



Людмила БАКШИ

ЗВУКО-ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Проблема, которой посвящена статья, касается современного художественного мышления. Отношения слова, действия и музыки в конце XX–начале XXI столетий изменились кардинальным образом. Принцип соответствия музыки действию, на котором основывается эстетика классического искусства, окончательно утратил свою силу. Параллелизм зрелищного и музыкального стал массовым и обыденным. К этому приучили не только постановки крупных мастеров, но и самый расхожий жанр массовой культуры – клип. Он не только узаконил калейдоскоп нарезки как факт современного сознания. Именно в клипе стал нормой разрыв содержания видеоряда со словом и музыкой. Не буду приводить конкретных примеров, поскольку явление это общеизвестно. Параллельно сюжету простейшей песни (или даже хорошо известному классическому произведению, – А. Вивальди, В.-А. Моцарту, И. Брамсу...), имеющей свою драматургию и конкретный художественный образ, развивается видеосюжет, не имеющий к нему никакого отношения. В массовой культуре наиболее открыто стали прорастать специфические черты нового мышления, которые затем проникают и в высокие жанры. Можно повторить вслед за Честертоном, что: «Поэты облачают в плоть и кровь несмелую утонченность толпы».

Клиповое мышление в конце концов проникло в большое кино и появились вполне достойные художественные образцы. Вспомним, хотя бы немецкий фильм «Беги, Лола, беги»¹. Или нашумевший голливудский «Мулен Руж»². В основе этого фильма – мелодраматический сюжет о любви куртизанки и начинающего писателя. Традиционная романтическая история со смертью героини от чахотки, выбором между богатством и свободой, роскошью продажной любви и бедностью истинной, идеалами богемы и бюргерства. Вряд ли громкий резонанс фильма мог быть вызван интересом к давно отработанному в кино сюжету. Именно благодаря музыке, где собраны цитаты из песенных шлягеров 1960–1990-х годов сюжет обретает второе дно,

и сквозь историю парижской богемы второй половины XIX века явно просвечивают другие времена. А мелодраматическая любовная история подана с довольно жесткой иронией по отношению к поколению хипников, так и не сумевшему воплотить в жизнь прекрасные идеалы «любви, свободы, красоты и правды».

Разрыв между содержанием сцены и характером музыки стал практически обязательным во всех видах и жанрах зрелищных искусств. Даже в расхожих детективах сцены насилия, убийства давно уже невозможно сопроводить соответствующей музыкой, как это было принято еще в 1960-е годы. Теперь они будут проходить на фоне нежнейших колокольчиков, колыбельных, лирических мелодий и т.д.

¹ Фильм «Беги, Лола, беги», 1998, Германия. Режиссер Том Тыквер. Кинокомпания X-Filme Creativ Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte.

² Фильм «Мулен Руж», 2001, Австралия–США. Режиссер Бэз Лурменн. Кинокомпания Twentieth Century Fox Film Corporation, Bazmark Films, Angel Studios.

Pro настоящее

Пришла пора ввести новое понятие – звуко-зрительный или аудио-визуальный образ (через дефис). Несоответствие характера музыки содержанию текста и действия порождает напряжение. Возникает диалог между разными видами искусств. Этот диалог и является основой драматургии современного зрелища. То есть, аудио-визуальный образ через дефис есть первичный строительный элемент новой драматургии. Говоря о визуальном образе, я имею в виду не только картинку – декорации, костюм, свет, реквизит. Но также и действие, и мизансцены. То есть все, что мы воспринимаем глазами. Вне учета этих взаимосвязей понять содержание многих современных произведений просто невозможно.

В классическом искусстве предполагалась согласованность всех компонентов спектакля – литературы, музыки, постановки. Визуальное и музыкальное существовало в нерасторжимом единстве. Аксиомой был принцип соответствия всех компонентов друг другу и подчиненность их слову. В музыкальном театре все определяла музыкальная драматургия, которая в конечном итоге также опиралась на слово. Нам еще долго придется осознавать всю глубину разрыва с классической традицией. Одним из трагичных следствий этой ситуации стала гибель целого вида искусства – современной академической музыки. Последними симфониями, вызвавшими широкий общественный резонанс, были симфонии Альфреда Шнитке периода 1970–1980-х годов прошлого века. Симфонические опусы, написанные разными композиторами в

1990-е годы и позже, занимают явно маргинальное положение в культуре. Ими не интересуется не только широкая публика, но даже многие профессионалы. Музыка как самостоятельный вид искусства в контексте нового мышления существовать не может. Многие композиторы уже осознали безвыходность этой ситуации. Рано или поздно она станет предметом размышления и драматургов.

