

О. А. ПУТЕЧЕВА

Кубанский медицинский институт (Краснодар)

ЗВУКОВАЯ СИТУАЦИЯ И САУНД-СОБЫТИЕ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

В данной работе исследуются особенности подхода к средствам музыкально-звукового дизайна в постдраматическом театре современных отечественных режиссеров А. Могучего и К. Серебренникова. Автор статьи стремится выявить креативные возможности различных моделей создания звукового образа. Новаторское отношение к звуковой линии позволяет рассматривать ее как конструктивный фактор: звуковая материя становится механизмом, способствующим развитию действия в спектакле, и проводником эмоциональной динамики. При этом аудиосимволика наделяется функциями смысловых кодов произведения.

Музыкальная часть спектакля, выстраиваемая со скрупулезной тщательностью и изобретательностью, предопределяет ход ситуативности в драматургической «гармонии» или «дисгармонии», создает предпосылки для развития, обозначает поворотные события, открывает философские глубинные уровни сложного полифонического единства произведения. Характер звучащей среды выступает в качестве вектора, направляющего режиссерское мышление. Специфика современного звукового дизайна – в динамике работы как на микроуровне, иници-

ирующем подвижность и действенность звуковых точек, так и на макроуровне, сохраняющем устойчивые звуковые связи вопреки разнообразным трансформациям и текучести.

Аудиоресурсы в названных спектаклях используются многогранно и широко, формируя срежиссированные звуковые комбинации. Исследователем выделены три модели функционирования звукового дизайна в постдраматическом театре: спектакль с закадровым событийным рядом, где звуковая среда выступает в качестве фона; спектакль одного центрального события с участием звукового элемента; спектакль сложного полифонического взаимодействия внешней и внутренней событийности, сопровождаемый музыкой соответствующих стилей и жанров.

На примере данных спектаклей освещаются разносторонние возможности музыкально-звукового ряда в формировании ситуационных параметров, его деятельного участия в событийности, что позволяет сделать вывод об усилении смыслового и экспрессивного значения звуковой среды в сложном перформативном единстве.

Ключевые слова: ситуация, событие, музыкально-звуковой дизайн, постдраматический театр, А. Могучий, К. Серебренников.

Для цитирования: Путчева О. А. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 69–75.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69

O. PUTECHIEVA

Kuban medical institute (Krasnodar)

SOUND SITUATION AND SOUND-EVENT IN POSTDRAMATIC PERFORMANCE

The paper examines specific approaches to sound design in the post-dramatic theatre of modern Russian directors A. Moguchy and K. Serebrennikov. The goal is to identify the creative possibilities of different models of sound image creation.

Innovative approach to the sound line allows consider it as a constructive factor: sound space becomes a mechanism that encourages development of the action in the performance and a transmitter of the emotional dynamics. At the same time audio

symbols assume the functions of semantic codes of the performance. The author referred to such method of analysis as comparison, as well as used hermeneutical approach to understanding visual and audio symbols.

Created with scrupulous thoroughness and ingenuity, the musical part determines the course of situativeness in the dramatic "harmony" or "disharmony", creates premise for development, indicates turning points and uncovers the deep philosophical levels of the complex polyphonic unity of the work. The nature of the sounding environment acts as a vector that guides thinking process. The specificity of modern sound design is in the dynamics of work both at the micro level, stimulating the mobility and effectiveness of sound points, and at the macro level, conducting stable sound connections through transformations and fluidity.

Audio resources in performances are used widely and in a variety of ways, creating directed sound

combinations. There are three models of sound design functioning in a post-dramatic performance: a performance with an off-screen event sequence, where the sound environment acts as a background; a performance of one central event with the participation of a sound element; and a performance of a complex polyphonic interaction of external and internal events, accompanied by music of the corresponding styles and genres.

On the example of these performances, the author shows the versatile possibilities of musical and sound design in the formation of the situative parameters, its active participation in the performance events, which allow us to conclude that the semantic and expressive meanings of the sound environment are enhanced in a complex performative unity.

