

Оксюморонность циклизации в песенных номерах на современной театральной сцене

Юрий В. Доманский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, domanskii@yandex.ru*

Аннотация. В качестве объекта в данной статье взяты некоторые песенные номера из двух спектаклей московской театральной сцены: «Оркестр мечты. Медь» Театра имени Ермоловой и «Борис», идущий в Музее Москвы. Показано, что в каждом из этих спектаклей некоторые песни объединяются друг с другом таким образом, что формируют своего рода циклы. Однако речь идет о такой циклизации, определяющей характеристикой которой является оксюморонность, т. е. циклизуемые элементы оказываются относительно друг друга в отношениях конфронтации. Между тем такая оксюморонность парадоксальным образом существенно усиливает циклизацию, участвуя в формировании целостного единства, и даже становится важной циклообразующей связью. В плане же смысловом такая особенность художественного творчества, как оксюморонность циклизации, весьма ярко и полноценно способна эстетически воссоздать на современной театральной сцене многогранность мироощущения человека, сложность человеческой природы в ее конкретных проявлениях, а также эстетически осмыслить сложное время, время переходное, время, порождающее аномальные по своей природе явления жизни, и время, этими явлениями жизни порождаемое.

Ключевые слова: театр, песни, циклизация, цикл, оксюморонность, оксюморон, Олег Меньшиков, Дмитрий Крымов, спектакль «Оркестр мечты. Медь», спектакль «Борис», Театр имени Ермоловой, Музей Москвы

Для цитирования: Доманский Ю.В. Оксюморонность циклизации в песенных номерах на современной театральной сцене // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 148–158. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-148-158

The oxymoricity of cyclization in song performances presented on the modern theater stage

Yurii V. Domanskii

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
domanskii@yandex.ru*

Abstract. The article considers some of the song performances presented as a part of two theatrical productions on Moscow stage: Moscow's Ermolova Theater musical performance of Dream Orchestra. Brass and stage production Boris hosted by Museum of Moscow. As it is illustrated, some of the songs in each of the stage productions are combined in a way that forms a sort of cycles. However, it is a kind of cyclization which is essentially characterized by oxymoronic nature. Namely the elements of the cyclization find themselves in confrontation with each other. Meanwhile, the paradox is that the oxymoricity highly intensifies the cyclization, for it takes part in creating a complete unity and it even works as a necessary conjunction for the cycle forming. As to meaning forming, the characteristic of artistic creation such as the oxymoricity of cyclization may work as a bright and effective way of representation on stage the versatility of human perception of reality, the complexity of human nature in its actual manifestations; also, it may help to aesthetically comprehend the difficult time, the time of transition, the time that generates abnormal life phenomena, and the time produced by the aberrant phenomena.

Keywords: theater, songs, cyclization, cycle, oxymoricity, oxymoron, Oleg Menshikov, Dmitrii Krymov, musical performance of Dream Orchestra: Brass, stage production Boris, Moscow's Ermolova Theater, Museum of Moscow

For citation: Domanskii, Yu.V. (2021), "The oxymoricity of cyclization in song performances presented on the modern theater stage", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 148–158, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-148-158

Прежде всего обозначим, как мы понимаем предмет нашего исследования – оксюморонность циклизации. Начнем с циклизации. Понятия цикла и циклизации в высокой степени разработаны в отечественной науке применительно к литературной лирике. Так, отмечается, что циклизация – «определенный способ группировки автором собственных произведений», а «циклы не столько пишутся, сколько составляются, причем иногда не одним только автором из уже готовых произведений» [Дарвин 2018, с. 11; о цикле и циклизации в лирике см. также: Ляпина 1999; Сапогов 1980; Фоменко 1992].