В двадцатые годы XX столетия, в период рождения звукового кинематографа Сергей Эйзенштейн мечтал: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов»³. Эйзенштейн опасался, что звуковое кино пойдет по пути ложного жизнеподобия, когда звук будет совпадать с картинкой, создавая иллюзию реальности на плоском экране. Собственно, этим путем кино в основном и развивалось. Идея контрапункта зрелища и образа оказалась актуальной спустя почти сто лет.

Сегодня можно констатировать, что возникновение в искусстве аудио-визуального образа как самостоятельного явления зафиксировало сдвиг в меняющемся художественном мышлении эпохи. Это сигнализирует о том, что феномен аудио-визуального образа тесно связан с сущностными

³ Эйзенштейн С. Будущее звуковой
фильмы // Эйзенштейн С. Избр.
произв.: В 6 т. М.: Искусство,
1968. Т. 2.

Новый театр, старая сцена

особенностями эпохи постмодерна, в которой мы живем. Мы находимся внутри процесса и сдвиг художественного сознания происходит на наших глазах. Поэтому осмыслить явление целостно – невозможно. Но необходимо зафиксировать и описать его составляющие.

О признаках эпохи постмодерна написано немало. Например, об ослаблении в современной культуре значения слова. О том, что визуальное вышло на первый план. О размывании классической жанровой системы. Об исчерпанности европоцентристской концепции мирового искусства и т.д., и т.д. Тем не менее целостной и общепризнанной картины постмодерна не существует.

В контексте глобальных перемен в мышлении эпохи, рождение аудио-визуального образа – лишь малая часть общего процесса. Но и на этом примере видно, что у нас нет аппарата анализа новых явлений в искусстве. Подчас, читая рецензии на один и тот же спектакль музыковедов и театроведов, думаешь, что речь идет о разных постановках. Аппарат анализа предстоит выработать совместными усилиями музыкантов и театральных деятелей. Ведь придется совмещать очень разные понятия и термины.

Данная статья – попытка сделать шаг в этом направлении.

Взаимоотношения визуального и музыкального бесконечно разнообразны в практике современного театра. И тем не менее можно выделить по крайней мере две тенденции, которые определяют самые общие направления:

1. Вижу одно – слышу другое (когда визуальный образ

находится в нарочитом противоречии с музыкой)

2. Контрапункт видимого и слышимого (когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга).

Механизм действия аудио-визуального образа очевидней всего проявляет себя в постановках музыкальной классики, где взаимодействие визуального и музыкального чаще всего организовано по принципу вижу одно – слышу другое. С этого и начнем.

ВИЖУ ОДНО – СЛЫШУ ДРУГОЕ

Многочисленные попытки обновить репертуар традиционного оперного театра новыми сочинениями к успеху не привели. Во всех странах регулярно ставятся новые оперы и также регулярно сходят, не оставляя особого следа. Сегодня уже очевидно, что лидирующей фигурой в оперном театре стал режиссер. Процесс обновления музыкального театра связан со зрелищем. При этом оставим в стороне многочисленные попытки модернизации оперы через зрелище, когда классических героев просто переодевают в современные костюмы и ищут более или менее адекватные жизненные аналоги классическим конфликтам и персонажам. Среди таких постановок могут быть как удачи, так и неудачи. Но вне зависимости от успеха или неуспеха в такого рода работах содержится эстетическая некорректность.

И даже не потому, что трудно подобрать сюжетно оправданных персонажей из сегодняшнего дня, заменив прежних графов и князей министрами и бизнесменами. А потому, что сам строй музыки и интонация сопротивляются модернизации. Не может человек

Pro настоящее

XXI века естественно выражать свои мысли и чувства интонацией Чайковского или Верди.