Key words: situation, event, sound design, post-dramatic theater, A. Moguchy, K. Serebrennikov.

For citation: Putecheva O. Sound situation and sound-event in postdramatic performance // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 69–75. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69



Современный драматический спектакль, рассматриваемый с точки зрения перформативности, предстает как диалектическое становление событийности, определяемой ситуациями пространственно-временного континуума с его словесными, жестовыми, звуковыми элементами, выстраивающими композицию. Учитывая, что слово в постдраматическом спектакле порой не играет ведущей роли, звуковой образ приобретает все большую значимость. Становясь одним из концептуальных факторов, звук подчиняется особенностям акционистского плана, что изменяет понимание звука вообще, его состава, равно как и жизни звуковой материи в общей партитуре спектакля. Чем разнообразнее возникающие сочетания содержательных компонентов драматической и музыкальной линий, тем больший интерес и внимание вызывает происходящее на сцене. В спектакле музыка звучит не постоянно, но в виде отрывков, связанных с определенными моментами. Это значит, что она соотносится с драматической ситуацией и становится одним из участников драматического действия, создавая звуковой контекст.

Звуковой ряд способствует развитию и концентрации элементов, приводящих к точке-событию как поворотному моменту в становлении произведения, выступает содержательным вектором и основой трактовки произведения. Действительно, звуковая область формируется путем непростых решений: утрирования, снижения, трагедирования, пародирования, провокации, звуковых вызовов и др. Мнимое расхождение, нестыковка звуковых и визуальных импульсов порождает резонирование образных уровней, предоставляет зрителю возможность смысловой игры, равнозначной сценическому действию. Музыкальное событие понимается не как ясно очерченный факт, но как полифонически насыщенное явление, имеющее в своем составе звуковой параметр, стягивающее в одну точку пересекающиеся линии развития, способные обеспечить перелом или резкое изменение в характере событийности.

Как заметил Хайнер Геббельс, «для того, чтобы создать другое искусство, нужны другие структуры» [1]. Новый фактор, способствующий более глубокому пониманию музыкальных возможностей в драматическом театре, – механизм

соотношения ситуаций и событийности, где музыка осознается как важный конструкт.

Ситуация, одним из условий которой является особым образом сформированный звук, выступает внешним фактором во взаимодействиях героев, на основе чего складывается событие, а именно, тот шаг, который способствует продвижению в драматическом становлении. Само событие – это результат интеракции действующих лиц, важность которого зачастую также отмечается музыкально.

Характеризуя ситуацию как исходное положение, Ж. Делез и Ф. Гваттари выделили несколько важных ее составляющих: «ситуативное состояние», «родовые функции», «событийный ландшафт» [2, с. 193], придающие ситуации определенность, вводящие в ситуацию, задающие потенциал и предопределяющие возможность или невозможность перехода в событие. Звук способен создавать «ситуативные состояния», «событийные ландшафты», по которым можно безошибочно определить характер будущего действия.

Важная функция звукового дизайнера в современном спектакле – кодировка ситуации в виде звучащей среды, формирование слуховых представлений и участие в разрешении ситуации в качестве смыслового акцента события. Звуковой образ наделяется функцией подготовки перевода в иное состояние.

Основные музыкально-звуковые ресурсы – это устойчивые интонационные обороты, гармонические формулы, ритмические фигуры, сигналы, жанровые модели, тембровые знаки, отдельные оркестрово-инструментальные средства. Специфика звука – в его постоянных трансформациях и привлечении всего материала к активной действенности, он выполняет многообразные функции, задавая параметры эмоциональной атмосферы, темп действия, состояние. «Деятельность (agency), если мы собираемся использовать этот термин, всегда принадлежит микроуровню, а структура сцепляет ее, выводя на макроуровень» [3, с. 30]. Событие формируется последовательностью ряда ситуаций, возможностью «...выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие» [4, с. 53].

