

Підсумовуючи викладене, переконаний, що завдання педагога – дбати про народження учня не тільки в межах фаху, а ще й в більшій мірі – народження його як Персона.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барба Е. Паперове каное [Текст] : путівник по театральній антропології / Евдженіо Барба ; пер. з англ. М. Шкарабан ; вст. ст. Б. Козак. — Львів : Літопис, 2001. — 288 с. — (Мистецтво театру).

2. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр [Текст] / Пітер Брук / Пер. з англ. Я. Винницької та О. Матвієнко, післямова Б. Козака. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 136 с.

3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер [Текст] / Єжи Гротовський / Переднє слово та упор. Б. Козак. — Львів : Літопис, 1999. — 185 с.

4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера [Текст] : учеб. пособ. / Б. Е. Захава. — М. : Просвещение, 1973. — 233 с.

5. Курбас Лесь. Березіль [Текст] : Из творчої спадщини / Лесь Курбас. — К. : Дніпро, 1988. — 518 с.

6. Станиславский К. С. Этика [Текст] / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1956. — 44 с.

7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены [Текст] : в 2 т. / Г. А. Товстоногов / Сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Рудницкого. — Л. : Искусство, 1980. — Кн. 1. — 303 с.

УДК 792.97 : 78.01

**Владимир Горбунов**

### **ПРОФЕССИЯ «МУЗЫКАНТ» НА ТЕРРИТОРИИ ТЕАТРА АНИМАЦИИ**

**Цель** настоящей статьи – исследовать особенности взаимодействия композитора и режиссёра в процессе музыкального оформления театрального спектакля, в частности, театра анимации, и привлечь внимание к существующей проблеме уровня музыкального образования студентов театральных профессий.

Традиционный подход к музыкальному оформлению спектакля в былые времена состоял в том, что музыке, обычно популярной, отводилась роль иллюстративная. Музыкакой заполнялись паузы при перестановке декораций, она была в основном нейтральной и ничем не связанной ни с идеей постановки, ни с атмосферой спектакля. Режиссёры-постановщики не утруждали себя поиском оригинального музыкального материала и включали в спектакль некое «ассорти» из мелодий, более или менее знакомых публике. Порочная практика «музыки на подборе» сохранилась и до наших дней, но это явление – удел малопрофессиональной режиссуры и самодеятельных коллективов.

Отношение к музыкальной канве спектакля начало меняться к лучшему уже с появлением водевилей в русском театре, где требовалось соотношение сюжета и отдельных музыкальных номеров в строгом соответствии со стилем и духом постановки. Появление композитора в театре было переломным моментом в отношении режиссёра к музыкальному оформлению сценического действия. Требования, которые начали выдвигать постановщики спектакля к композитору, стали принципиально новым явлением в их взаимоотношениях. Зачастую удачная талантливая музыка спасала слабую драматургию, сглаживала пустопорожную режиссёрскую постановку и бездарную актерскую игру. В старинных водевилях каждый персонаж имел свою музыкальную тему, свой сольный номер. Успех роли стал измеряться качеством музыкального материала, его выразительностью. Режиссёры и актеры требовали от композитора качественной музыки. Арии и куплеты писались и переписывались до тех пор, пока обе стороны не добивались нужного результата. Например, очевидцы так описывали творческий процесс создания К. С. Станиславским музыкальной палитры к постановке спектакля по пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро»: «Музыке Станиславский придавал большое значение. Она должна была не просто сопровождать, украшать собою всю постановку, сообщая ей праздничный колорит, но, прежде всего, диктовать ритм “безумного дня”, задор, азарт, темперамент. Вначале он предполагал “выписать музыку из Франции”, потом подобрать образцы старинной испанской музыки, но, в конце концов, было решено пригласить композитора...» [1, с. 180].

Со временем стало очевидным, что музыкальное оформление спектакля является существенным компонентом успеха любого театрального действия. С чего начинается сотрудничество режиссёра-постановщика спектакля и профессионального композитора? Прежде всего, с духовного и интеллектуального созвучия двух личностей, разделяющих и исповедующих сходные принципы понимания искусства. Этот очень важный момент взаимопонимания равных по силе таланта единомышленников в значительной степени влияет на результат их совместной работы.

Подготовительный период, когда у режиссёра уже «выкристаллизовалась» идея будущей постановки, и он готов её подробно изложить всем участникам постановочного процесса, начинается с детального обсуждения с композитором концепции спектакля и роли в ней музыкального материала. Это совсем не значит, что композитор слепо выполняет заказ на отдельные музыкальные фрагменты спектакля, будучи ограничен в творческой свободе диктатом режиссёра. Во избежание разночтений пожелания постановщика, конечно же, учитываются, но это отнюдь не значит, что композитор должен написать три лирических арии, один канкан, два куплета для комической пары и что-нибудь, заполняющее время перестановки декораций, хотя часто и приходится сталкиваться именно с таким подходом к функции композитора в театральных постановках.