Для нашей темы более показательны случаи вызывающего несоответствия и переосмысления первоисточника, который берется как бы в кавычки. Постановка представляет собой постмодернистскую игру со смыслом и подразумевает не новый взгляд на произведение, сколько взгляд на сегодняшнее общество, культурную ситуацию через это произведение. Постановка содержит и сам текст, и комментарий к нему. Такие спектакли – интеллектуальная провокация.

В этом смысле показательны постановки последних лет московского режиссера Дмитрия Чернякова. Так, на одном из традиционных оперных фестивалей в Экс-ан-Провансе был показан «Дон Жуан» Моцарта. Критики писали о демонстративном несоответствии смысла сценического действия музыкальному. Черняков откровенно перелицевал моцартовский сюжет. Вместо мифологического соблазителя Дон Жуана он вывел на сцену потрепанного жизнью, траченного молью персонажа, одетого в плащ Марлона Брандо из знаменитого фильма «Последнее танго в Париже»⁴. А его мнимые жертвы – Донна Анна, Донна Эльвира – агрессивные сексуально озабоченные буржуазки эпохи постсексуальной революции.

Очевидно, что в задачу режиссера не входило точное и тонкое прочтение моцартовского шедевра. Это – явная вызывающая провокация, направленная не в сторону Моцарта, а в зрительный зал.

Дон Жуан как мифологический персонаж возможен в мире, где

есть очень устойчивые этические ценности – институт брака, понятие о верности и о любви. Дон Жуан бросает вызов устоям общества. И потому он – герой. Но если устои давно разрушены, а вместо них фальшивая видимость, то и героя не может быть. Этот спектакль – приговор настоящему, утратившему ценности, на которых держалась европейская культура.

А как же Моцарт?

Но в этом и сказывается непробиваемая логика эстетики постмодерна.

На смену аутентичным исканиям полувекковой давности пришло осознание того, что бессмысленно добиваться верности и точности формы, когда безвозвратно утрачено содержание. Нелепо требовать полноценной аутентичной манеры исполнения, если отсутствуют все пружины и основания, которые породили и этот стиль, и мышление.

Критики писали, что не до конца получились отдельные партии, выражали надежду, что в будущем найдутся певцы, которые споют лучше. Но на самом деле для такого спектакля это и не важно. Как споют, так споют. Ведь спектакль именно про то, что сегодня невозможны ни Донна Анна, ни Донна Эльвира, ни сам Дон Жуан. Чего ж требовать от певцов. Показательно, что при переносе этой постановки в Большой театр, когда за пультом стоял Теодор Курентзис, цельность спектакля вообще оказалась под вопросом. Многих критиков результат совсем не удовлетворил. Это и не удивительно. Курентзис добивался от певцов как раз аутентичности исполнения, что уже впрямую противоречило устремлениям режиссера.

⁴Фильм «Последнее танго в Париже», 1972, Италия–Франция. Режиссер Бернардо Бертолуччи. Кинокомпания Les Productions Artistes Associes, Produzioni Europee, Associati (PEA).

Конечно, не со всякой оперой такое можно проделать. Дон Жуан – не просто герой конкретного произведения, а мифологический персонаж.

То же можно сказать и об «Евгении Онегине» Чайковского. Ленский, Онегин, Татьяна для русской культуры не менее важны, чем Дон Жуан или Дон Кихот для европейской.

«Евгений Онегин» в постановке Дмитрия Чернякова в Большом театре стал едва ли не самым скандальным спектаклем последних лет. После премьеры Галина Вишневская даже заявила, что больше не переступит порог Большого. Критика и публика разделились на два лагеря.

В «Онегине» и впрямь отсутствует все, что нам привычно – не варят варенье, нет утреннего тумана дуэли, девушек в сарафанах, поющих песни в роже, Татьяны с русской косой в ночной рубашке в спальне, блестящей мазурки и балов. Одежда персонажей явно указывает на современность. Да и все действие оперы перенесено в замкнутое пространство гостиной комнаты и происходит за большим овальным столом. Точнее, таких комнат две. В первом действии – это гостиная помещицы Лариной. Во втором – петербургский дом Гремينا – парадная гостиная в торжественном красном цвете.