Создавая семантические поля, некие смысловые тяготения, к которым устремляется действие, музыка и звуковая часть спектакля позволяют динамизировать значимые ситуации, приводящие в итоге к событиям. Согласно определению Ю. Лотмана, «событие – переход через семантический рубеж» [5, с. 228], оно уникально, неповторимо, формируется средствами звука и

воплощается в необратимые для индивида последствия.

Звуковыми ресурсами задается катастрофическая атмосфера в спектакле А. Могучего «Circo Ambulante» («Передвижной цирк», 2011), поставленном на сцене Театра Наций (звуковой дизайн DJ Pestel). «Событийное пространство спектаклей режиссера наполнено иносказательными сюжетами, воплощенными в визуальных и музыкальных образах, актерскими диалогами, не ограничивающимися внутренними сюжетами, но отсылающими зрителей к широкому полю ассоциаций» [6, с. 263].

Все действие погружено в звучащее гиперпространство магического свойства, которое почти безостановочно сопровождает действие. Характер спектакля скорее напоминает суггестивное ритуальное действие с его образной и звуковой застылостью. Ряд ситуаций строится по анфиладному принципу, родственному цирковым аттракционам, что усиливается визуальными акцентами и звучащей средой.

Первое закадровое событие, о котором идет речь, – разрушение мясокомбината (о чем только сообщается). Можно обозначить данное явление как событийность скрытого, отчужденного характера, главная роль принадлежит состояниям, замкнутым средой, звуковой атмосферой и предвещающим апокалиптическое будущее.

Подобно тому как цирковое представление строится на чередовании номеров и сцен, так и данный спектакль строится на ситуациях механистичной звуковой среды, воссоздающей шумы и звуки лязгающих, скрежещущих разрушительных сил; на отрешенной звуковой среде органа, погружающей в небытие, с тревожным тремолирующим тембром низких струнных в состоянии нескончаемого гула и завораживающей восточной мелодии циркового заклинателя змей на фоне остинато низких струнных и тубы.

Характер спектакля во многом определяется звуковой атмосферой, в которой на протяжении спектакля нет кардинальных изменений.

Спектакль «Каин» по мистерии Дж. Г. Байрона, поставленный Кириллом Серебренниковым в «7 студии» (2011), необычен с точки зрения как хореографии Константина Мишина, так и звукового решения Александра Манюкова. Перед режиссером стояла сложнейшая задача – передать средствами акробатической пластики и динамичных этюдов сложную философско-этическую проблематику. Данный спектакль явился попыткой обновления мистериального жанра, программирующего установку на сакральность происходящего. Архетип мистерии, трансформированный современной трактовкой, сохра-

няется в синтезе театра виртуозной пластики, спектакля звуков, представленных оркестром шумовых инструментов, поэтического театра с одновременным сосуществованием слова, произносимого чтецами, и текста, проецируемого на экран. К этому необходимо добавить световую игру, создающую различные пространственные решения.

Начало спектакля, согласно фабуле мистерии Дж. Г. Байрона, – экспозиция образа Каина, мучительно ищущего ответы на философские вопросы: «Кто я?», «Зачем я?». Музыкальное решение необычно – нет инструментов симфонического оркестра, используются шумовые и ударные инструменты, создающие атмосферу зарождающихся звуков как выражения первоначальных чувств. Звуковой материал спектакля – своеобразная симфония немusикальных, шумовых вибраций, погруженных в спектр металлических холодных звуков, теплых волн шорохов (сыплющегося песка, трущихся камешков), скрипов, завываний. При этом обнаруживается противопоставление мерно повторяемых пульсирующих ударов и бешено пронсящихся сложных ритмических последовательностей.

Завязкой служит встреча Каина и Люцифера, в которой трагически звучит мысль Каина о том, что «безумие Адама мы лишены бессмертия» [7, с. 335].

