прекрасной исполнительницей народных песен). Предыстория актерской музыкальности могла складываться по-разному, как, к примеру, у В. Дедюшко. Еще «в труппе Голубка овладел Дедюшко отличной пластичностью, которая восхищала

всех, кто видел его. Он чудесно пел и танцевал» [6, с. 11].

Вспоминая годы учебы в Белорусской студии, С. Станюта говорила о роли музыкальной классики в воспитании актера: «Все свои годы я иногда еще слышу музыку – ту, под которую чаще всего шли наши занятия по обожаемым мною пластике, ритмике, акробатике. Это было для меня... да, просто счастье, именно так – и я без усталости носилась под звуки музыки Черни, двенадцать этюдов Скрябина и Шопена, «Мефисто-вальса» Листа» [7, с. 34]. Привыкшие к выдающимся, но уже «возрастным» ролям великой актрисы, к ее неповторимым правдивым интонациям, благородному и величественному пластическому (а иногда – и гротескному) рисунку роли (как Каргота в сказке А. Вольского «Три Ивана – три брата», Театр им. Я. Купалы, 1984), мы мало знали о хореографической стороне ее творчества, отчасти раскрывшейся в мемуарах нового времени. Зрителей удивляла богиня Венера в «Царе Максимилиане», которая в спектакле танцевала [7, с. 21]. «Крошечная корона с высоким шпилем, надетая набок, красный бюстгальтер, белая балетная пачка и красные панталоны с оборками из марли или тарлатана, золотые туфли. Рыжая, вызывающая <...> А какой Вальс написал для моей Титании к “Сну в летнюю ночь” композитор Соколов-Федотов!» [7, с. 40-41].

Исторический драматизм театральной ситуации заключался в появлении (в мемуарной литературе вплоть до 1990-х гг.) некоего оттенка порицания ранее достигнутого, в том числе в ярчайших музыкальных постановках. «Спектакль («Сон в летнюю ночь». – Н.Ю.) произвел большое впечатление. Актеры показали в нем всестороннюю подготовку, все, чему их научили в студии. Однако все-таки оставалась ощущение, и мы вскоре поняли, что привезли зрителям, народу пирожное, а им нужен был хлеб, *черный хлеб искусства*» (курсив наш. – Н.Ю.) [8, с. 51].

Хотя на практике «актеры, однажды безошибочно угадавшие свою редкую для тех лет возможность свободы, уже не упускали ее, всю импровизировали <...> веселились вместе с публикой и плевать хотели на бесконечные упреки в безыдейности и космополитизме спектакля в газетах и с трибун у себя дома, в Минске <...> Все смешивалось, сплеталось и кружилось, как в ярком карнавале, в этом “Дне чудесных обманов”, что шел, бывало, и по пять раз в неделю <...> на гастролях и на всех выездах, куда только не гнал театр неумолимый финансовый план» [7, с. 76]. Премьера спектакля с музыкой Г. Крейтнера и А. Гина состоялась в 1949 г., но мы обнаружили его в афише театра вплоть до 1965 г.

Актерская необходимость «жить» в атмосфере привнесенной музыкальности определялась и общей, к примеру, подчеркнута романтизированной направленностью постановки. В «Счастье поэта» В. Витки (о жизни Янки Купалы) это было обусловлено сценографией П. Масленикова – «вырисовываются очертания могучего, коренастого дуба – символа народной силы», в созвучии с музыкой А. Богатырева – «музыка и таинственные звуки пуши все более и более заполняют окружающую среду» (режиссеры – П. Сушко, И. Судаков, Театр им. Я. Купалы, 1952 [9, с. 38]). Правда, обязательное звучание здесь и «революционных» песен, определялось требованиями эпохи. Хотя появлялись и спектакли, полные «чистой» лирики. Например, отметим пение Гелены – А. Климовой («Варшавская мелодия» Л. Зорина, музыка Г. Вагнера, Русский драматический театр им. М. Горького, 1967) и т.д.

Многие артисты, обладающие уникальными природными музыкальными данными, получили возможность реализовать их в спектаклях. К примеру, в ТЮЗе – Л. Горцева (Настя в «Нестерке», Анита в «Вестсайдской истории»), Л. Тимофеева (леди Винтер в «Трех мушкетерах», Эдит Пиаф в одноименном спектакле и др.).

О связи с личностным мастерством говорит тот факт, что полнокровный, художественно состоятельный, музыкально развернутый спектакль мог неожиданно сойти со сцены. К примеру, из репертуара ТЮЗа исчез спектакль «Двенадцатая ночь» в связи с отъездом из Минска Ю. Полосиной – блистательной исполнительницы роли Виолы и Себастьяна (режиссер – Б. Эрин, композитор – Э. Зарицкий, ТЮЗ, 1976).