Напротив, воодушевлённый сюжетом, темой, идеей, найденными в драматических и других литературных произведениях, и будучи самодостаточной творческой единицей, композитор создаёт музыку к ещё не существующему на сценическом пространстве спектаклю, и эта музыка вдохновляет режиссёра на постановку. Модные ныне мюзиклы, которые многие считают наследниками оперетты, возникают зачастую по инициативе композиторов, очарованных тем или иным литературным произведением. Так, «Сестра Кэрри» Р. Паулса, «Орфей и и Эвридика» А. Журбина, «Жизнь и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова и П. Глушко, «Пена дней» Э. Денисова относятся к наиболее удачным находкам драматургического материала композиторами, подарившим режиссёрам возможность реализовать их на сцене и в кино. Некоторые спектакли в театре довольно быстро

исчерпывают себя и снимаются с репертуара, но музыка, созданная к ним, живёт. Так случилось с гениальной музыкой А. Шнитке к спектаклю «Сказка о Попе и его работнике Балде»<sup>1</sup>. Казалось бы – детский спектакль, ничего особенного. Так его и играли в театре, но благодаря гению композитора мы помним, например, замечательный музыкальный фрагмент «Сны Поповны», живописующий в звучании тубы пышнотелую, объевшуюся пирогами Поповну, почивающую на мягкой перине.

Очень важно на этапе подготовки к написанию музыки определить жанр, стиль и другие особенности будущего спектакля с целью избежания разночтений. Композитор-песенник вряд ли устроит авангардного режиссёра, а специализирующийся на джазовых композициях музыкант вряд ли поймёт тюзовского постановщика детских сказок. Для театра очень важно найти «своего» композитора соответствующего направления, который способен создать музыкальную основу репертуара. Это, несомненно, очень сложная задача. Ведь композитор в театре – не штатная единица и, увы, не всегда – универсальный, способный работать в разных стилях, жанрах, манерах, музыкант. Очевидно, именно поэтому театры и режиссёры привлекают к работе над спектаклем разных композиторов.

Есть два вида сотрудничества театральных функционеров: диктат режиссёра, который требует от композитора чётко ограниченного музыкального материала, не допуская никакого вмешательства в свой творческий процесс, и – главенство опытного композитора, диктующего режиссёру свои правила игры. Идеальным вариантом считается содружество равновеликих талантом, близких по духу творцов, но это бывает крайне редко – тогда и рождаются гениальные спектакли.

Взаимодействие режиссёра и композитора в театре драматическом, а также в театре кукол, несомненно, является менее тесным, чем в театре оперы и балета, театре оперетты, где музыкальная основа превалирует над драматическим действием. Когда же композитор

---

<sup>1</sup> Музыка к спектаклю «Сказка о попе и его работнике Балде» была создана Альфредом Гарриевичем Шнитке – выдающимся советским и российским композитором, теоретиком музыки и педагогом – для Московского областного драматического театра имени А. Н. Островского.

приступает к работе с режиссёром в драматическом театре и театре анимации, где музыка носит прикладной характер и не является определяющей, ему приходится подчинять свои творческие порывы замыслу конкретного режиссёра и его видению будущего спектакля.

Поэтому одной из самых насущных для театральных вузов является проблема повышения музыкальной культуры будущих режиссёров и актёров – непосредственных исполнителей постановки. Не секрет, что современная музыка, которую в основном слушают молодые люди, бывает, мягко говоря, сомнительного качества. Средства массовой информации популяризируют и массово тиражируют песенки-однодневки с примитивной текстовой и музыкальной основой. Крайне редко можно услышать по радио или на телевидении хотя бы лучшие образцы классической музыки. Следовательно, вкусы молодёжи формируются дешёвой «попсой», «шансоном» или откровенно блатными с нецензурщиной песенками, вызывающими шокирующее «ржание» незрелых тинэйджеров. Будущие актёры и режиссёры вырастают в атмосфере музыкального примитива. И трудно обвинять их в этом. Но очень важно помочь им воспитать в себе вкус к хорошей музыке, научить «отделять пшеницу от плевел», настоящую музыку от её жалкого подобия.

В курсовых работах, этюдах, отрывках студенты сами подбирают музыкальный материал, проявляя при этом свои музыкальные пристрастия во всей полноте, и, чаще всего – мимо цели. Это происходит оттого, что слишком мало внимания в процессе обучения студентов театрального вуза уделяется развитию их музыкальной культуры. Занятия вокалом и танцами лишь в ничтожно малой степени дают студентам возможность соприкоснуться с хорошей музыкой. Актёрам, а особенно – режиссёрам, просто необходимо углублённое изучение истории музыки, специальные занятия, где они могли бы слушать гениальные творения Бетховена, Моцарта, Шопена, Чайковского. И тогда вряд ли они станут в своей работе использовать песенки Кати Лель или шлягеры Натальи Могилевской. Несомненно, есть и хорошая музыка в так называемом «лёгком жанре», но её ничтожно мало в звуковом океане, нас окружающем. Не только пассивное прослушивание классической музыки, но и подробный разбор её свойств, качеств, характера, стиля – всех составляющих

её компонентов – должно стать повседневной задачей студентов режиссёрского и актёрского факультетов.