С возникновением образа Люцифера звуковая среда обретает жесткость, нечеловеческое начало предстает в виде ударов, стуков, гула, шумов. Характерно противостояние «нечеловеческих» звуков и более теплых, «человеческих» – в виде вибрирующей струны, свиста плетей, произнесения отдельных фраз закрытым ртом, отголосков скрипки и флейты.

С точки зрения событийности обнаруживаются две линии развития: внутренняя, сопутствующая изменениям в душе Каина, и внешняя – моменты его взаимодействий с другими действующими лицами: Каин – Ада (у Байрона), Каин – Люцифер, Каин – Адам, Каин – Авель.

Внутренняя трансформация мировоззрения Каина выстраивается отдельными точками-цитатами из байроновской поэмы на экране. Но внешнее развитие ситуационных взаимодействий героев дается наиболее активно, ярко и зримо в пластике и звуковом дизайне, что приводит к трагическому событию-кульминации и развязке трагедии. Кульминация спектакля – своеобразная тишина оцепенения, т. к. впервые на землю ступила смерть. Этот момент отмечен сменой колорита звучания: слышатся горестно стонущие человеческие голоса, передающие страдание глиссандирующими нисходящими

попевками женских песнопений, которые оплакивают Авеля.

Шоковое состояние – это движение от непонимания случившегося к раскаянию, что вызывает просветление в душе Каина и внутреннюю трансформацию. Самым важным событием становится духовное перерождение, отмеченное в музыкальном плане своеобразным регистром человеческих голосов. Трансформация событийности от жестокости звериного начала к человечности происходит под воздействием звукового материала, утверждающего духовное просветление и устремленность к добру.

В спектакле «Кафка» по пьесе Валерия Печейкина на сцене театра «Гоголь-центра» (2016) Кирилл Серебренников заостряет вопросы экзистенциальной сущности человека, вопросы бытия в мире и осмысления проживаемого пути. Способствуя решению сложных задач, музыкальный руководитель Андрей Поляков и композитор Дмитрий Гарин находят оригинальные звуковые комбинации. Основой спектакля становится поиск того, что есть суть человека вообще и данного героя в частности, который через калейдоскоп ситуаций, связанных с выбором пути, ряд важнейших открытий приходит к событию, главному в его жизни.

Данная постановка – игра, в которой бесконечно напластовывающиеся, сталкивающиеся ситуации приводят к формированию событий двух уровней – значимых для главного героя, однако не воспринимаемых как события его окружением, и событий, важных с точки зрения остальных персонажей и не воспринимаемых таковыми самим Кафкой. Полифоническая природа развития выявляется путем взаимодействий, повторений, отзвуков разнообразных ситуаций.

Кафка воспринимает житейские ситуации как абсурд на фоне собственных размышлений. Пренебрегая бытовым, поверхностным, герой пытается постичь глубинный смысл явлений. Значимыми для него могут быть даже мимолетные ощущения и неотчетливые впечатления: гул в телефонной трубке, обрывки фраз, чистый лист бумаги способны дать импульс движению мысли и обозначить ситуацию прорыва к сверхреальности, что становится событием. Кафка живет в другом измерении – пространстве своей души, откликаясь на внешние воздействия, но стремясь к постижению соответствующих скрытых механизмов. Событием становится творчество – книги, дающиеся герою огромным трудом («много раз в эту ночь я нес на спине собственную тяжесть», – слова из спектакля).

Парадоксально то, из чего складывается творчество и возникают произведения: повторяющиеся звуки гудящей струны, скрытые значения слов (в переводе «Кафка» означает «галка»), стук печатной машинки, чья-то услышанная шутка, трансформирующаяся в притчу, символически воспринимаемые выстрелы в тире, высвеченное настольной лампой лицо...