Но «художественная циклизация не сводится только к процессу возникновения циклов как таковых. Художественная циклизация – это более широкая возможность образования всего многообразия циклических форм в историческом развитии литературы, в нашем случае – лирики» [Дарвин 2018, с. 21]; и вот тут можно добавить, что не только литературы, но и художественных систем иных видов. Речь идет о том, что элементы, прежде бытовавшие по отдельности, могут соединяться в контекст, то есть реализовываться в системе. Это касается и песенного материала в случае его бытования в пространстве театрального действия, спектакля. И на такие системы в полной мере распространяется следующее высказывание о лирическом цикле: «Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил» [Дарвин 2018, с. 26]. В системе такого рода будет работать монтажный принцип композиции, в результате чего получается, что значение цикла «превышает сумму значений составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, но значение объединения» [Дарвин 2018, с. 33]. Как представляется, все сказанное о цикле и циклизации в лирике проецируется и на песенную циклизацию, примеры которой обнаруживаются на современной театральной сцене, то есть на объект настоящей работы.

Однако прежде чем мы перейдем непосредственно к этим примерам, обозначим второй сегмент нашего предмета – оксюморонность. Под оксюмороном современная наука понимает «такое совмещение несовместимых, противоречивых, противоположных слов и понятий, при котором его составляющие не уничтожают и не нивелируют друг друга, а сохраняются в полном объеме своих значений, отображая принципиально новое явление или его новое состояние» [Шестакова 2009, с. 62]; оксюморон – «демонстративное отклонение от нормы, ее принципиальное разрушение и / или эпатирование, вызов ей, всегда должен производить эффект мгновенной рациональной и эмоциональной нейтрализации любой нормативной системы в силу равнозначности и равноправности понятий, составляющих его» [Шестакова 2009, с. 87]. Но особым образом определяется и оксюморонность: «...оксюморонность – это тип семантико-эстетических отношений, в основе которых лежит принцип аномальности как особого проявления культурного сознания, особо актуализирующегося в переходные периоды культуры, точнее даже, выступающий одним из определяющих факторов переходности как таковой» [Шестакова 2009, с. 67].

Теперь позволим себе соединить циклизацию и оксюморонность в единую систему предмета нашего исследования – в оксюморонность циклизации. Под данным словосочетанием мы будем понимать характеристику таких циклических систем, сегменты в которых изначально по тем или иным параметрам противоречат друг другу, формируя тем самым контекст, который можно назвать аномальным в силу того, что сегменты в нем находятся в отношениях конфронтации, но при этом плотно слиты в единую систему. И некоторые образцы объединения песенного материала в контексты на современной театральной сцене как раз подпадают под такого рода характеристику. Рассмотрим в ракурсе оксюморонности циклизации два примера из актуального театра: песни, исполненные Олегом Меньшиковым в спектакле московского Театра имени Ермоловой «Оркестр мечты. Медь» (художественный руководитель оркестра и генеральный продюсер проекта Олег Меньшиков, премьера состоялась 6 декабря 2011 г.), и песенный номер хора «Москворечье» из идущего в Музее Москвы спектакля «Борис» (продюсер Леонид Роберман, режиссер Дмитрий Крымов, премьера состоялась 10 сентября 2019 г.).

Спектакль «Оркестр мечты. Медь» построен преимущественно на живом исполнении различных музыкальных номеров (чаще всего – хорошо известных) духовым оркестром театра; а между номерами Олег Меньшиков рассказывает разные истории, размышляет о прошлом, о себе, о жизни. И в череде рассказов Меньшикова и сугубо музыкальных (то есть не песенных) номеров есть три песни, исполненных Олегом Меньшиковым под аккомпанемент оркестра: ария Царя Ирода из рок-оперы «Jesus Christ Superstar» (музыка Эндрю Ллойда Уэббера, либретто Тима Райса), «Танго “Магнолия”» («В бананово-лимонном Сингапуре...») Александра Вертинского и «Одесский порт» (музыка Модеста Табачникова, стихи Ильи Френкеля). Все три номера, исполненных не подряд (ария Ирода ближе к началу спектакля, «Танго “Магнолия”» в середине, а «Одесский порт» почти в самом финале), объединяет то, что к каждому из них в полной мере применимы такие характеристики, как шлягер или хит. Только каждая из исполненных Олегом Меньшиковым в спектакле песен является шлягером в своем, если можно так сказать, «жанре», даже – в своем сегменте музыкальной культуры, что, впрочем, не мешает объединить эти песни общим знаменателем под названием «эстрада»: ария Ирода, исполняемая Меньшиковым на языке оригинала, безусловный хит в формате рок-музыки, выдающееся произведение даже вне контекста выдающейся же рок-оперы Уэббера 1970 г., часто встречающееся как отдельный успешный номер в различных концертных программах,