В обоих действиях Онегин за столом выглядит чужаком. В первом действии – как пришелец из «прекрасного далека». Денди – в провинции. Во втором – наоборот. Провинциал – в столице. Онегин, так поразивший воображение Татьяны в деревенской глуши, оказывается неуклюжим, смешным и нелепым в аристократическом



салоне. Он суетлив, спотыкается, проливает на себя и гостей напитки. Образ лишнего человека у Чернякова трактуется однозначно. Он – маргинал. Татьяна, отказавшая Онегину в любви, в этом спектакле не выглядит самоотверженной героиней. Соблазн, прямо таки сказать, не велик, если он вообще есть. «Я другому отдана и буду век ему верна» – скорее явная отговорка, чем результат нравственного выбора. Да и как могло быть иначе. Где та Татьяна, воспитанная на романах Ричардсона? Каково время – такова и героиня.

А что же музыка Чайковского? Как быть с его пронзительной интонацией? Да, собственно никак. Музыка Чайковского становится привычной формой, не имеющей никакого отношения к новому содержанию. Такой же отговоркой, как и сакраментальные слова Татьяны. Это – лирика в кавычках.

Я привела в пример две постановки Дмитрия Чернякова. Но это не означает, что такого рода спектакли показательны только для него. Скорее наоборот. Они характерны для общеевропейского мейнстрима. Классика, ставшая мифом,

Сцена из спектакля «Евгений Онегин». Режиссер Д. Черняков. Большой театр



подвергается ревизии с позиции сегодняшнего дня. Пафос этих постановок – не приблизить классику к современности, а указать на пропасть, которая нас разделяет

В таких спектаклях художественная убедительность далеко не всегда входит в задачи постановщиков. Сама по себе игра со смыслом, интеллектуальная провокация, обращенная в зал, оказываются важнее. Вероятно, в этом проявляется постмодернистское недоверие к возможности полноценного художественного высказывания в принципе. От убежденного постмодерниста не ждут ни хороших стихов, ни настоящей музыки, ни полноценного спектакля. Это – всегда «как бы» – художественное произведение в кавычках.

Иронию постмодернизма по средствам выразительности иногда трудно отличить от романтической

Сцены из спектакля «Прекрасная мельничиха». Режиссер К. Марталер. Театр «Шаушпильхаус», Цюрих, Швейцария

Новый театр, старая сцена

иронии. Тем не менее, отличия явственны. У романтиков всегда есть идеал.

В спектаклях швейцарского режиссера Кристофа Марталера – то же несоответствие музыки и зрелища. Подчас даже более резкое, чем в спектаклях, о которых шла речь. Поведение героев его постановок граничит с откровенной клоунадой. Марталер обожает гэги, комические падения, монотонно и бессмысленно повторяющиеся действия. Он всегда рисует мир тупым и жестоким. Но великая музыка, к которой он обращается в своих спектаклях, становится путеводной звездой для его персонажей. Именно музыка придает их бесцветным жизням смысл и значение. Марталер возводит музыку на пьедестал, с которого она сошла в постромантическую эпоху. Он пародирует мир тотального потребления и прогресса, жестко осмеивает его. Мир, обреченный на вымирание, благодаря великой музыке, все-таки держится на плаву.

Мне уже приходилось писать о его спектакле «Прекрасная мельничиха» по одноименному вокальному циклу Франца Шуберта⁵. Напомню только, что Марталер поставил спектакль, в котором можно увидеть и судьбу Шуберта, безвыездно прожившего в маленьком провинциальном городочке, и судьбы многих других австрийских и немецких романтиков – поэтов, художников. Он поставил спектакль про немецкий романтизм, противопоставивший затхлому бюргерскому миру богатства духовного мира, творчества, человеческой индивидуальности.

Эта тема сквозной линией проходит через все спектакли режиссера.

