

«Подвенечная фата Пьеретты»
«DER SCHLEIER DER PIERRETE»
(«Der Schleier der Beatrice» – в оригинале)

Приступая с режиссёром Николаем Дручком к работе над реализацией этого проекта, мы должны были учитывать опыт наших предшественников, выдающихся режиссёров, осуществивших в начале прошлого века постановку этой пьесы — В.Мейерхольда и А.Таирова. Вместе с тем, мы понимали, что необходимо было найти новый ключ, для решения сверхзадачи, заложенной в пьесе, в контексте современного театра начала XXI века. И, прежде всего, понять, на какой основе строить драматургию спектакля. С одной стороны, можно было пойти по пути переноса сюжетной линии на сценическую площадку средствами драмы, оставив музыке лишь аккомпанирующую, вспомогательную роль. С другой — развивать спектакль, основываясь на законах музыкальной драматургии, заставив персонажей выполнять функцию иллюстраторов данного сюжета. Мы же пошли на непростое решение сплава двух, казалось бы, не сочетаемых типов драматургий, и, следуя за основной фабулой, применять в каждом фрагменте тот тип построения, который являлся бы наиболее естественным и логичным для данного эпизода. И так, следуя шаг за шагом, мы выстраивали архитектуру спектакля, то есть следовали от частного к целому, имея, всё же, в виду, стоящую перед нами, сверхзадачу.

Касаясь музыкальной составляющей спектакля, необходимо сказать, что все решения были взяты из самой пьесы — от количества заявленных в тексте пьесы музыкантов, до жанровых характеристик отдельных эпизодов. Однако, некоторые изменения по сравнению с оригиналом, нам всё же пришлось внести.

Итак, в списке действующих лиц у А.Шницлера были заявлены следующие музыкальные персонажи:

ТУЧНЫЙ ПИАНИСТ
ВТОРОЙ ПИАНИСТ
СКРИПАЧ
КЛАРНЕТИСТ

«Тучный пианист» фигурирует лишь в небольшом эпизоде I картины пьесы. Мы его убрали в качестве персонажа, оставив, тем не менее, личность Пианиста, выполняющего функцию комментатора всех событий, происходящих на сцене. Он выполняет одну из основных ведущих формообразующих линий спектакля, не только комментируя, но и направляя его действие. Инструмент вынесен за пределы сцены, и находится на

специально оборудованной для этого площадке. Остальные трое музыкантов выполняют функцию жанровых персонажей, прописанных в пьесе, но не только, часто вступая в диалоги с комментирующим фортепьяно. Что же касается «Второго пианиста», мы сменили его на Аккордеониста, при этом, не только не нарушив структурную организацию музыкантов, но и получив возможность пространственного перемещения этого персонажа.

Важной составляющей всего звукового ряда спектакля явилось использование внемusикальных звуков, являющихся промежуточным звеном между двумя драматургиями, с одной стороны выполняющих функцию знаковых элементов сюжета пьесы, с другой позволяющих расширить музыкальную палитру, максимально приблизив её к происходящим на сцене событиям. Так, одним из основных базовых элементов этого ряда является стеклянный шарик. По сюжету пьесы Пьеро и Пьеретта должны выпить яд. Шарик, брошенный в бокал, моментально ассоциируется с каплей яда, а его долгое вращение в бокале позволяет воспринять это, как нерешительность персонажей выпить его. С другой стороны это вращение даёт возможность создать некую звуковую константу, символизирующую состояние напряжения, позволяющую работать с этим звуком, выстраивая на нём музыкальную драматургию. Другим базовым элементом является стеклянный бокал. Во второй картине, в сцене ожидания Пьеретты, гости, собравшиеся на торжество, водят пальцем по кромке своих бокалов. Возникающий при этом звук, постепенно заполняя всё пространство, передаётся кларнету, который вместе с аккордеоном и скрипкой начинают эпизод настройки инструментов, предвосхищая свадебную церемонию. Ещё одним посредническим элементом является метроном, который, выполняя свою прямую функцию, устанавливает темп играющим музыкантам. Но также он отсчитывает время оставшейся жизни Пьеро и Пьеретты, перед тем, как они примут яд. Под его ритм проходит напряжённое время ожидания Арлекином своей невесты. Также к другим элементам подобного ряда можно отнести деревянные столбики («пеньки»), которые, будучи неотъемлемой частью декораций, в какой-то момент превращаются в ударные инструменты. Опрокинутый в ярости Арлекином деревянный столбик, вначале один, затем другой, подхватывают приглашённые на свадьбу гости, и, желая «подыграть», начинают аккомпанировать Арлекину, исполняющему свой бешеный танец. Звук пощёчины в финале II картины, постепенно трансформируясь, превращается в глухие удары двух деревянных брусков, и, продолжая свой неминуемый ритм, приводят Пьеретту и Арлекина в комнату Пьеро. А весь звуковой ряд спектакля начинается от звука реально падающей капли (протекающего потолка в комнате Пьеро, или его слёз, пролитыми по Пьеретте?..), которая становится тембро-ритмической основой, от которой

берёт начало партия фортепьяно, и продолжает его на протяжении всего I эпизода I картины.