зачастую – программах эстрадных; песня Вертинского, написанная в 1931 г., будучи, пожалуй, самой известной в репертуаре певца, являющаяся, без преувеличения, его визитной карточкой, тоже хит, но уже в ином направлении песенного искусства – в эстрадном кабаре, соотносимым с эстетикой Серебряного века и представлениями о культуре русской эмиграции первой волны; созданный в 1950 г. «Одесский порт» – шлягер советской эстрады, известный, в первую очередь, в исполнении Леонида Утесова, а значит, не только на уровне топонимики из текста, но и на исполнительском уровне относимый к направлению, которое может быть названо «одесская советская эстрада». То есть перед нами три шлягера, три хита из одного времени – из XX в., но при этом различные по своей отнесенности к тому или иному направлению эстрадного песенного искусства.

Различная природа этих трех песен тем не менее не отменяет того, что объединены они в спектакле в единый контекст благодаря исполнению фронтменом всей постановки – Олегом Меньшиковым, а это позволяет говорить о единстве трех номеров на визуальном (облик актера) и, шире, на исполнительском уровне, включающий в себя не только облик (внешний вид, мимика, жест...), но и аудиальные особенности. Объединяющим показателем выступает и схожая субъектная природа всех трех номеров. Дело в том, что все три номера в «Меди» представляют собой образцы ролевой лирики. Таким образом, и на исполнительском (визуально-аудиальном) уровне, и на уровне субъектной организации происходит объединение всех трех номеров в целостность, то есть осуществляется циклизация. Но на тех же самых уровнях происходит и разъединение, порождающее оксюморность, ведь каждая песня относительно двух других реализует новую, иную субъектную роль: в арии из “Jesus Christ Superstar” такой ролевой герой – Царь Ирод, уговаривающий Иисуса показать какое-нибудь из своих чудес; в песне Вертинского – мужчина, констатирующий любовь к себе эксплицированного адресата, Иветты, которая находится в далеком Сингапуре и вспоминает прошлое, когда она была вместе с субъектом; в «Одесском порту» – переживающий неразделенную любовь китобой (кстати, другое название этой песни – «Песня китобоя»), декларирующий при этом веру в то, что его любовь к девушке – вечна и неизменна. Отдельно стоит указать, что «Танго “Магнолия”» в плане субъектной природы построена довольно необычно: на внешнем уровне мужчина-субъект обращается к женщине, эксплицированной в тексте и именем (Иветта), и местоимениями второго лица (Вас, Вы), но несмотря на то что носителем речи является мужчина, точка зрения, доминирующая

в песне, принадлежит не ему, не поющему мужчине, а влюбленной в него Иветте: «В бананово-лимонном Сингапуре, в бури, // Когда у Вас на сердце тишина, // Вы, брови темно-синие нахмутив, // Тоскуете одна... // И, нежно вспоминая // Иное небо мая, // Слова мои, и ласки, и меня, // Вы плачете, Иветта, // Что наша песня спета, // А сердце не согрето без любви огня» и т. д.