Так, одна из последних работ Марталера и художника Анны Виброк – «Ризенбутцбах. Вечная колония»⁶, созданная в мае 2009 года. Спектакль вне литературного сюжета, в котором зрелище и музыка находятся в явных неиллюстративных взаимосвязях. В основе музыкально-сценического целого – противостояние светлой романтической и классической музыки И.С. Баха, К. Монтеверди, Л. Ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Малера, А. Берга современному городскому миру, где все разделено на клетки и каждое человеческое проявление регламентировано. Сценическое пространство, в котором происходит действие, разделено на ряд отсеков – гаражи, офисы, квартиры. В громадных апартаментах живут местные коренные жители западной Европы и явно приезжие (может быть, восточные рабочие-эмигранты). Современная городская среда формализована, лишена индивидуальности. Это – глобализованный мир, гигантский город, где люди встают, работают, ложатся спать, входят в отношения друг с другом по гудкам, сигналам будильников и прочих механических приспособлений. Музыка возникает как единственный выход за рамки механизированного однообразного существования. Между людьми нет контакта. И лишь в те моменты, когда они поют Баха или Монтеверди, Шуберта или Малера, они обретают общность. Но кто-то обязательно оказывается вне игры, как, например, трубоч. Он подхватывает мелодию, пытаясь встроить свой инструмент в общее звучание. Но не попадает в тон.

⁵ Бакши Л. Новый музыкальный театр, или Искусство контрапункта // Музыкальная академия, 2005, № 4. С. 76–84.

⁶ Спектакль режиссера Кристофа Марталера и художника Анны Виброк «Ризенбутцбах. Вечная колония», 2009. Production Wiener Festwochen. Koproduktion Napoli Teatro Festival Italia, Hellenic Festival, Athens, Festival d'Avignon, Międzynarodowy Festiwal Teatralny DIALOG-WROCLAW, Theater Chur, Festival/Tokyo.

Pro настоящее

Для нашей темы особенно показательное решение одной из ключевых сцен спектакля, когда персонажи гигантского офиса-дома увлечены совместным музицированием. Красота классической музыки, которую они поют, завораживает. Но неожиданно по приказу старшего, служащие начинают выносить мебель – столы, стулья, офисную утварь. Обжитое пространство разрушается. Сидеть негде, да и стоять можно только в сторонке, чтобы не мешать работе. Персонажи продолжают петь, встав в кружок и обратив взгляд ввысь. А там, высоко под потолком, ярко горит лампочка. Поют долго, пока свет не погаснет.

Марталер в своих спектаклях нашел особый способ конфликта: действие противоречит музыке. Можно сказать, видимое конфликтует со слышимым. Музыка – мир идеальный, романтический, горный. Она противостоит повседневности, где фактически ничего не происходит. Мир обыденности рождает тоску. И от этой тоски рождается музыка. Эта марталеровская концепция мира, практически романтическая. Именно поэтому «Прекрасная мельничиха» по методу решения близка «Вечной колонии». В «Вечной колонии» представлен современный городской быт. В «Прекрасной мельничихе» время не так конкретно. Есть приметы и XIX, и XX веков. По сути, этим они и отличаются. Другим важным отличием является то, что в основе «Прекрасной мельничихи» лежит шубертовский вокальный цикл, а не свободная композиция из произведений разных авторов разных веков. «Вечная колония» апеллирует уже не к конкретной

шубертовской эпохе, а как бы ко всей европейской истории.

В приведенных в данном разделе примерах постановок, соотношения зрелищного и музыкального очень наглядны, прямолинейны и легко расшифровываются. Они показательны для нашей темы своей очевидностью. Гораздо более сложными для анализа содержания становятся современные произведения, основанные на идее контрапункта зрелищного и музыкального.

При этом, чаще всего действует не единый принцип, скажем, музыка на первом плане, а зрелище на втором, или же наоборот. Как раз сложность в том, что нередко соотношения видимого и слышимого меняются на протяжении всего произведения. И в этом и есть главная проблема и сложность анализа.

КОНТРАПУНКТ ВИДИМОГО И СЛЫШИМОГО

Принципы смыслового контрапункта широко использует в своем театре немецкий композитор и режиссер Хайнер Геббельс. Свой театр он называет театром меняющихся иерархий. В спектаклях Геббельса нет приоритета одних средств над другими. И в каждый момент действия какое-то может преобладать и становиться ведущим.