Отдельно нужно сказать о приготовленном фортепьяно. Помимо обычной препарации, состоящей из ввинченных в струны инструмента шурупов (по звукам темы Пьеро), куска мягкой резины, зажимающей две самые низкие басовые струны, в арсенале пианиста присутствуют и деревянные колышки, и упругий шарик из плотного каучука, надетого на кусок струны, и сама струна. Все эти предметы используются в извлечении звуков из всех частей фортепьяно — деревянного корпуса, деки, струн, колков в различных сочетаниях.

Присутствует в атрибутике спектакля и детское пианино. На нём играет Медиум — персонаж-посредник между двумя мирами, видимым и невидимым, реальным (сюжетным) и музыкальным, соединяя их в единую смысловую структуру.

Число три является знаковым в семантике спектакля.

Пьеса разделена на три основные картины.

I — зона действия Пьеро, II — зона действия Арлекина, III — зона объединения Пьеро, Пьеретты и Арлекина.

Каждой из картин предпослан свой жанровый музыкальный материал, присутствующий в сюжете пьесы. И если у А.Шницлера — это Вальс в первой картине, ещё один Вальс во второй, там же Кадриль, Менуэт и Полька, то в нашей версии для каждой из картин был определён только один, сопутствующий ей танец.

Для I картины — это Шимми («белый» — сопровождающий появление друзей Пьеро, и «чёрный» — звучащий в качестве предсмертного танца Пьеро и Пьеретты).

Для II картины — это Танго.

Для III — Вальс.

Для каждой из картин эти танцы являются основными формообразующими элементами, своеобразными жанровыми доминантами, к которым, и из которых тянется всё музыкальное повествование.

Для каждого из персонажей написан свой музыкальный материал.

Для Пьеро (весь звукоряд его партии является основой для препарации фортепьяно):

Для Пьеретты:

Для Арлекина – это ритм, предваряющий Танго:

и его тема:

Кроме того, каждый из трёх инструментов является знаковым воплощением каждого из трёх персонажей. Так кларнет является своеобразным олицетворением Пьеро, скрипка — Пьеретты, а аккордеон — Арлекина. Темы каждого из персонажей на протяжении спектакля поочерёдно исполняются всеми инструментами, в зависимости от происходящего на сцене, от взаимодействия персонажей, от контекста действия. В III

картине все три темы в инвариантном изложении, сплетённые в единый узел, вплавлены в музыкальную ткань финального Вальса.

В структуре спектакля важную роль играют два вставных эпизода, в I и во II картинах. Каждая из них представляет собой «сцену в сцене», в известном смысле, сокращённую транскрипцию всего сюжета, своеобразный «римэйк» («remake») на постановки В.Мейерхольда (упрощённо-народно-балаганную в I акте) и А.Таирова (печально-изысканно-декадентскую во II).

И ещё одним элементом, расширяющим звуковую ткань спектакля, является звуковая дорожка («soundtrack»), на которую записан «космический хор», звуки природы и длинные, звучащие на пианиссимо, туттийные аккорды симфонического оркестра. Это — «надмир», метафизическая реальность, лишённая пространства и времени, где наши персонажи объединены в единое целое, где их неразделённость является основным условием их существования.

Жанр нашего спектакля определить сложно.

Здесь присутствуют элементы и балета, и пантомимы, и драмы. Один из критиков даже назвал этот спектакль пластической драмой. Полагаю, что определение жанра не всегда является уместным, особенно в современном искусстве. XXI век часто предлагает нам необычное сочетание привычных элементов при создании новых театральных структур. Диффузии жанров, их взаимопроникновение, начавшиеся во второй половине XX века, продолжается, создавая новые формы и новый язык, в котором стилистические и жанровые элементы различных видов искусств, сплавляются в единое целое. И наиболее благодатное поле для этих поиска, экспериментов, и открытий, представляет собой древний и вечно юный вид искусства, имя которому — ТЕАТР.

Сергей Жуков