Музыкальным эпиграфом спектакля становится «Ода к радости» из Девятой симфонии Л. Бетховена. Здесь обнаруживается магистральная проблема всей постановки: возможно ли единение людей, если они не только разные, но живут в разных мирах и вряд ли способны понять друг друга? Этот вопрос звучит двусмысленно, подчас иронически, но всё же требует решения. Отзвуком романтического восприятия мира становится цитата из баллады Ф. Шуберта «Лесной царь», которая выпевается актером в сопровождении профессионального пианиста, играющего на сцене, и звучит действенно, энергично, решительно. Эти две темы становятся лейтмотивами, многократно появляющимися на протяжении спектакля, связывающими единую мыслью отдельные эпизоды.

Так, высокой внутренней событийности, связанной с творчеством, созданием высокохудожественных произведений, соответствуют классические музыкальные образцы, представленные музыкой Л. Бетховена и Ф. Шуберта. Внешняя ситуативность с легким налетом эротики передается при помощи жанров популярной музыки: фрагментов спиричуэлс, мюзиклов, опереточных канканов и эстрадной танцевальной музыки. Спиричуэлс, духовные негритянские песнопения, пребывающие в контексте легких жанров, изначально не воспринимаются трагически. Но затем, появляясь в качестве заключительного мотива, указанный жанр достигает высот подлинного искусства и становится своеобразным музыкальным обобщением спектакля. Жанры, генетически связанные с Новым Светом, как и музыкальные фразы на английском языке, вызывают ассоциации с первым романом Кафки под названием «Америка».

Появляющийся музыкальный образ из «Лесного царя» Шуберта (с темой мертвого ребенка) не случаен в данном спектакле. Это некая звуковая реминисценция катастрофического события, которое произошло в душе Кафки и было вызвано не оправдавшимися надеждами отца на продолжение его коммерческого дела сыном и наследником. Душевный мир героя сворачивается до насекомого, от которого хотят избавиться, согласно фабуле повести «Превращение».

В итоге трансформации событийности музыки Л. Бетховена и Ф. Шуберта обретает провокационный статус, а легким развлекательным жанрам, в частности спиричуэлс, придается возвышенный, глубокий характер благодаря почувствованному исполнению дуэта актрис. Обнаруживаемая двойственность перекликается с темой абсурда – речь идет о возможности «взаимного отражения» смысла и бессмыслицы, воспринимаемых сквозь призму парадоксальной событийности.

Подводя итоги рассмотрению звуковых планов постдраматического спектакля, можно сделать вывод о новом диапазоне возможностей звуковой материи, инициирующей развитие сценической ситуации и формирующей саунд-событие. Обнаруживаются три модели развития, понимаемые как выходы за пределы очерченных ранее стереотипов. Модель А. Моучего представляет интерес тем, что никакие действия персонажей не позволяют вырваться за пределы прожившейся ситуации, настоящих событий не происходит. Музыка только подчеркивает статичность, застылость, вневременность бытия.

В «Каине» К. Серебренникова развитие устремлено к главному событию, ситуации «прорастают» одна в другую и логично разрешаются в кульминации благодаря достигнутому новому уровню взаимоотношений действующих лиц. Переход в новую позицию закрепляется благодаря звуковому оформлению: возникает мелодичная музыкальная тема, звучание обретает регистр человеческих голосов, что знаменует прорыв к гуманистической просветленности.

Провокативное использование музыкального материала в «Кафке» приводит к парадоксальной логике событийности. Множественность ситуаций, сталкивающихся друг с другом, рождает множественность событий. Режиссер не только ступает план событийности, но и подчеркивает его необычность, когда переход за грань смыслового пространства вызывает не расширение поля действия, а редукцию по отношению к миру внешнему, уход вглубь собственного мира, ускользание от действительности. «Свертывание» внешнего действия подчеркивается бессловесностью роли главного героя. Говорят другие персонажи, по-своему многозначительна музыкальная ткань, зачастую открывающая зрителю скрытые смыслы происходящего.