Спектакль «Эраритжаритжака»⁷, который режиссер показал на Международном чеховском фестивале в 2005 году дает еще один вариант контрапунктического сочетания действия и музыки. Сюжет развивается зрелищно – путем жанровых и пространственных трансформаций. Музыка здесь – самоценно развивающийся образ

⁷ Спектакль «Эраритжаритжака». Режиссер Хайнер Геббельс, 2004. Швейцарский театр «Види-Лозанн Е.Т.Е.».



и одновременно комментатор происходящих событий. «Я работаю с таким театром, в котором музыка, свет, звуки не проникают друг в друга, а остаются независимыми»⁸, – говорит о своем театре Геббельс.

Название спектакля «Эраритжаритжака» в переводе с языка австралийских аборигенов арунта означает «вдохновляемый желанием того, что потеряно». Х. Геббельс обращается к творчеству Элиаса Канетти, впечатленный его трагической судьбой. Как известно, Канетти был вынужден эмигрировать из фашистской Германии и всю жизнь прожить вдали от родины. Тексты, использованные Геббельсом, на 90% извлечены из дневников («Заметки», которые писатель вел с 1940-х по 1980-е годы), маленький фрагмент взят из книги

«Массы и власть» и небольшой диалог из романа «Ослепление». Весь спектакль – это попытка героя восстановить утраченное, оставшееся где-то в глубинах памяти и времени, балансирование между обыденной жизнью и иллюзией. Драматургия спектакля разворачивается с помощью «жанровых модуляций». Начинается спектакль как концерт – «Мондриан-квартет» (голландский квартет) играет Шостаковича. Затем музыка уступает место слову и актеру. Концерт перерастает в монотеатр. Следующий этап – инсталляция и ее трансформация. Внимание с макета маленького домика, стоящего около актера, перемещается на задник сцены, где во всю высоту возникает фасад этого же дома. На сцене появляется оператор с камерой и на стене дома возникает

Сцена из спектакля «Эраритжаритжака». Режиссер Х. Геббельс Швейцарский театр «Види-Лозанн Е.Т.Е.». 2004

⁸Геббельс Х. Я стал заниматься режиссурой, потому что мне не нравился театр (Беседовал А. Соломонов) // Известия. 2005, 3 июня.



Х. Геббельс и А. Бакши

проекция изображения актера. Актер, продолжая говорить, проходит через зал, выходит из театра. За актером следует оператор, запечатлевающий все его перемещения на видеокамеру, изображение с которой проецируется на задник сцены. Зрители видят, как актер садится в машину, едет по городу, входит в квартиру, где он живет. Музыканты играют на сцене. А актер – где-то в другом конце города, в своей квартире. И только его изображение проецируется на фасад дома в глубине сцены. Большую часть спектакля его участники разделены пространством. И вдруг окно на фасаде дома открывается. И мы видим актера, который, как выясняется, все это время находился на сцене. Позднее в этот дом проникают музыканты. Пространство, которое, казалось, отделено от зрителя километрами, волшебным образом оказывается рядом.

Метафора этого превращения вполне очевидна. Бесплезно блуждать по свету. От дома, который внутри тебя, уехать невозможно.

Для нашей темы важно, что основные смыслово значащие события происходят в зрелищном ряду. «Жанровые модуляции» фиксируют это движение мысли.

Музыка, напротив, медитативна. И хотя в спектакле звучит целый ряд самых разнообразных сочинений, кажется, что они образно продолжают друг друга. В начале спектакля «Мондриан-квартет» играет долгую увертюру – Восьмой квартет Шостаковича. За полтора часа в спектакле звучит музыка И.С. Баха, Г. Браерса, Дж. Крамба, В. Лобанова, А. Мосолова, М. Равеля, Д. Шостаковича и Х. Геббельса. Так могла бы выглядеть программа самостоятельного концерта «Мондриан-квартета». Тем более, что музыка в спектакле не иллюстративна по отношению к тексту. В «Эрари» музыка связана с тем, что происходит на сцене, идейно: она – часть автобиографии героя. И начало этой автобиографии – Восьмой квартет Шостаковича. Им открывается и заканчивается спектакль.