С учетом этого можно сказать, что все три песенных номера, исполненных Олегом Меньшиковым в спектакле «Оркестр мечты. Медь», воспроизводят точки зрения очень разных ролевых субъектов и даже не наделенных речью персонажей. То есть ролевая природа (помимо всего прочего) циклизует три песни в единство, однако принципиальная разница ролей формирует оксюморонность получившейся циклизации. Но эта оксюморонность оказывается способной не разобщить песенные номера, а, как это ни парадоксально, еще больше объединить их – за счет столь нарочитой разнородности входящих в него элементов, когда исходные смыслы каждого из них сохраняются, однако в результате циклизации формируются смыслы новые; и не столько смыслы каждого элемента в новом для себя контексте, сколько смыслы всего контекста как целостности, сформированной единством противоположностей. Можно говорить, например, о том, что каждая из песен в смысловом плане реализует определенную грань мироощущения сценического героя Олега Меньшикова в данном спектакле, а все они вместе формируют сложную и противоречивую личность этого героя, в мироощущении которого есть и жаждущий чуда Ирод, и несчастливо влюбленный китобой, и мужчина, представляющий мысли и чувства своей возлюбленной из прошлого. Ну а то, что для каждой из этих граней берутся разные эстрадные «жанры», может указывать на полижанровость мышления меньшиковского сценического героя, который во всех смыслах многогранен и многопланов, как, пожалуй, и любой человек, т. е. оксюморонность циклизации, как никакая другая особенность творческой деятельности, позволяет художественно воссоздать всю сложность человеческой природы в конкретных ее проявлениях.

Впрочем, если за основу брать значения на вербальном уровне, объединяющим началом в случае трех песенных номеров из «Меди» может выступать, например, присущий всем трем песням мотив чудесного: Ирод просит Иисуса совершить чудо, а в двух других песнях ролевые героини переживают чудо любви – в песне «Одесский порт» рефлексия субъекта, верящего в вечность своей любви как в чудо и, вероятно, надеющегося на то, что любовь его станет разделенной, то есть не только верящего в чудо, но и надеющегося на него; и песня «Танго “Магнолия”» тоже о чуде любви –

женской любви в мужской рефлексии. Безусловно отыщутся и иные грани текстуального пересечения трех песен друг с другом, а значит – будут и иные основания для их циклизации. Однако и в случае пересечения между песнями на мотивном или каком-то ином текстуальном уровне важнейшей чертой циклизации все равно будет оксюморонность; элементы все равно будут вступать в конфронтационные отношения друг с другом, но эти конфронтационные отношения не только не отменяют наличия циклообразующих связей, но и укрепят их, контекстуально сформировав смыслы, коих не было в каждом элементе по отдельности, и, более того, конфронтационные отношения выступят в качестве одной из таких циклообразующих связей. Итак, пример циклизации трех песен в спектакле «Оркестр мечты. Медь» позволяет несколько парадоксальным образом признать, что оксюморонность в циклизации является одной из циклообразующих связей, ведь формируемый тремя очень разными сегментами контекст и существует как раз за счет крепких конфронтационных связей, т. е. оксюморонности, при которой противоречащие друг другу элементы формируют единство.

Похожим образом оксюморонность циклизации реализуется и в одном из номеров в спектакле «Борис»: женский Академический хор «Москворечье» исполняет подряд (это важное отличие от рассмотренного выше песенного цикла в спектакле «Оркестр мечты. Медь», где три песни исполнялись не друг за другом, а возникали в разных временных отрезках спектакля) спетую полностью «Облака» Александра Галича и представленные фрагментами «Огней так много золотых...» (музыка Кирилла Молчанова, слова Николая Доризо) и “*Bésame mucho*” Консуэло Веласкес Торрес.