Помимо углублённого изучения классической музыки, было бы целесообразно посвятить некоторое учебное время и фольклорной музыке, прекрасным народным песням в роскошном исполнении лучших вокалистов прошлого и настоящего – от Ф. Шаляпина и Н. Руслановой до Ж. Бичевской, Н. Матвиенко, Н. Кадышевой, Н. Бабкиной. Полезно было бы также, хотя бы вскользь, прослушать лучшие образцы творчества «бардов»: Б. Окуджавы с его философской глубиной, В. Высоцкого с его возвышенной романтикой, неповторимого Ю. Визбора с его мудрым пониманием глубин человеческой сущности.

Прослушивание, изучение, подробный анализ услышанного, тренировка музыкальной памяти должны быть поставлены на более высокий уровень. Стыдно должно быть выпускнику театрального вуза не знать, что оперу «Кармен» написал Жорж Бизе, что частушка и симфония – разные жанры музыки. А иногда приходится сталкиваться с вопиющей музыкальной безграмотностью отдельных студентов даже старших курсов.

Совместные практические занятия актёров и режиссёров с музыкантами и композиторами приносили бы большую пользу в творческом плане. Выпускники композиторского отделения могли бы работать с режиссёрами над созданием музыки к дипломным спектаклям. Не абстрактная работа, а конкретная задача – создать музыку к спектаклю, проявив образное видение, прочувствовав характеры персонажей, создав неповторимую атмосферу, звуковую палитру для конкретного сценического произведения в содружестве с режиссёром – интереснейшая задача для начинающего композитора. Умение применить полученные знания на практике могло бы стать полезным индикатором уровня развития студента, дать возможность преподавателю вовремя ликвидировать возможные просчёты, допущенные в процессе обучения, скорректировав дальнейшее профессиональное формирование своего ученика. Режиссёры, работая впервые с настоящими композиторами, тоже получили бы бесценный опыт творческого общения. Ведь и режиссеры, и актёры обязаны уметь «читать» музыку, а не просто отличать мажор от минора и знать биографии и основы

творчества ведущих композиторов. Проникновение в глубины потока тонких движений души, передаваемых музыкой, характер и стилевые особенности, национальный колорит музыкального произведения, умение «вписать» в звуки музыки своё актёрское исполнение или режиссёрское видение – такова одна из основных задач участников театральных постановок.

Особую роль играет музыка в искусстве анимации. Специфика театра кукол диктует собственные подходы к созданию музыкальной палитры детских спектаклей. Мир сказки как основного жанра в театре анимации открывает широкий простор для поиска и эксперимента в их музыкальном оформлении. Предельная выразительность и краткость, яркая характерность и доступность, ничего лишнего, иллюстрирующего подробности – такова судьба музыки в театре кукол. Основа основ анимации – движение, поэтому композитор, сочиняющий музыку для кукольного спектакля, должен стремиться к освоению специфики жанра в плане особого подхода к динамичной природе куклы. В отличие от обычной драматической постановки, представление кукольников обладает яркой и острой характерностью. Такими же качествами должно обладать и его музыкальное сопровождение. Танец медвежонка или песенка мышки должны соответствовать и определённому музыкальному инструменту, солирующему в эпизодах, где эти герои действуют. Танец медвежонка не может идти под нежные звуки скрипки, а песенка мышки – под утробное ворчание контрабаса.

Таковы многовековые традиции театра кукол – от примитивных частушек любимого народного героя Петрушки до «Необыкновенного концерта» С. В. Образцова. От «Вертепа», стоявшего у истоков кукольного театра в Украине, где использовался, наряду с церковной музыкой, и специально созданный музыкальный фон, учитывающий местный колорит, – до современных спектаклей, которые стали сопровождаться не только специально написанной для них музыкой, но и живым звучанием целых оркестров. Вспоминается в связи с этим гениальная постановка В. А. Афанасьевым спектакля «Чёртова мельница», в которой, кроме небольшого оркестра струнных инструментов, звучал даже маленький органчик, чьи звуки придавали действию особое очарование. К сожалению, на смену живому звучанию музыки

пришла звукозапись, и далеко не каждый театр кукол может позволить себе приглашать в спектакли оркестр или даже одного музыканта. На мой взгляд, это значительно обедняет звуковую сторону современных спектаклей. Полнокровное звучание живого исполнения не заменит самая качественная запись, сделанная в лучших звукозаписывающих студиях. Так, сохраняя традиции непосредственного общения всех участников сценического действия, театр С. В. Образцова до сих пор многие свои спектакли работает с живым оркестром.

Кратко резюмируя основные положения статьи, отметим, что глубокое взаимопроникновение двух важнейших видов искусства – музыкального и сценического – является необходимым компонентом творческого процесса, способствуя рождению полноценного театрального произведения.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Строева М. Н. *Режиссерские искания Станиславского 1917–1938 [Текст] / М. Н. Строева.* — М. : Наука, 1977. — 412 с.