По признанию Х. Геббельса он послужил импульсом для

Новый театр, старая сцена

сочинения спектакля. Шостакович для Геббельса – свидетель своего времени, а его музыка – документ эпохи. С Канетти Шостаковича объединяет единый историко-политический контекст. Канетти бежал из фашистской Германии, а Шостакович оставался в гуще конфликтов со своей трагической музой и судьбой.

Восьмой квартет «памяти жертв фашизма и войны» написан в 1960 г. Автобиографичен. Содержит цитаты из других произведений композитора. Мотив-монограмма D-Es-C-H – инициалы имени и фамилии Шостаковича – присутствует в каждой из пяти частей цикла. То есть, сама структура квартета – своеобразная метафора спектакля. В монограмме D-Es-C-H есть и аллюзия на тему В-А-С-Н. В контексте спектакля – это еще одно напоминание об утраченном смысле (Бах для Шостаковича – и некая вершина, и источник вдохновения). Остальные квартеты идейно и образно близки Шостаковичу.

В какие-то моменты музыка, играемая ансамблем, напрямую вступает во взаимодействие с происходящим. Так, когда герой находится в своей виртуальной квартире, музыка вдруг существует в одном ритме с ним. Актер режет хлеб на деревянной доске, а удары ножа совпадают с ритмическими акцентами музыки. В финале спектакля музыканты оказываются в его виртуальной квартире. Они размещаются в небольшой гостиной: кто на спинке дивана, кто на стуле или табурете, не переставая играть.

Восьмой квартет Шостаковича, как и тексты Канетти, живут в спектакле по своим собственным и независимым друг от друга законам.

Но вместе они создают некий обобщенный образ человека в определенном историческом контексте.

Для нашей темы важно, что драматургическое развитие создается переплетением визуального и музыкального. Это – контрапункт, в котором «голоса» постоянно меняются местами.

Проблема звуко-зрительного образа – часть более широкой проблемы современной драматургии, представление о которой принципиально меняется. Ослабление организующего значения слова сказывается даже в тех случаях, когда режиссер обращается к классической пьесе. Так, на юбилейном чеховском фестивале в Москве был показан неожиданный драматический спектакль знаменитого шведского хореографа Матса Эка. «Вишневый сад»⁹ он решает средствами драмы и хореографии. Причем, хореографические фрагменты появляются в ключевых разделах и кульминационных зонах спектакля, что коренным образом преобразует драматургию Чехова.

На сцене ничто не напоминает Вишневый сад. Действие происходит в выгородках, которые перемещаются в пространстве. В текст пьесы внесены изменения – вместо телеграмм герои получают факсы, летают на самолетах. Эпиходов поминает не классического Бокля, а Солженицына... Эта коррозия текста призвана не осовременить Чехова, а оторвать его от конкретной исторической реальности и превратить во вневременной миф. И именно это делает возможным хореографическое решение кульминационных зон спектакля, где действуют законы совершенно иного театрального языка. Парадоксальным образом, уходя

⁹Спектакль «Вишневый сад», 2010. Режиссер Матс Эк. Королевский театр «Драматен», Стокгольм, Швеция.



от Чехова, М. Эк приходит к нему, создавая удивительно тонкий, легкий, точный по атмосфере и печальный спектакль.

К сожалению, театральные критики, которые откликнулись на это событие, в основном анализировали изменения в тексте пьесы, уличая постановщика в незнании русских реалий. Но объяснить природу новой театральной драматургии никто из них не отважился или просто не смог.

В этой статье я сознательно ограничила себя в основном явлениями зарубежного искусства. И совсем не потому, что в российском театре нет соответствующего материала. Как раз наоборот. Его – много. Но для самой постановки проблемы важна дистанция. «Лицом к лицу лица не увидеть.»

В заключение, еще раз подчеркну: аудио-визуальный образ – не только объективная реальность современной культуры. Это – актуальнейшая проблема для музыковедов и театроведов, занимающихся исследованием путей развития современного театра. Проблема эта требует коллективных усилий для выработки понятийного аппарата, аппарата анализа, необходимого для восприятия новых художественных явлений. Это большая работа, которую нужно начинать уже сегодня.



Сцена из спектакля «Вишневый сад». Режиссер М. Эк. Королевский Театр «Драматен», Стокгольм, Швеция