Актерская миссия определяется в современном театре не только и не столько собственно литературной драматургией, сколько ее сценическим преобразованием, где зачастую весьма существенно развиваются, либо трансформируются музыкальные импульсы первоисточника, музыкально-хореографически переосмысливается «изначальная» драма. Достаточно назвать такие яркие белорусские «пластические спектакли» начала XXI века со «сборной» музыкой, как созданные на основе чеховской драматургии «Больше чем дождь» по «Чайке» (антреприза, 2000) и «С.В.» (по «Вишневому саду», Купаловский театр, 2004).

Закономерно, что подготовка артиста в белорусском вузе (Белорусской государственной академии искусств), наряду с освоением таких дисциплин, как сценическое движение, пластика, сценическая речь, предполагает и обучение вокалу, имеющему свою специфику в драматическом театре. Не утрачивает актуальности, несмотря на свою безусловную метафоричность, тезис К. Станиславского о «целом оркестре в человеческой речи», о том, что «речь – музыка, текст роли и пьесы – мелодия, опера, или симфония» [10, с. 455, 466].

В постановке знаковой для Беларуси пьесы Янки Купалы «Тутэйшыя», шедшей свыше полутора десятилетий в Купаловском театре, музыка призвана была выполнять значительную драматургическую роль (режиссер – Н. Пинигин, композитор – В. Курьян, 1990). В комедийных эпизодах, устремленность Здольника – А. Лабуша от надвигающейся опасности из Минска в спасительную, как ему кажется деревню, визуально продолжена после полной неподражаемо-отчаянного энтузиазма реплики влюбленной в него Аленки – З. Белохвостик («У вёску, дык у вёску!») пластическим «полетным» дуэтом, включающим музыкальную подтекстовку, где «кукушечные» интонации перемежаются с отголосками «Наш паровоз вперед летит». А первый «окупант», лженемец – А. Кин-Каминский, получивший у испуганного предстоящим пленением Зносака – В. Манаева три рубля откупных, довольно напевает «Саўка *унд* Грышка ладзілі дуду». И такая, идущая «от театра» многомерность-многокрасочность моментов пронизывает почти весь спектакль, в таких «омузыкаленных» самыми различными способами обстоятельствах, начиная с батлеечного рисунка ролей, живут многие его герои, вплоть до трагедийного финала и заключительного хора – «Молитвы» на стихи Я. Купалы. Говоря об интерпретации пьесы, отметим и художественно состоятельную постановку ее в Гродненском областном театре кукол (режиссер – Н. Андреев, композитор – С. Бельтюков, 1990, идет по настоящее время), где в спектакль включены и комментирующие действие песни автора-исполнителя, играющего несколько ролей, В. Шалкевича.

Среди современных обладателей ярких актерских певческих голосов (кроме ранее названных) – В. Гарцуева, В. Глотов, Е. Дубровская, С. Зеленковская, И. Сигов, С. Чекерес и др. Особая пластичность, помогающая организовать рисунок роли, находится в арсенале средств выразительности Г. Агейкиной, З. Белохвостик, В. Кавалеровой, Т. Лихачевой, А. Парфеновича, В. Соловьева, Л. Улащенко, А. Хитрик, А. Шпаковской. Уникальная, исключая тиражирование, нетривиальная, сценически облагороженная гротескность пластики отличает персонажей, созданных Е. Гайдулис, О. Гарбузом, А. Гарцуевым, Н. Кочетковой,

В. Мищанчуком, О. Нефедовой, Г. Овсянниковым, А. Помазаном, А. Харланчуком и, конечно же, Т. Кокштысом и В. Манаевым. В «Симоне-музыке» в постановке Купаловского театра виртуозно выполнена роль закутанного в «жалостливые» бабьи лохмотья персонажа В. Манаева-Нищего, где с песней «Бедных нас не прамінай! Дай! Дай!» он выступает как некий лидер вполне работоспособных иждивенцев-притворщиков. Она отлична от воинствующего юродства Т. Кокштыса-Нищего (сыгранного когда-то в Коласовском театре) – персонажа с также уморительной, но более жесткой и хлесткой пластикой в издевательской песне-нравоучении о «Варонехвальбоне». Среди известных «актеров-музыкантов» Беларуси назовем и С. Бень (актриса, драматург, композитор и режиссер). Вспомним и А. Шедько (в настоящее время – в МХАТе в Москве, в период работы в Театре им. Горького в Минске выступил в роли Музыканта, а также автора музыки в спектакле «Ночь в Вальпараисо», роли Мэкки-ножа в «Трехгрошовой опере» и др.). С конца 1990-х – начала 2000-х годов некоторые артисты, которые служат или служили в белорусских театрах, одновременно являются участниками и так называемых «групп», то есть небольших ансамблей музыкантов, в основном, молодежных («Сестра», «Детидетей», «S^onduk»). Отметим и использование музыкальных композиций из их репертуара в театральных постановках. Например, в «Русских водевилях» использовано звучание музыки коллектива «Серебряная Свадьба» (что отмечено было и в программе спектакля театра им. М. Горького).