Осмысленная проявления звукового дизайна в современных постановках видных отечественных режиссеров, можно констатировать следующее. Усиление перформативности в разработке театральных форм затрагивает внутреннее устройство последних и соотношение важнейших

элементов «материи» конкретного спектакля. Отсюда произрастают снижение значимости вербального начала и усиление роли звукового дизайна, а также выразительных музыкальных средств.

Привлечение внимания к исследованию механизма создания многообразных ситуаций и

событий звуковыми средствами постдраматического спектакля позволяет наметить новые возможности для изучения указанного театрального феномена, выявить перспективы более глубокого понимания его содержательных уровней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Е. С. «Я отказываюсь показывать очевидное»: Хайнер Геббельс готовится к своей первой постановке в России // Colta.ru: Академическая музыка. 2014. 14 ноября. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochividnoe (дата обращения: 21.02.2021).

2. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. 288 с.

3. Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. 7. № 1. С. 27–39. URL: https://www.studmed.ru/zhurnal-sociologii-i-socialnoy-antropologii-2004-tom-7-01_f7a31628250.html (дата обращения: 21.02.2021).

4. Спасская М. А. Акт(е/о)р в визуальном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1.

С. 46–55. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre> (дата обращения: 21.02.2021).

5. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. 704 с.

6. Чепурова О. А. Андрей Могучий: от больших идей к Большому Драматическому театру: Краткая история становления метода // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1. С. 257–269. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-moguchiy-ot-bolshih-idey-k-bolshomu-dramaticheskomu-teatru-kratkaya-istoriya-stanovleniya-metoda> (дата обращения: 21.02.2021).

7. Байрон Дж. Г. Каин // Байрон Дж. Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1991. Т. 4. С. 330–411.

REFERENCES

1. Biryukova E. «Ya otkazyvayus' pokazivat' ochividnoe»: Khainer Gyobbel's gotovitsya k svoey pervoy postanovke v Rossii [“I Refuse to Show the Obvious”: Heiner Goebbels Prepares for His First Production in Russia]. In: Colta.ru: Akademicheskaya muzyka [Academic Music]. 2014. November 14. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochividnoe (date of application: 21.02.2021).

2. Delyoz Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya? [What is Philosophy?]. Moscow: Institute of Experimental Sociology, 1998. 288 p.

3. Kollinz R. Programma teorii rituala interaktsii [Program of the Theory of Ritual Interaction]. In: Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii [Journal of Sociology and Social Anthropology].

2004. Vol. 7. No. 1. Pp. 27–39. URL: https://www.studmed.ru/zhurnal-sociologii-i-socialnoy-antropologii-2004-tom-7-01_f7a31628250.html (date of application: 21.02.2021).

4. Spasskaya M. Akt(yo/o)r v vizual'nom teatre [Act(e/o)r in Visual Theatre]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2019. No. 1. Pp. 46–55. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre> (date of application: 21.02.2021).

5. Lotman Yu. Ob iskusstve [About Arts]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2005. 704 p.

6. Chepurova O. Andrey Moguchiy: ot bol'shikh idey k Bol'shому Dramaticheskomu teatru: Kratkaya istoriya stanovleniya metoda [Andrey Moguchy: From Big Ideas to the Big Drama The-

atre: A Brief History of the Method Formation]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2019. No. 1. Pp. 257–269. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-moguchiy-ot-bolshih-idey-k-bolshomu-dramaticheskomu-teatru>

ru-kratkaya-istoriya-stanovleniya-metoda (date of application: 21.02.2021).

7. Bayron Dzh. G. Kain [Kain]. In: Bayron G. G. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 4 vol. Moscow: Pravda, 1991. Vol. 4. Pp. 330–411.

Путечева Ольга Анатольевна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры общественных наук и организации здравоохранения
Кубанский медицинский институт
Россия, 350015, Краснодар
putecheva.olga@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2812-8981

Olga A. Putecheva

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Social Sciences
and Health Protection Organization
Kuban Medical Institute
Russia, 350015, Krasnodar
putecheva.olga@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2812-8981