Сам спектакль «Борис», созданный, как отмечено на афише, «по мотивам исторической драмы А.С. Пушкина», представляет собой нечто, напоминающее концерт художественной самодеятельности в каком-нибудь советском Доме культуры в честь какого-нибудь советского же праздника. И вот одним из таких номеров и оказывается выступление женского хора; номер включает в себя три очень разных песни, каждая из которых, впрочем, занимает важную нишу в истории того песенного направления, к которому она относится: «Облака», созданные Галичем в 1962 г., – классика авторской песни и вместе с тем лирический шедевр на лагерную тематику; «Огней так много золотых...» – чрезвычайно популярная в свое время песня из популярного (опять же в свое время) художественного фильма (песня была специально написана для кинофильма режиссера Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове» в 1957 г.), впоследствии она исполнялась многими известными советскими

эстрадными певицами; ну а «*Bésame mucho*», созданная в 1940 г. в жанре кубинского болеро мексиканской пианисткой Консуэло Веласкес, без преувеличения может быть названа самой известной и, наверное, самой исполняемой песней в мире. То есть все три включенных в хоровой номер в «Борисе» песни объединяет их популярность – пусть и каждая популярна (или была популярна) в своем сегменте культуры – а следовательно, объединяет и стремительная узнаваемость слушателями, как минимум, старшего поколения, на которое спектакль «Борис» в первую очередь и рассчитан. То есть объединяющим моментом можно считать, как и в случае с песенным циклом из спектакля «Оркестр мечты. Медь», то, что все три песни в «Царе» являются шлягерами в своем «жанре».

И, как и в рассмотренных песнях из «Оркестра мечты. Медь», можно говорить о ролевой природе трех песен, исполненных женским хором в «Борисе»: ролевой субъект в песне Галича – прошедший лагеря мужчина, ролевой субъект в «Огнях» – безнадежно влюбленная в женатого парня девушка, ролевой субъект “*Bésame mucho*” тоже девушка, тоже влюбленная, она расстается с любимым и просит его: «Целуй меня крепче» (что и является на испанском ударной фразой всей песни – то самое знаменитое “*Bésame mucho*”). Как видим, вторая и третья песни связаны еще и на уровне схожести ролевого субъекта – это влюбленная девушка.

И все же именно ролевая природа, формируя циклизацию, усиливает в спектакле и присущую этой циклизации оксюморонность даже в пределах исполнения каждого отдельного номера. Оксюморонность предлагаемой в «Борисе» интерпретации песни Галича в том, что поет ее – *мужскую* ролевою песню – *женский* хор; оксюморонность двух других песен – в ролевом плане очень личных, интимных – формируется благодаря *хоровому* исполнению их. И, разумеется, оксюморонность в еще большей степени заявляет о себе, когда эти три песни объединяются в контекст в «Борисе». То есть как бы мы не сближали эти песни по показателю, например, популярности или по общности их субъектной организации – ролевой по всех трех случаях – очевидна их разнородность относительно друг друга, а следовательно, очевидна и оксюморонность циклизации этих трех песен в одном номере в контексте спектакля.

А между тем очевидно и то, что смыслы циклизации в данном случае как раз именно в оксюморонности. И формируются эти смыслы в смысловом контексте всего спектакля «Борис», предлагающего концепцию власти как явления аномального, но тем не менее едва ли не обязательного для человечества на определенных и, к сожалению, слишком часто случающихся фазах его существования. Напомним в этой связи, что, согласно современным

исследованиям, в основе оксюморонности «лежит принцип аномальности как особого проявления культурного сознания, особо актуализирующегося в переходные периоды культуры, точнее даже, выступающий одним из определяющих факторов переходности как таковой» [Шестакова 2009, с. 67], а смутное время, являющееся временем действия в исходной для спектакля пушкинской пьесе, как раз и оказывается таким переходным периодом; и не только в культуре. Очевидная же проекция спектакля «Борис» на современность позволяет и наши дни прочитывать как такое переходное (а стало быть, аномальное, то есть оксюморонное) время. И для передачи его лучше всего подходит оксюморонность циклизации. Исполненные нон-стопом три очень разных песни, но исполненные одним хором (возрастными дамами в темно-зеленых платьях в пол) и вызывают у возрастных зрителей ностальгию по прошлому (всем трем песням уже очень много лет), что происходит через циклизацию, и одновременно способствуют ощущению аномальной природы происходящего – и на театральной сцене, и в стране – через оксюморонность. Таким образом, представленная оксюморонность циклизации в «Борисе» оказывается способной решить важные постановочные задачи, связанные со спецификой восприятия театрального действия в свете постановочного замысла.