Особым действенным сценическим фактором всегда являлось и является вхождение в спектакль «живой» музыки, учитывающей уникальные артистические возможности: пение в фольклорных традициях, характерное пение и классический вокал (актерский ансамбль Купаловского театра), народная манера пения (Т. Мархель в Театре им. Я. Коласа, затем в Театре-студии киноактера и РТБД), буффонно-характерное (В. Мищанчук, ранее – П. Юрченков-старший в Театре-студии киноактера), оперно-классическое (Б. Шпинер, Ю. Шпилевская в Театре им. Я. Купалы). Раскрытию образности постановки способствует и владение артистами театров музыкальными инструментами, не только традиционной гитарой, но и баяном, аккордеоном, скрипкой (Г. Агейкина, В. Соловьев, Э. Пранскуте и др.). Уникальными были случаи приглашения в постановки опереточных артистов (Н. Гайда в «Я не оставляю тебя», Театр им. Я. Купалы, 2004), эстрадных исполнителей (И. Дорофеева в «Осторожно, женщины Парижа», театр им. В. Дунина-Марцинкевича, 2007).

Отметим и участие профессиональных балетных артистов – А. Фурмана и выпускников хореографического колледжа, которые содействуют воссозданию эстетики эпохи барокко в идущем и сегодня спектакле «Похищение Европы, или Театр Уршули Радзивилл» (режиссер – Н. Пинигин, композитор – А. Зубрич, Купаловский театр, 2011). Здесь же звучат великолепные вокальные соло (арии) и ансамбли самих купаловских артистов. Актерское пение и характерная пластика – одна из основ пронзительной эстетики и идейного наполнения нового спектакля-концерта этого театра – «Вторая мировая» (автор – М. Мерман, режиссер – Н. Пинигин, 2015). Правда, сейчас спектакль идет под названием «Вельтмайстер-аккордеон». В нем, как и в представлении «Местечковое кабаре» (2012) активным участником действия, а не просто аккомпаниатором пению, является оркестр театра, расположенный на сцене. Аранжировка музыки принадлежит В. Курьяну, многолетнему заведующему музыкальной частью театра имени Янки Купалы.

Итак, истоки музыкальности современного актера драматического театра

имеют давние, исторически сложившиеся традиции. Закономерно, что с постижением музыкальной культуры связано начало творческой жизни многих выдающихся театральных актеров Беларуси, что, без сомнения, сказалось на формировании облика белорусского театра в целом. Современное искусство режиссуры и мастерства актера предполагает наличие многогранной, специфической для театра драмы музыкальности, специфического «актерского» пения, приемлет также и элементы классического вокала.

1. Altenburg, D. Schauspielmusik / D. Altenburg, L. Jensen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume : 21 Bände. – Basel, London, N. Y. : Bärenreiter Kassel, 1998. – Sachteil 8. – S. 1035–1049.
2. Savage, R. Incidental music / R. Savage // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: second edition. – London : Macmillan Publishers Limited, 2001. – V. 17. – P. 138–146.
3. Марков, П. А. Письмо о Мейерхольде (к 60-летию со дня рождения и 35-летию сценической деятельности) / П. А. Марков // О театре: В 4 т. – М. : Искусство, 1974. – Т. 2. – 495 с.
4. Гесь, А. «Калі песня жыве белоруса, будзе жыць беларускі народ!» : Жыццё і творчы шлях Уладзіміра Тэраўскага / А. Гесь, У. Ляхоўскі // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 69–76.
5. Юўчанка, Н. А. Анатолий Генералаў / Н. А. Юўчанка // Майстры беларускай сцэны: зб. арт. / Беларус. тэатральн. аб'яднанне ; пад. рэд. Г. В. Марчука. – Мінск, 1986. – С. 50–58.
6. Арлова, Т. Д. Купалаўцы : Эцюды пра актэраў / Т. Д. Арлова. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 127 с.
7. Станюта, А. Стефания / А. Станюта. – Минск : Мэджик бук, 2005. – 136 с., (56) л.
8. Малчанаў, П. Тэатр – жыццё маё : Успаміны [літ. запіс В. Галавача; праём. У. Няфёда] / П. Малчанаў. – Мінск : Маст. літ., 1984. – 181 с.
9. Сабалеўскі, А. Рампай асветленае (Тэатральна-крытычныя артыкулы) / А. Сабалеўскі. – Мінск : Дзяржвыд. БССР, 1962. – 208 с.
10. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1951. – 667 с.

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА ЦЮЙ СИСЯНЬ

(на примере музыки из кинофильма «Рикша Сянцзы»)

Юй Болинь

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. Специфика творчества Цюй Сисяня, знаковой фигуры для современной музыкальной культуры Китая, автором статьи рассмотрена на примере музыки из кинофильма «Рикша Сянцзы».

Summary. Specificity creativity Qu Xixian, significant figure in modern music culture of China, the author of the article discussed using the example of the movie music «Rickshaw Syantszy».

Среди композиторов Новейшей истории китайской музыки самый долгий творческий путь и самое большое общественное влияние принадлежат Цюй Сисянь. Она является общепризнанным мастером хоровой композиции в китайских музыкальных кругах. Ее музыка оказала влияние на музыкальные эстетические вкусы