Если же подводить общие итоги по двум песенным трилогиям из двух современных спектаклей, то можно сказать следующее. Сцена способствует многоуровневой оксюморонности циклизации; формируются песенные контексты, которые, в свою очередь, находятся в контекстах более крупных и еще более многоплановых – в контекстах спектаклей. И в результате оксюморонность циклизации в объединении песенных номеров на театральной сцене выступает в качестве важной циклообразующей связи, формируя взаимодействие между элементами за счет разобщенности их. В плане же смысловом нужно заметить, что в современном театре такая особенность художественного творчества, как оксюморонность циклизации, весьма ярко и полноценно способна эстетически воссоздать многогранность и сложность мироощущения человека, что мы видели на примере трех песен из спектакля «Оркестр мечты. Медь». Вместе с тем оксюморонность циклизации на театральной сцене может эстетически осмысливать не только человека во всей его сложности, но и, например, сложное время, время переходное, время, порождающее аномальную по своей природе власть, и время, этой властью порождаемое, как это было сделано в трех песнях в спектакле «Борис».

Разумеется, смысловое поле, порождаемое оксюморонностью циклизации, названными моментами даже применительно к искус-

ству театра не ограничивается. Мы ведь рассмотрели лишь два примера, а их, естественно, гораздо больше; к тому же наверняка мы обозначили далеко и отнюдь не все смыслы, порождаемые оксюморонностью циклизации, даже в этих примерах. А еще надо помнить, что циклизация присуща многим видам искусства, и в связи с этим, конечно, нельзя не задаться вопросом: будет ли любая циклизация строиться на оксюморонности? Напомним в этой связи, что и в литературной лирике единство цикла «следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил» [Дарвин 2018, с. 26]. Впрочем, чтобы ответить на вопрос о хотя бы относительной тотальности оксюморонности циклизации, нужны многочисленные исследовательские размышления по поводу самых разных образцов циклизации в различных искусствах, что, хочется верить, дело будущего.

Литература

- Дарвин 2018 – *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
- Ляпина 1999 – *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. 279, [2] с.
- Сапогов 1980 – *Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс: Даугавпилс ГПИ, 1980. С. 94–96.
- Фоменко 1992 – *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. 123, [1] с.
- Шестакова 2009 – *Шестакова Э.Г.* Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX века). Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2009. 209 с.

References

- Darvin, M.N. (2018), *Poeticheskii mir liricheskogo cikla: Avtor i tekst* [The poetic world of the lyric cycle. Author and text], RGGU, Moscow, Russia.
- Fomenko, I.V. (1992), *Liricheskii tsykl: stanovlenie zhanra, poetika* [Lyric cycle: the formation of the poetics genre], Tver', TGU, Russia.
- Lyapina, L.E. (1999), *Ciklizaciya v russkoi literature XIX veka* [Cyclization in Russian literature of the 19th century], Saint-Petersburg, Russia.
- Sapogov, V.A. (1980), "Plot in the lyrical cycle", *Syuzhetoslozhenie v russkoi literature* [Plot composition in Russian literature]. Daugavpils, USSR, p. 94–96.

Shestakova, E.G. Oksymoron kak kategoriya poetiki (na materiale russkoi poezii XIX – pervoi treti XX veka) [Oxymoron as a category of poetics (based on the material of Russian poetry of the 19th – first third of the 20th centuries)], Donetsk, NORD-PRESS, Ukraine.

Информация об авторе

Юрий В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; domanskii@yandex.ru

Information about the author

Yurii V. Domanskii, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; domanskii@yandex.ru